



**HAL**  
open science

# Quand les dieux entrent en scène : pratiques rituelles afro-cubaines et performances scéniques à La Havane au lendemain de la Révolution

Salomé Roth

► **To cite this version:**

Salomé Roth. Quand les dieux entrent en scène : pratiques rituelles afro-cubaines et performances scéniques à La Havane au lendemain de la Révolution. Musique, musicologie et arts de la scène. Université Sorbonne Paris Cité, 2016. Français. NNT : 2016USPCA150 . tel-01556432

**HAL Id: tel-01556432**

**<https://theses.hal.science/tel-01556432>**

Submitted on 5 Jul 2017

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



**UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE PARIS 3**

COMUE SORBONNE PARIS CITÉ

**E. D. 122 « EUROPE LATINE – AMÉRIQUE LATINE »**

**Thèse de doctorat  
en littérature hispano-américaine**

**Salomé ROTH**

**QUAND LES DIEUX ENTRENT EN SCÈNE**  
**Pratiques rituelles afro-cubaines et *performances* scéniques**  
**à La Havane au lendemain de la Révolution**

Thèse dirigée par  
**Monsieur Hervé LE CORRE**

**Soutenue le 9 décembre 2016**

**JURY :**

Mme Kali ARGYRIADIS, Professeur des Universités, Université Paris Diderot, Paris  
Mme Dominique GAY-SYLVESTRE, Professeur des Universités, Université de Limoges, Limoges  
M Hervé LE CORRE, Professeur des Universités, Université Sorbonne Nouvelle, Paris  
Mme Florence OLIVIER, Professeur des Universités, Université Sorbonne Nouvelle, Paris  
M Jean-Marie PRADIER, Professeur émérite des Universités, Université Paris VIII, Paris  
Mme Christilla VASSEROT, Maître de conférences, Université Sorbonne Nouvelle, Paris

# REMERCIEMENTS

Tous mes remerciements

à mon directeur de thèse, Hervé Le Corre, pour sa confiance et ses conseils.

à mon école doctorale, l'ED 122, pour avoir financé l'un de mes voyages à Cuba.

à Christilla Vasserot, pour m'avoir fait connaître le théâtre cubain.

à Kali Argyriadis et à Emma Gobin, pour l'intérêt qu'elles ont porté à mes recherches et pour les nombreuses pistes de lecture qu'elles m'ont données.

à ma mère, sans qui je n'aurais jamais connu La Havane.

à Inés María Martiatu, Yana Elsa Brugal et Nora Hamze pour avoir guidé mes premiers pas sur la voie du théâtre afro-cubain.

à Gerardo Fullea León, pour l'immensité de sa culture, ses nombreuses anecdotes et le souffle poétique qui l'habite.

à Eugenio Hernández Espinosa, pour avoir écrit *María Antonia*.

à mes colocataires, pour leur soutien moral et technique et pour leur patience au cours de mes derniers mois de labeur.

à mes relecteurs, Anne, Tristan, Agnès, Adrien, Mathilde et Bertrand.

à mes amis capoeiristes, de Paris et de La Havane, pour leur *aché*.

# RÉSUMÉ

## QUAND LES DIEUX ENTRENT EN SCÈNE Pratiques rituelles afro-cubaines et *performances* scéniques à La Havane au lendemain de la Révolution

Ce travail porte sur les *performances* scéniques qui naquirent à Cuba de la rencontre entre l'idéologie marxiste, officiellement adoptée par le gouvernement depuis 1961, et les religions afro-cubaines, pratiquées sur l'île depuis l'arrivée des premiers esclaves africains. D'un côté, le gouvernement révolutionnaire entreprit de transformer les rituels afro-cubains en folklore national, tout à la fois pour en neutraliser la portée religieuse et pour les intégrer au patrimoine d'une nation en pleine construction. De l'autre, il exigea au fil des années un militantisme croissant de la part des artistes et notamment des dramaturges, auxquels il était demandé de produire un théâtre social, au service d'une cause politique résolument athée. Ces deux univers, celui des rituels afro-cubains et celui du théâtre engagé, étaient donc *a priori* bien distincts. Certains dramaturges entreprirent cependant de les mettre en contact : Carlos Felipe (*Réquiem por Yarini*, 1960/1965), José Ramón Brene (*Santa Camila de la Habana Vieja*, 1962), José Triana (*Medea en el espejo*, 1960 et *La muerte del Ñeque*, 1964), Eugenio Hernández Espinosa (*María Antonia*, 1964/1967) et José Milián (*Mamico Omi Omo*, 1965). Leurs approches et leurs objectifs sont très variés mais d'une manière ou d'une autre tous en vinrent, par le détour théâtral, à restituer au langage rituel l'efficacité qu'il avait perdue sur les scènes folkloriques et à produire, le plus souvent involontairement, un théâtre qui s'apparente à de maints égards au théâtre de la Cruauté théorisé par Antonin Artaud, ce théâtre de « l'invisible rendu visible » - théâtre justement décrié par les autorités révolutionnaires.

### Mots-clefs :

Cuba – La Havane – Révolution cubaine – théâtre – rituel – religions afro-cubaines – santería – folklore – Artaud – José Triana – *Medea en el espejo* – *La muerte del Ñeque* – Carlos Felipe – *Réquiem por Yarini* – José Ramón Brene – *Santa Camila de la Habana Vieja* – Eugenio Hernández Espinosa – *María Antonia* – José Milián – *Mamico Omi Omo*

# ABSTRACT

## WHEN GODS APPEAR ON STAGE Afro-cuban Rituals and Stage Performances In La Havana after the Revolution

This work studies on stage performances created in Cuba as a result of the encounter of Marxist ideology, officially adopted by the government in 1961, and Afro-Cuban religions, practised in the island since the arrival of the first African slaves. On one hand, the revolutionnary government set out to transform Afro-Cuban rituals into a national folklore in order to both neutralize its religious significance and insert it within the heritage of a nation in building; on the other hand, artists, playwrights in particular, were ordered over the years to be the activists of a staunch atheist political cause. Therefore these two worlds, Afro-Cuban rituals and socially engaged theater, were *a priori* quite distinct. However, some playwrights took on bridging the gap between them : Carlos Felipe (*Réquiem por Yarini*, 1960/1965), José Ramón Brene (*Santa Camila de la Habana Vieja*, 1962), José Triana (*Medea en el espejo*, 1960 and *La muerte del Ñeque*, 1964), Eugenio Hernández Espinosa (*María Antonia*, 1964/1967) and José Milián (*Mamico Omi Omo*, 1965). Their approaches and goals were diverse but, somehow or other, by the detour of theater, they all came to restore the effectiveness of the ritual language, lost in the context of folk scenes, and to create, often unwittingly, a theater similar to the Theater of Cruelty theorised by Antonin Artaud, the theater of « the invisible made visible » – the one precisely criticized by the revolutionary authority.

### Key-words:

Cuba – La Havana – Cuban Revolution – theatre – ritual – Afro-cuban religions – santería – folklore – Artaud – José Triana – Medea en el espejo – La muerte del Ñeque – Carlos Felipe – Réquiem por Yarini – José Ramón Brene – Santa Camila de la Habana Vieja – Eugenio Hernández Espinosa – María Antonia – José Milián – Mamico Omi Omo

*À la mémoire d'Inés María Martiatu*

# SOMMAIRE

SOMMAIRE .....	6
INTRODUCTION .....	14
I. Contextualisation .....	15
1. Les religions afro-cubaines : un système de cultes complémentaires .....	15
2. Du mépris à la reconnaissance culturelle : Fernando Ortiz et le mouvement <i>negrista</i> ...	18
3. Le paradoxe de la politique révolutionnaire à l'égard des cultes afro-cubains : entre rejet idéologique et valorisation artistique .....	22
II. Problématique et structure générale.....	25
III. Cadre épistémologique et théorique.....	31
PREMIÈRE PARTIE.....	39
Les <i>wemilere</i> : rituel théâtral ou théâtre rituel ?.....	39
I. Les danses sacrées des <i>orichás</i> dans les <i>wemilere</i> : entre « vérité » mythique et « fiction » théâtrale.....	40
1. L'actualisation de la mythologie <i>lucumí</i> dans les <i>wemilere</i> .....	40
a. L'actualisation du mythe par le rituel.....	40
b. Le corpus d' <i>Ifá</i> , un réservoir mythologique.....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
2. Le « jeu » des possédés.....	48
a. L'initiation comme apprentissage d'un rôle mythique .....	48
b. « Tel dieu, tel homme » : une personnalité commune .....	54
c. L'anthropocentrisme des <i>wemilere</i> : des rituels inscrits dans une société moderne.....	58
3. Rituel, théâtre et performance : quelle différence ?.....	64
a. Théâtralité et <i>ritualité</i> : deux techniques antagonistes.....	64
b. Le théâtre de la Cruauté d'Antonin Artaud : théâtre ou rituel ?.....	69
II. Langage symbolique et expression du numineux dans la performance rituelle des <i>wemilere</i>	

.....	74
1. La fonction cognitive du rituel : organiser et sémantiser le monde.....	74
a. La spécificité du langage symbolique.....	74
b. Les <i>orichás</i> , clef de voûte du réseau symbolique.....	77
2. Le mystère numineux et l'opacité du langage symbolique.....	79
a. Le langage symbolique, un langage intrinsèquement ambigu.....	79
b. L'ambiguïté du discours sacré dans les <i>wemilere</i> .....	82
c. Mystère et hermétisme.....	86
3. La sacralisation des corps et de leurs activités.....	88
a. Les prodigieuses actions des <i>orichás</i> matérialisés.....	88
b. Miracle et jouissance de l'incarnation terrestre.....	89
III. L' « aché », énergie divine et puissance humaine.....	95
1. La circulation des énergies au cœur du rituel.....	95
a. Eleguá, allégorie du principe de condensation rituelle et de la circulation de l'énergie .....	95
b. L' <i>aché</i> unificateur, rendant possible la communion mystique.....	101
2. Le corps dansant, ce microcosme en mouvement.....	105
a. Le mouvement des corps comme manifestation vitale.....	105
b. Le pouvoir immense des tambours et de leur <i>añá</i> .....	107
3. L' <i>aché</i> , puissance pragmatique.....	110
a. Magie ou religion ?.....	110
b. Des cérémonies organisées en vue de gagner un peu du pouvoir des <i>orichás</i> , ces puissants ancêtres.....	113
IV. Le théâtre anthropologique : sur la voie du discours symbolique ou de la circulation des énergies ?.....	117
1. Quelle place pour l'expérience collective dans le théâtre de la Cruauté ?.....	117
a. Artaud, le paganisme et la psychanalyse.....	117
b. Discours symbolique ou circulation des énergies ?.....	121
2. La quête du théâtre anthropologique : un nouveau rapport de forces.....	127
a. Dans le sillage de la pensée d'Artaud.....	127
b. L'épineuse question du statut du spectateur.....	130
c. La réception du théâtre anthropologique à Cuba.....	137

DEUXIÈME PARTIE..... 142

La patrimonialisation du « folklore » afro-cubain et l'actualisation du mythe révolutionnaire ..... 142



I.	Les rituels afro-cubains, un outil-clef dans la construction de l'identité nationale.....	143
1.	La société révolutionnaire, une société anti-raciste? .....	143
a.	L' <i>ajiaco</i> cubain transformé en soupe mixée.....	143
b.	L'hostilité gouvernementale vis-à-vis de la <i>religión</i> .....	146
2.	L'intégration des religions afro-cubaines au patrimoine national.....	149
a.	Fernando Ortiz et la pensée évolutionniste.....	149
b.	Pourquoi la <i>santería</i> plutôt que le <i>palo monte</i> ? .....	152
c.	Des pratiques cubaines, et non africaines .....	160
d.	« El que no tiene de congo tiene de carabalí ».....	164
3.	Dans le sillage de don Fernando : la <i>folklorisation</i> des rituels afro-cubains.....	167
a.	Folklore et identité nationale.....	167
b.	Un folklore préservé et amélioré pour le bien de tous .....	169
II.	La transformation des rituels religieux en spectacles anthropologiques.....	174
1.	Le Théâtre National de Cuba, un authentique chantier révolutionnaire.....	174
a.	Construction et inauguration du TNC.....	174
b.	Une institution en pleine effervescence révolutionnaire.....	176
2.	La production du Département de Folklore naissant : les spectacles d'Argeliers León.....	179
a.	Des <i>performances</i> anthropologiques.....	179
b.	Le rôle des informateurs dans l'acceptation du processus de folklorisation .....	184
c.	Les limites de l'« authenticité » de ces spectacles.....	188
III.	Le travail révolutionnaire de Ramiro Guerra et de son Conjunto de Danza Contemporánea.....	194
1.	Une danse moderne nationale.....	194
a.	L'invention de la danse moderne cubaine, fruit de la rencontre de la danse moderne nord-américaine et des rituels afro-cubains .....	194
b.	La réception enthousiaste des premiers spectacles du Conjunto de Danza Contemporánea .....	196
2.	L'artification du folklore afro-cubain : les apports de la danse moderne .....	198
a.	Mise en scène et chorégraphie des danses rituelles .....	199
b.	La dramatisation des danses rituelles : vers une « danse-théâtre » assumée .....	206
IV.	D'un univers mythique à un autre : quand les dieux laissent place aux hommes.....	212
1.	Le Conjunto Folklórico Nacional, emblème de la culture populaire nationale ?.....	212
a.	« Dentro de la Revolución, todo. Contra la Revolución, nada » : la définition du rôle des intellectuels.....	212
b.	L'ambivalence du Conjunto Folklórico Nacional de Cuba, création hybride entre l'art	

et l'anthropologie.....	214
c. Le Conjunto Folklórico Nacional, l'élite révolutionnaire et la plèbe religieuse .....	223
2. La doctrine révolutionnaire, substitut de l'idéologie religieuse .....	232
a. Marxisme, « religions politiques » et millénarisme .....	232
b. Marxisme révolutionnaire VS <i>religión</i> .....	235
c. Les Révolutionnaires, ces héros mythiques .....	240
d. Le réinvestissement révolutionnaire de la symbolique religieuse .....	243
3. Le Conjunto Folklórico Nacional : une institution révolutionnaire ou dissidente? .....	247
a. La production du CFN ou la théâtralisation du rituel .....	247
b. L'échec de la désacralisation du folklore .....	253
c. <i>Performances</i> rituelles et <i>performances</i> folkloriques : un phénomène de rétroalimentation .....	259
d. Les dieux <i>yorubas</i> transformés en archétypes du peuple cubain .....	262
 TROISIÈME PARTIE .....	 271
L'impossible rencontre du théâtre anthropologique et des rituels afro-cubains.....	271
I. Un nouveau théâtre pour une nouvelle société .....	272
1. Les nouveaux horizons ouverts par la Révolution.....	272
a. Panorama du théâtre à la veille de la Révolution.....	272
b. Les jours heureux du théâtre révolutionnaire.....	276
c. En quête d'un théâtre populaire.....	279
2. Les débuts enthousiastes de la nouvelle génération .....	285
a. Le Séminaire de dramaturgie, un rouage dans la machine révolutionnaire .....	285
b. De jeunes artistes pleins de talents et d'idéalisme.....	289
c. Plus révolutionnaires que la Révolution ?.....	292
3. « Théâtre réaliste » VS « théâtre absurde » .....	298
a. Du matérialisme social au théâtre brechtien : le théâtre révolutionnaire au service de la cause politique.....	298
b. L'alternative « expérimentale » : le théâtre « absurde » de V. Piñera et de ses disciples .....	305
c. Piñera, Arrufat, Triana : un trio de dramaturges révolutionnaires ? .....	310
d. De l'autonomie à la dissidence .....	314
4. Artaud, le mal-aimé mal compris .....	323
a. Artaud, les surréalistes et la Révolution.....	323
b. Grâce à José Triana, un théâtre de la Cruauté connu malgré tout à Cuba mais	

incompris.....	328
c. Les épigones d'Artaud, ces « colonisés culturels ».....	332
II. L'univers afro-cubain et le théâtre expérimental : une rencontre possible ?.....	337
1. La progressive intégration des pratiques culturelles afro-cubaines sur les scènes de théâtre.....	337
a. Les personnages du « negrito » et de la « mulata » dans le théâtre bouffe pré-révolutionnaire .....	337
b. Le travail précurseur de Paco Alfonso .....	343
c. Les allusions à l'univers rituel afro-cubain chez les « auteurs de transition » .....	345
2. « Lo afrocubano » dans le théâtre de José Triana.....	351
a. Le théâtre de José Triana : un théâtre rituel ? .....	351
b. Un théâtre tragique à l'occidentale .....	355
c. <i>Medea en el espejo</i> : une tragédie afro-cubaine ? .....	360
d. <i>La muerte del Ñeque</i> : une approche dramaturgique de « lo afrocubano » .....	365
e. « Ritualisation » ou « théâtralisation » de la société cubaine ?.....	371
3. Du théâtre anthropologique au Nouveau Théâtre : la création de nouveaux rituels.....	377
a. Vicente Revuelta, du théâtre engagé au théâtre expérimental .....	377
b. Los Doce et « lo afrocubano » .....	380
c. L'aventure expérimentale de Los Doce : échec ou réussite ?.....	383
d. Le théâtre anthropologique à Cuba ou l'impossible <i>communitas</i> .....	389
e. Les <i>performances</i> du « Teatro Escambray » : de nouveaux rituels politiques .....	392
 QUATRIÈME PARTIE .....	 400
<i>Réquiem pour Yarini, Santa Camila de la Habana Vieja, Mamico Omi Omo et María Antonia</i> : quatre regards sur l'univers rituel afro-cubain.....	 400
I. <i>Réquiem por Yarini</i> ou la tragédie encore possible.....	401
1. La construction du mythe de Yarini, le « chulo » de San Isidro .....	401
a. « A mi gente, del barrio de San Isidro » .....	401
b. Une vision politiquement incorrecte des bas-fonds de La Havane : le <i>lumpen</i> prolétariat élevé au rang des héros tragiques .....	406
2. Un monde où les hommes sont encore proches des dieux.....	412
a. Une religion des plus syncrétiques.....	412
b. Une vision de la <i>religión</i> extrêmement complaisante .....	415
c. Yarini, <i>alter ego</i> de Changó déifié par la Jabá.....	417
d. La tragédie de Yarini : un dieu rendu à son humaine condition .....	420

II.	<i>Santa Camila de La Habana Vieja, Mamico Omi Omo et María Antonia</i> : trois fruits inattendus de la Révolution.....	426
1.	<i>Santa Camila</i> ou la Révolution par antonomase.....	426
a.	José Ramón Brene, le marin reconverti .....	426
b.	<i>Santa Camila de La Habana Vieja</i> : le premier succès de la Révolution .....	428
2.	<i>Mamico Omi Omo</i> , une pièce mineure mais atypique.....	433
a.	José Milián, l'enfant prodige de la scène nationale.....	433
b.	<i>Mamico Omi Omo</i> , intéressante comme symptôme.....	436
3.	María Antonia la rebelle .....	437
a.	Eugenio Hernández Espinosa, « comunista sarampionado ».....	437
b.	D'un militantisme à un autre : le chantre d'une « négritude » à la cubaine ? .....	442
c.	Genèse et naissance de <i>María Antonia</i> la rebelle .....	446
III.	Un théâtre au service de la nouvelle religion révolutionnaire ? .....	456
1.	Un théâtre qui s'approprie le discours révolutionnaire pour traiter de la <i>religión</i> .....	456
a.	La religion, cet opium du peuple .....	456
b.	<i>Mamico Omi Omo</i> : des croyances délétères et destructrices .....	462
c.	Cumachela, double maléfique de María Antonia.....	466
2.	<i>Santa Camila de la Habana Vieja</i> : un nouveau rituel politique ? .....	470
a.	<i>Religión</i> VS Révolution .....	470
b.	L'initiation politique de Níco Chambelona .....	475
3.	<i>María Antonia</i> : un théâtre ouvertement liminoïde .....	479
a.	Le folklore recontextualisé dans une nouvelle société moins idyllique que promis..	479
b.	Entre Ochún et Cumachela, quelle place pour María Antonia ?.....	484
c.	La tragédie d'Ochún, réinvestie de ses pouvoirs divins .....	488
IV.	Loin d'Artaud et pourtant : un théâtre de « l'invisible rendu visible » .....	498
1.	Le recours au langage symbolique .....	498
a.	L'actualisation de l'univers mythique des <i>orichás</i> .....	498
b.	Un symbolisme qui s'étend au-delà du symbolisme rituel.....	502
c.	Des espaces signifiants et non homogènes .....	506
2.	Un théâtre anti-psychologique.....	514
a.	La poétisation du langage .....	514
b.	Le corps parlant.....	518
c.	La matérialisation des forces psychiques.....	521
3.	Quand la métaphysique fait place à la métathéâtralité .....	525
a.	Le pouvoir de la parole performative.....	525

b.	La Jabá ou la parole du démiurge .....	528
c.	Quand le dramaturge s'invite dans sa propre fiction .....	533
4.	Brecht ou Artaud (faut-il choisir?) .....	539
a.	Le rôle des figures spectatrices .....	539
b.	Un personnage fragmenté : la distanciation intérieure.....	543
CONCLUSION.....		547
BIBLIOGRAPHIE.....		558
I.	SOURCES PRIMAIRES.....	558
1.	Corpus théâtral de référence .....	558
2.	Mises en scène et adaptations scéniques .....	559
a.	À Cuba .....	559
b.	À l'étranger.....	559
3.	Documents audiovisuels liés à ce corpus.....	559
4.	Autres sources primaires.....	560
a.	Audiovisuelles.....	560
b.	Littéraires .....	560
II.	DOCUMENTS PORTANT SUR LES AUTEURS ET LES PIÈCES DE NOTRE CORPUS.....	562
1.	À Cuba ou d'auteurs cubains non exilés .....	562
a.	Avant 1971 .....	562
b.	Dans les années 1970-1980.....	563
c.	Depuis les années 1990 .....	564
2.	À l'étranger.....	567
III.	THÉÂTRE, CULTURE ET RÉVOLUTION .....	568
1.	À Cuba ou d'auteurs cubains non exilés .....	568
a.	Avant la révolution.....	568
b.	Entre 1959 et 1971 .....	568
c.	Dans les années 1970-1980 .....	572
d.	Depuis les années 1990.....	574
2.	À l'étranger.....	578
a.	D'auteurs cubains exilés.....	578
b.	D'auteurs étrangers.....	579
IV.	RITUELS, RELIGIONS ET FOLKLORES AFRO-AMÉRICAINS.....	580

1.	À Cuba ou d'auteurs cubains non exilés .....	580
a.	Avant la révolution.....	580
b.	Entre 1959 et 1971 .....	581
c.	Dans les années 1970-1980.....	582
d.	Depuis les années 1990.....	583
2.	À l'étranger.....	585
V.	RELIGION, THÉÂTRE ET RITUEL : ARTICLES ET OUVRAGES GÉNÉRAUX .....	588
VI.	AUTRES OUVRAGES.....	592
VII.	DICTIONNAIRES ET ENCYCLOPÉDIES .....	593
ANNEXES .....		594
	Glossaire de termes religieux.....	595
	Tableau récapitulatif des principaux <i>orichás</i> du panthéon <i>lucumí</i> .....	598
	Extrait du discours de Fidel Castro du 22 mars 1959, sur la nécessité d'abolir les discriminations raciales .....	600
	Extrait du discours de Fidel Castro du 26 juillet 1964, sur la réussite de l'entreprise révolutionnaire quant aux discriminations raciales .....	601
	Éditorial du premier numéro de la revue <i>Actas del folklore</i> (janvier 1961) .....	602
	Lettre d'adieu du Che à Fidel Castro (1965) .....	606
	Note introductive de la UNEAC à <i>Los siete contra Tebas</i> de Antón Arrufat (1968).....	608
	Le chinois de la charade .....	615

# INTRODUCTION

# I. CONTEXTUALISATION

## 1. Les religions afro-cubaines : un système de cultes complémentaires

On estime généralement à un million le nombre d'esclaves africains introduits sur le territoire cubain entre les débuts de la Colonisation et l'abolition officielle de l'esclavage. Au début du XIX<sup>e</sup> siècle, les Africains et Afro-descendants constituaient plus de la moitié de la population de La Havane : en 1820 ont été recensés, parmi les 112 023 habitants de la capitale, 43 % de « Blancs » contre 23 % de « Libres de couleur » et 34 % d'esclaves<sup>1</sup>. Ces esclaves étaient enlevés et vendus sur une large zone de la côte occidentale africaine allant du Sénégal au sud de l'Angola, en incluant l'ensemble du Golfe de Guinée<sup>2</sup>. Une fois arrivés dans les colonies, les esclaves de même origine ethnique et linguistique étaient dispersés, afin de limiter les possibilités d'échanges entre les individus et, par là même, les risques d'insurrection. Cependant, dès le début du XVII<sup>e</sup> siècle, d'abord à La Havane puis dans les villes de province, les autorités changèrent de stratégie et entreprirent de soutenir la création de communautés ethniques, afin d'encourager les divisions au sein de la population d'esclaves<sup>3</sup>. C'est ainsi qu'apparurent des sortes de confréries, les *cabildos*, acceptées par les autorités, au sein desquelles se réunissaient les esclaves et « libres de couleur<sup>4</sup> » d'une même ethnie (ou « nation », pour reprendre le terme alors employé à Cuba)<sup>5</sup>; certains *cabildos* disposaient de locaux indépendants, mais la plupart se réunissait dans des églises<sup>6</sup>; selon Natalia Bolívar, en 1755 il en existait 21 à La Havane<sup>7</sup>. Chaque *cabildo* était placé sous l'égide d'un saint

---

<sup>1</sup> ARGYRIADIS, Kali, *La religión à La Havane : actualité des représentations et des pratiques culturelles havanaises*,

<sup>2</sup> PALAU-MARTI, M., « L'Afrique en Amérique grâce à ses dieux », *Revue de l'histoire des religions*, Vol. 168, n° 2, 1965, p. 167.

<sup>3</sup> ARGYRIADIS, Kali, *Op. Cit.*, p. 46.

<sup>4</sup> Les maîtres ont toujours eu la possibilité d'affranchir leurs esclaves. De plus, à partir de 1526 une cellule royale permet à chaque esclave d'acheter sa propre liberté, ainsi que celle de ses proches. Au moment où le premier *cabildo* est créé, il existe donc à La Havane toute une nouvelle classe sociale de « libres de couleur ».

<sup>5</sup> Le premier *cabildo*, appelé « Nuestra Señora de los Remedios », fut créé à La Havane en 1598 (CARPENTIER, Alejo, *La música en Cuba*, Fondo de cultura económica, México, 1972 [1946], p290)

<sup>6</sup> BRANDON, Georges, *Santería from Africa to the New World: the Dead sell Memories*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 1993, p. 75.

<sup>7</sup> BOLÍVAR, Natalia et OROZCO, Román, *Cuba Santa: comunistas, santeros y cristianos en la isla de FidelCastro*, El País Aguilar, Madrid, 1998, p. 143.



patron et possédait un roi qui régnait sur l'ensemble de ses membres; les différents *cabildos* étaient indépendants les uns des autres<sup>8</sup>.

Chacun se revendiquant d'une origine ethnique déterminée, le « facteur unificateur » de chaque *cabildo* était la référence au culte qui y était pratiqué<sup>9</sup>: c'est ainsi que diverses religions, importées d'Afrique par des esclaves pour qui elles constituaient la seule richesse dont ils n'avaient pas été dépossédés, ont survécu sur le sol cubain, en s'adaptant à leur nouveau contexte.

Une fois par an, le jour des Rois (6 janvier), les *cabildos* étaient autorisés à défiler dans les rues de la capitale et chaque nation en profitait alors pour rendre publiquement hommage à ses dieux, sous couvert de fête.

Parmi les religions encore pratiquées aujourd'hui dans la partie occidentale de l'île, on peut distinguer trois cultes principaux : la religion *lucumi*<sup>10</sup> ou *santería* (et son corollaire, la divination par *Ifá*<sup>11</sup>), également appelée *regla de Ocha*, issue des cultes yorubas pratiqués au Nigeria et dans le sud-est du Bénin<sup>12</sup>, le *palo monte*, pratiqué en Afrique par les Bantous de l'ancien royaume du Congo (Congo et Angola actuel), et la religion *abakuá* ou *ñañiguismo*, qui présente quelques spécificités sur lesquelles nous reviendrons brièvement<sup>13</sup> et qui était à l'origine pratiquée dans la région de la Cross River, au sud-est du Nigeria et au sud-ouest du Cameroun. Pour dresser un juste panorama du système religieux afro-cubain<sup>14</sup>, il convient d'ajouter à ces trois religions d'origine africaine le catholicisme populaire ou pragmatique, introduit sur l'île par les missionnaires dès les débuts de la colonisation, et le spiritisme d'Alan Kardec, qui connut un grand succès dans l'ensemble de l'Amérique Latine dès la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle et qui se développa considérablement à Cuba<sup>15</sup>. Ces différentes religions, pour des raisons conjoncturelles (promiscuité des différents cultes, prosélytisme des missionnaires, absence d'une institution religieuse centralisée qui unifierait les différents dogmes...) aussi bien que morphologiques (perméabilité des religions

---

<sup>8</sup> BRANDON, Georges, *Op. Cit.*, p. 84.

<sup>9</sup> ARGYRIADIS, Kali, *Op. Cit.*, p. 47.

<sup>10</sup> Le terme « *lucumí* » (exclusivement employé à Cuba) viendrait, selon W. Bascom, de l'expression *yoruba* « *oloku-omi* » qui signifie « mon ami » (BASCOM, William, cité par LÓPEZ VALDÉS, Rafael Leo, « Notas para el estudio etnohistórico de los esclavos *lucumí* de Cuba », *Anales del Caribe* n° 6, 1986, p. 35).

<sup>11</sup> Certains chercheurs considèrent la *santería* et le culte d'*Ifá* comme deux cultes distincts (cf. DIANTEILL, Erwan, *Des dieux et des signes : initiation, écriture et divination dans les religions afro-cubaines*, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, Paris, 2000).

<sup>12</sup> La religion *yoruba* est également à l'origine du candomble brésilien, très proche de la *santería*.

<sup>13</sup> Le cas de la religion *abakuá* mériterait une étude à part.

<sup>14</sup> Durkheim définit la religion comme « un système solidaire de croyances et de pratiques relatives à des choses sacrées, c'est-à-dire séparées, interdites, croyances et pratiques qui unissent en une même communauté morale, appelée Église, tous ceux qui y adhèrent » (DURKHEIM, Émile, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Presses Universitaires de France, Paris, 1912, p. 65). À cette définition, nous ajouterons dans le cadre de cette étude celle de Carl Jung, pour qui « la religion est le fait de prendre en considération, avec conscience et attention, ce que Rudolfo Otto a fort heureusement appelé le *numinosum*, c'est-à-dire une existence ou un effet dynamique, qui ne trouve pas sa cause dans un acte arbitraire de la volonté. Au contraire, l'effet saisit et domine le sujet humain, qui est toujours bien plus sa victime que son créateur » (JUNG, Carl, *Psychologie et religion* (trad. M. Bernson et G. Cahen), Édition Buchet/Chastel, Paris, 1958, p. 17).

<sup>15</sup> DIANTEILL, Erwan, *Op. Cit.*, p. 22.

africaines, qui tendent à incorporer tout élément spirituel nouveau avec lequel elles entrent en contact<sup>16</sup>) n'ont pas tardé à s'interpénétrer et à former un système plus vaste, formé d'un entrelacs de cultes divers en perpétuelle redéfinition, que l'on peut qualifier de « religion afro-cubaine<sup>17</sup> » ou bien, plus simplement, à l'instar de la population cubaine actuelle, de *religión*<sup>18</sup> : l'anthropologue Kali Argyriadis, qui préconise l'utilisation de ce terme, souligne la complémentarité actuelle de ces pratiques religieuses et reprend à son compte la métaphore employée par le chercheur Rafael López Valdés, qui les compare à différentes chaînes d'une même télévision : « pour les croyants, chacun des systèmes religieux constitue une voie de communication avec le monde surnaturel, et ils sont parfaitement compatibles dans leurs relations réciproques. [...] De cette façon, le croyant a à sa disposition des canaux distincts pour obtenir des déités qu'elles intercèdent en sa faveur<sup>19</sup> ». De nos jours, il est en effet extrêmement fréquent de rencontrer des individus qui se considèrent à la fois comme *santeros* (adeptes de la *santería*), *paleros* (adeptes du *palo monte*), catholiques, spirites et *abakuá*, sans que ces diverses identités religieuses entrent le moins du monde en contradiction les unes avec les autres : « Certains *santeros* sont plus catholiques, d'autres plus *spirites*, d'autres à la fois *paleros* et *spirites*. Certains *spirites* se réfèrent aux *orichas*<sup>20</sup>, d'autres font de leurs *morts de lumière* des morts utilisables à la manière des *paleros*. Certains *paleros* se disent catholiques,

<sup>16</sup> « Una de las características del sistema de creencias de los yorubas, principal fuente religiosa de los afro-descendientes, es su permeabilidad. En este sentido, George Brandon señala que, desde la antigüedad, los africanos siempre “percibían otras religiones como suplementos y no como reemplazos de prácticas religiosas tradicionales” » (RITZ, Beatriz, « Hacia una lectura histórica de la participación del elemento afro-caribeño en la cultura cubana » in BRUGAL, Yana Elsa et RIZK, Beatriz J. (eds.) *Ritual y representación: los sistemas mágico-religiosos en la cultura cubana contemporánea*, Iberoamericana, Madrid, 2003, p. 14).

<sup>17</sup> Bien qu'elles ne soient plus depuis longtemps pratiquées exclusivement par les Afro-descendants. La société *abakuá* elle-même, bien que son intégration ait été dans un premier temps réservée aux « negros de nación », s'est progressivement ouverte aux mulâtres puis aux blancs : la première « potencia ñáñiga » blanche, *Ecobio Efó Macarará*, a été créée en 1863 et en 1914, sur les 43 « potencias » existant à La Havane, 10 étaient blanches (LUCIANO FRANCO, José, *Folklore criollo y afrocubano*, Junta Nacional de Arqueología y Etnología, La Havane, 1959, p. 79). Aujourd'hui, ses membres sont tout aussi métissés que les pratiquants des autres religions.

<sup>18</sup> Pour notre part, nous utiliserons le terme de « *religión* » pour nous référer à l'ensemble du système, au sein duquel nous distinguerons différents cultes.

<sup>19</sup> LÓPEZ VALDÉS, Rafael, in ARGYRIADIS, Kali, *Op. Cit.*, p. 4.

<sup>20</sup> Le terme « orichá » correspond à celui utilisé en Afrique (òrìṣà) pour désigner les dieux yoruba. Bien qu'il soit parfaitement connu et fréquemment employé à Cuba, on lui préfère souvent, dans l'usage courant, celui de « saint » (« santo »), qui renvoie à l'histoire et à l'évolution de la religion lucumí : les colons, d'obédience catholique, considéraient d'un très mauvais œil les cultes polythéistes importés à Cuba par les esclaves africains et encourageaient vivement ceux-ci à les abandonner. Selon certains auteurs (tels que Natalia Bolívar et à la suite de Melville J. Herskovits, qui fut le premier en 1900 à soutenir une telle théorie), les esclaves auraient délibérément dissimulé leurs dieux derrière les saints catholiques pour tromper leurs maîtres et continuer à pratiquer leurs cultes en feignant d'avoir adopté la religion dominante. Pour d'autres, cette assimilation fut encouragée par les autorités religieuses, dans le but de convertir progressivement les « païens » au catholicisme : « Comme en Afrique, ce sont donc les prêtres chrétiens qui vont imposer des amalgames hasardeux entre telle ou telle divinité et tel ou tel Vierge ou saint. En effet, il semble peu probable que les esclaves, peu évangélisés rappelons-le, aient suffisamment connu la vie des saints et leurs caractéristiques pour faire des rapprochements avec leurs propres orichás. [...] Cette stratégie n'a d'ailleurs que peu évolué actuellement, puisque les prêtres ferment hypocritement les yeux sur la façon peu orthodoxe de leurs fidèles d'adorer les saints et les Vierges, et s'enorgueillissent ainsi de leur succès populaire » (ARGYRIADIS, Kali, *Op. Cit.*, p. 35). Que l'on adhère ou non à la théorie de la dissimulation, à chaque *orichá* fut associé un saint catholique, que les fidèles de la religion lucumí vénéraient (et continuent à vénérer) comme s'il s'agissait de l'*orichá* correspondant (cf. annexe n° 2). De façon péjorative, les Espagnols qualifièrent ces pratiques de « *santería* » et le terme s'est pérennisé, bien que certains adeptes lui préférèrent « religion lucumí » ou encore « regla de ocha ».

d'autres intègrent des éléments et du vocabulaire *abakuá* à leurs rituels. Entre les catégories, il n'y a donc aucune limite stricte, mais plutôt une nette continuité<sup>21</sup> ». Selon la chercheuse, considérer ces religions comme des cultes indépendants relève d'une stratégie politique visant à les affaiblir, en niant qu'elles forment un vaste système :

Etudier à La Havane la *santería*, le *palo*, le *spiritisme* et le culte des saints comme des ensembles nettement séparés, comme des religions distinctes car issues de cultures différentes, ne permet pas de refléter la complexité et la richesse du phénomène de la *religión*. Une telle démarche conduit en outre l'ethnologue à devenir l'un des principaux acteurs du jeu politique, puisqu'en s'empêchant de cerner le type de représentations idéologiques générées par la pratique complémentaire, la créativité et le dynamisme de ces cultes, il nie implicitement l'importance de leur rôle à l'échelle de toute une nation, et les cantonne dans une marginalité commode, même s'il les glorifie en tant que noyau de résistance des groupes ou des classes distinctes qu'il pense avoir repérés<sup>22</sup>.

## 2. Du mépris à la reconnaissance culturelle : Fernando Ortiz et le mouvement *negrista*

Pourtant, c'est justement par souci de valorisation que les anthropologues du début du XX<sup>e</sup> siècle entreprirent de les différencier, alors qu'elles étaient jusque là regroupées par les non-initiés sous le terme générique et péjoratif de « *brujería* », et extrêmement mal vues par la majeure partie de la population cubaine qui ne voyait dans ces pratiques du « *lumpen-prolétariat* » que sauvagerie et obscénité.

Los prejuicios definieron a la Santería como « cosa de negros », brujería, fetichismo, prácticas orgiásticas, oscurantismo; a los santeros como brujos, « gente de mal vivir », *lumpen*, enfermos mentales, también sus objetos rituales han sido tratados como fetiches y « cacharros ». Virulencia racial y temores fueron algunos de los vectores que condicionaron esos prejuicios, y así la identidad de la Santería — desde la época colonial — quedó ligada a los conceptos de « lo bajo », « lo sucio », « lo indecente », « lo inculto », en oposición a otros credos que, desde la misma época, la cultura oficial legitimó como todo lo contrario: elevado, limpio, decente, culto. (...) La Santería, al igual que otras modalidades religiosas de antecedente africano, fue ubicada en la periferia de lo subalterno, negándosele la condición de cultura<sup>23</sup>.

C'est à Fernando Ortiz, diplômé en droit et issu de la haute bourgeoisie créole, que l'on doit les premiers travaux sérieux sur l'univers afro-cubain auquel il consacra l'intégralité de sa vie intellectuelle, à une époque où cet univers était encore totalement marginalisé et méprisé par la pensée dominante<sup>24</sup>. Ses travaux ont si bien marqué l'étude de la société cubaine qu'ils constituent

---

<sup>21</sup> *Idem*, p. 4.

<sup>22</sup> *Idem*, p. 305.

<sup>23</sup> MENÉNDEZ, Lázara, « La santería que yo conozco », *Société suisse des Américanistes*, Bulletin n° 59-60, 1995, p. 15.

<sup>24</sup> Les premiers travaux de F. Ortiz révèlent une influence très marquée (voire, parfois, une légère tendance au plagiat) de son homologue brésilien Raimundo Nina Rodrigues, dont les premiers ouvrages, respectivement publiés en 1894 et 1896, portaient sur *As raças humanas e a responsabilidade penal no Brasil* et sur *O animismo fetichista dos*

encore aujourd'hui une référence incontournable et que leur auteur est souvent qualifié de « tercer descubridor de Cuba » après Christophe Colomb et Alexander Von Humboldt<sup>25</sup>. « La intensa labor indagadora y antirracista emprendida por Fernando Ortiz contribuyó destacadamente al necesario desentrañamiento de lo africano como elemento fundamental de la nacionalidad y la cultura cubanas<sup>26</sup> », affirme l'historien Salvador Bueno et l'ethnologue et écrivain haïtien Jean-Price Mars en vint même à le suggérer comme prix Nobel de la Paix, dans un article en « Homenaje a Fernando Ortiz » dans lequel il ne tarit pas d'éloges à son égard<sup>27</sup>.

L'œuvre de F. Ortiz est cependant loin d'être entièrement dénuée de préjugés : le titre de son premier essai, *Los Negros brujos (Apuntes para un estudio de etnología criminal)*, publié en 1906, est suffisamment éloquent à cet égard. Au début du XX<sup>e</sup> siècle, F. Ortiz milita activement pour la suppression des *cabildos* qu'il considérait comme des repères de la « pègre afro-cubaine »<sup>28</sup> et dans son premier ouvrage, il « ne cherche pas à comprendre les religions afro-cubaines, mais à les supprimer<sup>29</sup> », allant jusqu'à proposer la peine de mort pour les « sorciers » convaincus de leurs pouvoirs :

Desaparecidos aquellos embaucadores, terminadas sus fiestas, danzas y salvajes ritos, desbaratados sus templos, decomisados sus impotentes dioses, cortados todos estos tentáculos de la brujería, que encadenan a sus creyentes al fondo bárbaro de nuestra sociedad, podrán éstos – libres de ataduras – ir aligerando sus aún no desafricanizadas mentes del peso de sus farraginosas supersticiones y subir a sucesivas zonas de cultura<sup>30</sup>.

Bien qu'il s'oppose d'emblée aux théories polygénistes et donc à toute forme de racisme biologique, F. Ortiz dans *Los negros brujos* entend encore « désafricaniser » la population afro-cubaine, par le biais de l'éducation et en lui donnant accès aux soins médicaux. Il adopte par ailleurs dans ce premier ouvrage un regard particulièrement dépréciatif sur les rythmes et les danses afro-cubains, qu'il considère comme « asquerosamente lascivos<sup>31</sup> ».

Son œuvre et sa pensée ont considérablement évolué au fil des années, mais gardent jusqu'au bout l'empreinte d'un positivisme évolutionniste qui le pousse à considérer toute religion, et particulièrement la *religión*, comme une entrave au développement culturel de l'homme sur le

---

*negros baianos.*

<sup>25</sup> MARTIATU, Inés María, « Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba: la obra ortiziana en el teatro cubano contemporáneo » in BRUGAL, Yana Elsa et RIZK, Beatriz (eds.), *Ritual y representación: los sistemas mágico-religiosos en la cultura cubana contemporánea*, Iberoamericana, Madrid, 2003, p. 153.

<sup>26</sup> BUENO, Salvador, « El tema negrista en la literatura de la Revolución cubana » in *Ponencias, Coloquio sobre la literatura cubana*, 22-24 novembre 1981, La Havane, p. 140.

<sup>27</sup> PRICE-MARS, Jean, « Homenaje a Fernando Ortiz » (trad. R. Martínez Furé), *La Gaceta de Cuba*, janvier-février 1965, n° 42, p. 14.

<sup>28</sup> Les *cabildos* perdirent alors leur caractère institutionnel pour se transformer en simples associations ou « Sociétés de Secours Mutuel » (ARGYRIADIS, Kali, *Op. Cit.*, p. 49).

<sup>29</sup> DIANTEILL, Erwan, *Le Savant et le Santero : Naissance de l'étude scientifique des religions afro-cubaines (1906-1954)*, L'Harmattan, Paris, 1995, p. 27.

<sup>30</sup> ORTIZ, Fernando, *Hampa afro-cubana: los negros brujos (apuntes para un estudio de la etnología criminal)*, Editorial de Ciencias Sociales, La Havane, 2007 [1906], p. 215.

<sup>31</sup> *Idem*, p. 50.

chemin conduisant de la sauvagerie à la civilisation. Ainsi que l'explique l'anthropologue Erwan Dianteill, « dans l'évolutionnisme de F. Ortiz, cette religion appartient au premier âge de l'humanité, le temps du fétichisme, du *mana* et de la naissance des dieux<sup>32</sup> ».

Parallèlement aux premiers travaux de F. Ortiz, on assiste dans l'ensemble du monde occidental à une revalorisation des pratiques culturelles dites « primitives », et en particulier des pratiques africaines qui se transforment en source d'inspiration pour de nombreux artistes européens (cf. notamment Picasso et sa « période nègre », entre 1906 et 1908, mais également Matisse, Modigliani, Brancusi, etc.) – « Le regard occidental sur les autres n'a cessé d'être méprisant que pour se faire esthétique<sup>33</sup> », en conclut Marc Augé. Dans leurs importants travaux sur la culture afro-cubaine, élaborés dans les années 1990, les chercheurs cubains Isabel et Jorge Castellanos relèvent également ce changement de perspective :

Lo que sucede, en esencia, es que por mil caminos distintos (el antipositivismo, el irracionalismo, el freudismo, etc. etc.), los círculos dominantes de la cultura occidental arriban, en los primeros años de la centuria, a una revaloración total de su concepto sobre las sociedades primitivas, entre ellas las africanas. [...] Esa es la época en que el jazz y la rumba toman por asalto los círculos de la « alta sociedad » burguesa. [...] Lo negro, hasta entonces considerado como primitivo, brutal, salvaje, grosero, inaceptable y feo, se convierte en moda. Y esa revaloración estética va llegando poco a poco a Cuba, donde encuentra el terreno abonado por siglos de transculturación de y precursoras instancias para provocar una poderosa explosión de *negrismo* literario y artístico<sup>34</sup>.

C'est ainsi que naquit à Cuba, à la fin des années 1920, le mouvement « negrista » ou « afrocubanista », porté par une jeune avant-garde réunie autour de la figure du poète métis Nicolás Guillén et parrainé, pourrait-on dire, par F. Ortiz qui, « a pesar de la diferencia de edades, se mezclaba fraternalmente con la muchachada<sup>35</sup> ». Il s'agit avant tout d'un mouvement artistique, qui entend donc s'approprier certains éléments de l'univers religieux afro-cubain pour les intégrer à des œuvres d'art qui n'ont, pour leur part, aucune fonction métaphysique. Il n'est donc pas surprenant que F. Ortiz ait vivement encouragé ce mouvement, dont les objectifs correspondaient parfaitement à son propre désir de valoriser et de dé-marginaliser les pratiques culturelles afro-cubaines tout en les émancipant de l'univers religieux dont elles étaient issues. Il y participa même à sa manière, en publiant dans les années 1950 une trilogie qui fait encore aujourd'hui autorité en la matière : *La africanía de la música folklórica afrocubana* (1950), *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba* (1951) et *Los instrumentos de la música afrocubana* (1952).

---

<sup>32</sup> DIANTEILL, Erwan, *Le Savant et le Santero*, Op. Cit., p. 42.

<sup>33</sup> AUGÉ, Marc, *Génie du paganisme*, Gallimard, Paris, 1982, p. 15.

<sup>34</sup> CASTELLANOS, Isabel et CASTELLANOS, Jorge, *Cultura afrocubana T2 : El Negro en Cuba, 1845-1959*, Editions Universal, Miami, 1990, pp. 382-383.

<sup>35</sup> CARPENTIER, Alejo, *La música en Cuba*, Fondo de cultura económica, México, 1972 [1946], p. 306.

Ce mouvement eut, sur le plan social, des conséquences très positives puisqu'il permit de diffuser, au sein d'une société encore extrêmement raciste qui continuait à considérer ses éléments venus d'Afrique comme des composantes honteuses et avilissantes (quand elle ne les rejetait pas simplement), l'idée d'une nation « mulata », « de color cubano », pour reprendre l'expression de Nicolás Guillén dans son célèbre prologue au recueil de poèmes *Sóngoro Cosongo* (1931) :

Diré finalmente que éstos son unos versos mulatos. Participan acaso de los mismos elementos que entran en la composición étnica de Cuba, donde todos somos un poco níspero. ¿Duele? No lo creo. En todo caso, precisa repetirlo antes de que lo vayamos a olvidar. La inyección africana en esta tierra es tan profunda, y se cruzan y se entrecruzan en nuestra bien regada hidrografía social tantas corrientes capilares, que sería trabajo de miniaturista desenredar el jeroglífico. Opino por tanto que una poesía criolla entre nosotros no lo será de un modo cabal con olvido del negro. El negro – a mi juicio – aporta esencias muy firmes a nuestro *cotel*. Y las dos razas que en la Isla salen a flor de agua, distantes en lo que se ve, se tienden un garfio submarino, como esos puentes hondos que unen en secreto dos continentes. Por lo pronto, el espíritu de Cuba es mestizo. Y del espíritu hacia la piel nos vendrá el color definitivo. Algún día se dirá: « color cubano ». Estos poemas quieren adelantar ese día<sup>36</sup>.

Le point de vue de cette avant-garde n'était bien entendu pas partagé par l'ensemble de la population cubaine, mais il ne fait aucun doute qu'elle offrit à l'univers culturel afro-cubain une visibilité<sup>37</sup> qui constitue une avancée capitale vers son intégration à la culture nationale :

The new vogue engendered a tolerance, and even an admiration, for Santería which had not previously existed. It made involvement with the religion, if not entirely respectable, at least modish, exciting, and acceptable in some sectors of the middle class. Because of Afro-Cubanism it became possible to view Santería as folklore rather than witchcraft and crime. The movement awakened interest in the Afro-Cuban as a cultural creator in religion as elsewhere and in the present as well as the past. It also proposed Afro-Cuban religion and Afro-Cuban culture more generally as inalienable parts of what it meant to be Cuban<sup>38</sup>.

Para muchos fue, al menos, un contacto inicial con un mundo vecino, cercano pero ignorado. Al oír, digamos, el « Guije, que se vaya el guije » de Guillén – otra conmovedora elegía – aun el oyente blanco más alejado del sector negro de la población por lo menos sentía la vibración de esa otra realidad y comenzaba a percatarse de que en el seno de la sociedad en que vivía, palpitaba con vigor y valer artísticos indiscutibles, una cosmovisión que sin ser la suya tradicional y rutinaria, a su lado existía cercanísima, contigua, próxima: *prójima*. Para llegar a la semilla hay que comenzar por romper la cáscara. Y el arte es un estilete penetrante<sup>39</sup>.

On peut ici également souligner le fait, généralement occulté par l'historiographie

<sup>36</sup> GUILLÉN, Nicolás, *Sóngoro Cosongo* [1931], Libresa, Quito, 1997, p. 240.

<sup>37</sup> Il est important de souligner ici que l'art afro-cubain n'a pas surgi avec le mouvement *negrista*. Un siècle plus tôt, l'historien José Antonio Saco déplorait déjà que « todas las artes se hallan en manos de la gente de color » (SACO, José Antonio, *El juego y la vagancia en Cuba*, Lex, La Havane, 1960 [1832], p. 28), au point de devenir selon lui leur « patrimonio exclusivo » (p. 78) : « Entre los enormes males que esta raza infeliz ha traído a nuestro suelo, uno de ellos es el haber alejado de las artes a nuestra población blanca. [...] En tan deplorable situación, ya no era de esperar que ningún blanco cubano se dedicase a las artes, pues con el hecho sólo de abrazarlas, parece que renunciaba a los fueros de su clase » (pp. 77-78). C'est surtout cette stigmatisation sociale que les artistes du mouvement *negrista* contribuèrent à atténuer, sinon à faire disparaître.

<sup>38</sup> BRANDON, *Op. Cit.*, p. 93.

<sup>39</sup> CASTELLANOS, Isabel et CASTELLANOS, Jorge, *Op. Cit.*, p. 406.

révolutionnaire<sup>40</sup>, que la politique du gouvernement de Batista était beaucoup moins raciste que ne l'était celle de ses prédécesseurs : Batista lui-même étant mulâtre (bien que tentant désespérément de « passer pour blanc »), il favorisa l'accès des *gens de couleur* à l'armée et à l'administration publique, certains d'entre eux parvenant même à occuper de hautes fonctions ministérielles ou diplomatiques<sup>41</sup> et « en 1946, la première Dame de la République se rend à l'église de Regla le jour de la fête de la Vierge (7 septembre) et *se consulte* par les noix de coco devant la presse<sup>42</sup> »; selon la chercheuse Natalia Bolívar, le chef d'État lui-même était un « praticante asiduo de las religiones afrocubanas »<sup>43</sup>. Mais cela ne signifie pas, loin de là, que le racisme et les discriminations aient disparu de la société cubaine, à la veille de la Révolution :

No había un equilibrio adecuado en la distribución racial de la riqueza. En los sectores más elevados de la industria, el comercio y las finanzas, la desproporción en favor de los blancos era abrumadora. La gente « de color » estaba subrepresentada en los sectores laborales más productivos y sobrerrepresentada en aquellos de inferiores ingresos y prestigio social. Todavía había un número excesivo de negros como empleados de servicio doméstico, la mayoría mujeres que percibían bajísimos salarios como criadas, cocineras, niñeras, lavanderas, etc. y existía más desempleo entre negros y mulatos que entre los blancos, sobre todo en ciertas ocupaciones, como consecuencia de prácticas discriminatorias<sup>44</sup>.

### **3. Le paradoxe de la politique révolutionnaire à l'égard des cultes afro-cubains : entre rejet idéologique et valorisation artistique**

La politique culturelle révolutionnaire s'inscrit dans le sillage du mouvement *negrista* : elle peut être considérée comme l'institutionnalisation d'un courant au départ avant-gardiste et minoritaire, qui avait cependant déjà pris dans les années 1950 une ampleur considérable. Le chorégraphe Ramiro Guerra se rappelle qu'à cette époque, « el afro-negrismo estuvo en boga. El descubrimiento de la gran fuerza de las manifestaciones negras en rítmica y plástica, y el carácter primitivo del mismo tan lleno de matices estilísticos y poderosa expresividad, lo hizo blanco del interés artístico de la época. Poco de los artistas de este tiempo dejaron de sentir la influencia del mismo de una manera o de otra, ya en períodos de su evolución, ya en la totalidad de su obra<sup>45</sup> ».

---

<sup>40</sup> Cf. par exemple l'historien marxiste Pedro de la Hoz : « La Revolución cubana encontró en 1959 una situación desesperada en las mayorías de la población. Los afrodescendiente cubanos, que estaban entre las más sufridas víctimas del modelo neocolonial imperante en la Isla, se beneficiaron de inmediato con la batalla que dio el gobierno revolucionario para erradicar toda forma de exclusión, incluido el racismo feroz que caracterizaba a la Cuba prerrevolucionaria » (DE LA HOZ, Pedro, *África en la Revolución cubana*, Editorial Letras Cubanas, La Havane, 2008, pp. 80-81).

<sup>41</sup> CASTELLANOS, Isabel et CASTELLANOS, Jorge, *Op. Cit.*, p. 409.

<sup>42</sup> ARGYRIADIS, Kali, *Op. Cit.*, p. 50.

<sup>43</sup> BOLÍVAR, Natalia et OROZCO, Román, *Op. Cit.*, p. 177.

<sup>44</sup> CASTELLANOS, Isabel et CASTELLANOS, Jorge, *Op. Cit.*, pp. 413-414.

<sup>45</sup> GUERRA, Ramiro, « Amadeo Rolán y la danza nacional », *Lunes de Revolución*, n° 28, La Havane, 28 septembre

Mais bien qu'il s'oppose fermement et activement (au moins dans un premier temps) à toute forme de racisme biologique, le discours révolutionnaire, dans sa radicalité, peut être considéré comme une régression par rapport à l'idéologie véhiculée par la production afro-cubaniste des années 1950, dans la mesure où il rejette avec une virulence digne des premiers travaux de F. Ortiz toute expression religieuse et condamne toute forme de communautarisme culturel – y compris afro-cubain. « Avec la Révolution, cet effet de mode est coupé dans son élan, au profit d'une vision plus positive des “cultes afro-cubains” comme partie intégrante de la culture nationale. Acceptés sous une forme folklorique, ils sont néanmoins invités très clairement à disparaître. De façon générale, la religion n'a pas sa place dans la nouvelle société<sup>46</sup> ». Les processions religieuses sont d'ailleurs interdites en 1961<sup>47</sup> : « los barbudos que llegaron de la Sierra Maestra y tomaron la ciudad de La Habana la noche vieja del 58 [...] no necesitan, aparentemente, de otros dioses que Marx y Lenin<sup>48</sup> ». Alors que F. Ortiz, dans ses derniers ouvrages, se plaisait à remercier Changó, le dieu de la musique, de lui permettre de mener à bien ses travaux<sup>49</sup> et mettait même en garde ceux qui manquaient de respect aux dieux contre un potentiel châtement divin<sup>50</sup> (la rumeur courant même, dans les années 1930, qu'il s'était converti à l'une des religions afro-cubaines<sup>51</sup>), les écrits des anthropologues révolutionnaires, tout comme la politique gouvernementale, se caractérisent par leur virulence à l'encontre de toute manifestation religieuse.

Al asumirse el Estado como el heredero de las mejores tradiciones artísticas, literarias y científicas de las etapas precedentes, implementó mecanismos tendentes a la recuperación de la artísticidad de las manifestaciones de la cultura popular tradicional, y en especial, las de antecedente africano, por resultar las menos conocidas y peor valoradas. De la misma forma alentó el desarrollo de investigaciones en torno a tan complejo fenómeno. Por otra parte, al asumir como postulado político-filosófico el ateísmo, implementó un conjunto de principios socio-normativos que negaban, de hecho, la posibilidad del funcionamiento abierto de los focos culturales tradicionales que se regían esencialmente por el componente ritual y que eran las sedes del ejercicio santero<sup>52</sup>.

Les propos de Lázara Menéndez sont corroborés par Kali Argyriadis, qui en conclut qu'« en acceptant de reconnaître les apports de l'Afrique à la culture cubaine, mais en tentant explicitement de les démystifier à l'aide de la folklorisation, l'Etat n'a fait que déplacer le rejet sur le plan

---

1959, p. 4.

<sup>46</sup> ARGYRIADIS, Kali, *Op. Cit.*, p. 51.

<sup>47</sup> AYORINDE, Christine, *Afro-Cuban Religiosity, Revolution, and National Identity*, Gainesville, University Press of Florida, 2004, p. 128.

<sup>48</sup> BOLÍVAR, Natalia et OROZCO, Román, *Op. Cit.*, p. 262.

<sup>49</sup> ORTIZ, Fernando, *La africanía de la música folklórica afrocubana*, Editorial Universitaria, La Havane, 1965 [1950], p. 101.

<sup>50</sup> On peut notamment rapporter ici les propos suivants, dirigés contre un individu qui avait plagié un chant à Eleguá (l'un des dieux du panthéon yoruba) à des fins commerciales : « Acaso no sea inoportuno anotar aquí que el falso artista que quiso apropiarse del canto de Eleguá murió al poco tiempo y, según nos dijeron, fue por castigo del Dios. No nos atreveríamos a sostener la certeza de esa versión; pero algo deberían pensar los dioses contra quienes hacen simonía con sus cosas. Ténganlo presente los mal intencionados » (ORTIZ, Fernando, *La africanía de la música folklórica afrocubana*, *Op. Cit.*, p. 122).

<sup>51</sup> BRANDON, Georges, *Op. Cit.*, p. 30. Selon l'auteur, cette rumeur fut finalement démentie par Nicolas Guillén.

<sup>52</sup> MENÉNDEZ, Lázara, *Op. Cit.*, p. 12



idéologique, c'est-à-dire sur le plan le plus important<sup>53</sup> ».

La Révolution reprend donc à son compte le positivisme orticien en l'exacerbant et entreprend d'intégrer les pratiques culturelles afro-cubaines, transformées en pratiques artistiques, au patrimoine national, pour répondre à ses besoins identitaires – c'est-à-dire pour construire son propre mythe, celui d'une nation homogène et désoccidentalisée, dont l'événement primordial et fondateur est daté au premier janvier 1959.

C'est ainsi que le désormais dénommé « folklore afro-cubain » devient, au lendemain de la Révolution, un élément incontournable de la culture nationale. En 1960 est notamment créée une institution qui jouera un rôle culturel capital au cours de ces premières années révolutionnaires : le Théâtre National de Cuba (TNC), dont l'activité se répartit en cinq départements qui fonctionnent en étroite interaction les uns avec les autres. Trois d'entre eux retiendront notre attention dans ce travail (les deux autres ont une activité beaucoup plus discrète) : les départements de Folklore, de Danse et de Théâtre. Les deux premiers, dès leur création, s'attelèrent à la mission d'intégrer les pratiques afro-descendantes à la culture nationale et produisirent de nombreux spectacles en ce sens. Mais alors que le folklore afro-cubain envahit la plupart des espaces de représentation, il reste paradoxalement en marge de l'espace scénique par excellence, celui du théâtre<sup>54</sup>.

Pourtant, le théâtre révolutionnaire s'avère, plus encore que tous les autres arts, particulièrement florissant et vivement encouragé par la politique gouvernementale.

---

<sup>53</sup> ARGYRIADIS, Kali, *Op. Cit.*, pp. 54-55.

<sup>54</sup> Cette absence peut déjà être soulignée au sein de la production antérieure, puisque le mouvement *negrista* est un mouvement essentiellement littéraire, pictural et poétique, dont on ne trouve de traces que très ponctuelles dans la production dramatique.

## II. PROBLEMATIQUE ET STRUCTURE GENERALE

La rareté des pièces mettant en scène l'univers rituel afro-cubain est d'autant plus étonnante que c'est précisément à cette époque que sur les scènes occidentales se développa, à la suite des travaux précurseurs d'Antonin Artaud et de sa fascination pour l'univers rituel, tout un courant de « ritualisation » du théâtre – ce que nous appellerons dans cette étude le « théâtre anthropologique »<sup>55</sup>.

Jusqu'à une époque récente, les interactions entre ce théâtre anthropologique et l'univers rituel afro-cubain furent extrêmement limitées. D'un côté, cet univers resta longtemps méconnu des dramaturges et anthropologues occidentaux qui s'intéressaient au rapport entre rite et théâtre : Artaud, s'il fit une incursion dans l'univers rituel des Indiens du nord du Mexique – réalisant au passage une brève escale de trois jours à Cuba, en janvier 1936 –, porta surtout son attention sur le théâtre balinais. À sa suite, les dramaturges tels que Richard Schechner, Jerzy Grotowski<sup>56</sup>, Eugenio Barba<sup>57</sup> ou Peter Brook s'inspirèrent plutôt de rituels asiatiques, qui exerçaient sur eux une véritable fascination. Le continent africain trouva quelque grâce à leurs yeux (à la suite notamment des

---

<sup>55</sup> Nous utilisons cette expression générique pour désigner les travaux des dramaturges et metteurs en scène qui, dans le sillage d'Artaud, s'inspirent de rituels issus d'autres cultures pour rénover le théâtre occidental. Ce théâtre, habité par « la préoccupation des sources et le besoin du détour par l'Autre » (BORIE, Monique, *Antonin Artaud : le théâtre et le retour au sources*, Gallimard, Paris, 1989, p. 9), vise à terme et par le biais de techniques très diverses « la grande réconciliation de l'homme et du monde, du corps et de l'univers, l'union du sensible et du spirituel » (*Idem*, p. 21). L'appellation « théâtre anthropologique » est cependant rarement utilisée par les dramaturges eux-mêmes, qui créent chacun leurs propres dénominations ; seul Eugenio Barba se revendique de l'appellation.

À Cuba, ce théâtre est généralement qualifié de « théâtre interculturel ». Patrice Pavis, lui, parle parfois de « théâtre transculturel », même s'il reprend finalement la formule de « théâtre anthropologique » dans son *Dictionnaire du Théâtre*, en le définissant comme « une tendance de la mise en scène qui s'efforce d'examiner l'être humain dans ses rapports à la nature et à la culture, qui élargit la notion européenne de théâtre aux pratiques spectaculaires et culturelles (*cultural performances*), qui adopte une approche *ethnoscénologique* pour expliquer ces pratiques » (PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Dunod, Paris, 1996, p. 360).

Une autre formule parfois utilisée en Occident est celle de « théâtre rituel », défini par Christopher Innes comme « obras que representan arquetipos o sueños y emplean estructuras ritualistas, sustituyen la comunicación verbal por símbolos visuales y pautas de sonido, o dependen de una extrema participación del público en un intento por despertar respuestas subliminales, basándose en el subconsciente » (INNES, Christopher, *El ritual y la vanguardia*, Fondo de Cultura Económica, México DF, 1992, p. 13). Dans le cadre de notre étude et pour éviter toute confusion, nous emploierons cette expression dans son acception cubaine, c'est-à-dire en la réservant au théâtre cubain mettant en scène l'univers religieux afro-cubain.

<sup>56</sup> Ce n'est que dans les années 1980 que Grotowski s'intéressa au vaudou haïtien et aux rituels yorubas du Nigéria (cf. AZOR, Ileana, « Actor y ritualidad en el teatro latinoamericano », *Tablas*, n° 3, 1993, p. 6).

<sup>57</sup> Eugenio Barba, comme nous le verrons, finit par nouer des liens très forts avec Cuba, mais ce à partir des années 1980 également.

travaux de Michel Leiris sur les Zâr éthiopiens du Gondar, publiés en 1958<sup>58</sup>), mais ils demeurèrent étonnamment peu réceptifs à l'univers rituel afro-caribéen, comme si leur quête d'authenticité les poussait à considérer avec méfiance des rituels caractérisés par leur hybridité (les Caraïbes étant « souvent considérées, du point de vue européen, comme dépourvues de culture propre<sup>59</sup> »), et ce malgré l'importance des travaux ethnographiques mettant en lumière la grande théâtralité de cet univers : outre les travaux de Fernando Ortiz sur les pratiques afro-cubaines, on peut ici mentionner les recherches d'Alfred Métraux sur le vaudou haïtien<sup>60</sup>, ainsi que l'œuvre monumentale de Pierre Verger et Roger Bastide sur le candomblé brésilien<sup>61</sup>. Comme nous le verrons par la suite, les similitudes entre les pratiques rituelles afro-cubaines et le « théâtre de la Cruauté » sont pourtant frappantes.

Cette indifférence d'Artaud et, à sa suite, du théâtre anthropologique à l'égard des pratiques afro-cubaines leur fut bien rendue, puisque l'œuvre des dramaturges susmentionnés demeura longtemps méconnue, ou du moins peu diffusée sur l'île, jusqu'à une époque relativement récente. Avant la Révolution, dans les années 1950, ce sont les théories de Stanislavski et sa célèbre méthode qui s'imposèrent à Cuba, introduites par le dramaturge José Gelada qui avait suivi, en 1951, un cours à México avec le japonais Seki-Sano, ancien élève de Stanislavski<sup>62</sup>. Au lendemain de la Révolution, les idées stanislavskiennes sont balayées par l'ouragan brechtien, qui arrive à Cuba à point nommé pour faire écho à la politique culturelle révolutionnaire et son exigence d'un théâtre social, engagé et militant<sup>63</sup>; les théories et le théâtre de Brecht se font de plus en plus hégémoniques, au fur et à mesure que la Révolution cubaine se rapproche du modèle soviétique. À la fin des années 1960, l'art est réduit à un simple outil idéologique, ce qui explique pourquoi les théories d'Artaud, si elles furent exploitées par certains dramaturges « dissidents », furent vigoureusement rejetées dans le milieu théâtral officiel, comme le met en relief Norge Espinosa :

Es cierto que en esos años fue in crescendo el empleo de modelos generados por la herencia del teatro de la crueldad, el happening, los collages y otros fenómenos que aquí eran acusados de decadentes mientras que, paradójicamente, al ser producidos por el Living Theater, Peter Brook y otros líderes, eran tomados en sus países como amenazas izquierdistas por el aparato de una cultura conservadora. La espontaneidad y desacato consustanciales a esos desempeños debían disonar en los funcionarios que ya tomaban mayor control sobre la cultura en nuestro medio, cercados por una idea del realismo socialista

<sup>58</sup> LEIRIS, Michel, *La possession et ses aspects théâtraux chez les Ethiopiens de Gondar*, Plon, Paris, 1958.

<sup>59</sup> PRICE, R., « CARAÏBES (monde) » in BONTE, Pierre et IZARD, Michel (dir.), *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, PUF, Paris, 1991, p. 126.

<sup>60</sup> MÉTRAUX, Alfred, *Le vaudou haïtien*, Gallimard, Paris, 2007 [1958].

<sup>61</sup> Cf. notamment l'œuvre majeure de R. Bastide, *Le candomblé de Bahia* (Mouton, La Hay, 1958).

<sup>62</sup> GONZÁLEZ FREIRE, Natividad, *Teatro cubano (1927-1961)*, Ministerio de relaciones exteriores, La Havane, 1961, p. 136.

<sup>63</sup> Francisco Morín se souvient qu'en 1960, Seki-Sano fut invité à une conférence à La Havane et qu'il fut pratiquement humilié par les participants qui lui conseillèrent de devenir brechtien, sous peine de se transformer en simple fossile (MORÍN, Francisco, *Por amor al arte: memorias de un teatrista cubano (1949-1970)*, Ediciones Universal, Miami, 1998, p. 257).

que si bien nunca obtuvo entre nosotros un poderío levantado al nivel de lo sucedido en la Europa del Este, sí supo expresarse y aniquilar varias de esas manifestaciones<sup>64</sup>.

Ainsi, les travaux réalisés à l'étranger qui s'inscrivent dans la mouvance du « théâtre anthropologique », loin de constituer aux yeux des instances officielles un moyen valable et pertinent d'exploiter la richesse théâtrale des rituels afro-cubains, furent jugées « décadentes », « petites-bourgeoises » et « aliénantes », allant à l'encontre de la quête d'un authentique théâtre national, dont le seul modèle étranger acceptable était le modèle brechtien.

Certains dramaturges, metteurs en scène et collectifs entreprirent malgré tout, dans la seconde moitié de la décennie, de suivre la piste d'Artaud et du théâtre anthropologique ; on aurait pu s'attendre à ce que cette démarche les conduisent à exploiter l'univers rituel afro-cubain. Ce fut rarement le cas, et nous nous interrogerons sur les motifs de cette connexion manquée. Ce sont d'autres dramaturges, étrangers à la pensée d'Artaud et pour la plupart, marxistes convaincus, qui se chargèrent de placer les rituels afro-cubains au cœur de leur dramaturgie.

**Quel théâtre surgit-il de cette rencontre entre les rituels afro-cubains et l'idéologie marxiste ?  
Comment situer ce théâtre par rapport à celui de ceux qui, à l'étranger, cherchaient également à renouer les liens entre théâtre et rituel ?**

Nous restreindrons notre étude au théâtre produit durant ce que l'écrivain Ambrosio Fornet appelle avec nostalgie la « década prodigiosa<sup>65</sup> », âge d'or de la Révolution qui s'acheva en 1971, avec le Premier Congrès National d'Éducation et de Culture, qui « marqua le début d'une politique culturelle dogmatique qui imposa sa loi de manière absolutiste<sup>66</sup> ». En effet, alors que les années 1960 furent marquées (au moins à leurs débuts) par un enthousiasme et un optimisme exacerbés, il n'en va pas de même des années 1970, avec lesquelles s'initia la période tristement connue comme le « quinquenio gris » au cours duquel un très grand nombre d'artistes et intellectuels furent démis de leurs fonctions, pour divers motifs socio-politiques. Le théâtre s'appauvrit considérablement durant cette période, et l'on n'y trouve plus trace de la *religión*.

Dans un premier temps, nous nous intéresserons aux rituels afro-cubains eux-mêmes, et plus

---

<sup>64</sup> ESPINOSA, Norge, « Las máscaras de la grisura: Teatro, silencio y política cultural en la Cuba de los 70 », *Tablas*, n° annuel, 2009, p. 181.

<sup>65</sup> FORNET, Ambrosio, « La década prodigiosa: un testimonio personal » in *Mirar a los 60: antología cultura de una década*, Museo Nacional de Bellas Artes, La Havane, 2004.

<sup>66</sup> RICHARD-HERNÁNDEZ, Marie-Thérèse, *L'art cubain, 1959-2009 : le temps des fractures*, Atlantica, Biarritz, 2009, p. 27.

précisément aux *wemilere*<sup>67</sup>, qui sont les cérémonies collectives de la *santería* au cours desquels les dieux descendent sur terre pour s'incarner dans le corps de leurs fidèles. On trouve des cérémonies équivalentes dans les autres religions afro-cubaines, car toutes s'articulent autour de cette épiphanie divine que constitue la transe de possession<sup>68</sup>. Nous avons choisi ici de nous intéresser plus spécifiquement aux *wemilere* de la *santería* car il s'agit de la religion la plus répandue et la plus utilisée dans les *performances* qui nous intéressent ; les conclusions que nous tireront de cette étude peuvent cependant, pour la plupart, être appliquées à l'ensemble des pratiques religieuses afro-cubaines.

Nous dégagerons, dans cette partie, les éléments des *wemilere* qui correspondent à la définition du Théâtre de la Cruauté proposé par Artaud. Cette mise en perspective nous permettra d'interroger la frontière entre rituel et théâtre, ainsi que la notion de « théâtralité » et la spécificité du langage symbolique, à partir notamment des travaux du théologien Rudolfo Otto<sup>69</sup> et du psychanalyste Carl Jung<sup>70</sup>. Nous verrons que les éléments du rituel qui intéressent le théâtre anthropologique sont précisément ceux que la Révolution entend effacer de son expression folklorique.

C'est ce processus de patrimonialisation révolutionnaire du folklore afro-cubain qui fera l'objet de notre seconde partie. D'un côté, il s'agit d'un processus similaire à ceux que l'on rencontre au XX<sup>e</sup> siècle dans le monde entier<sup>71</sup>, où de nombreux rituels religieux sont transformés (à des fins touristiques et/ou politiques, quand cette transformation participe d'une volonté de construction nationale) en spectacles profanes, perdant leur dimension sacrée et leur signification première pour gagner, dans le meilleur des cas, en valeur esthétique (selon des critères occidentaux) et être intégrés au patrimoine national<sup>72</sup>. La spécificité de ce processus, dans le contexte cubain, tient au désir de substitution idéologique qui le sous-tend. En effet, la folklorisation des pratiques rituelles afro-cubaines ne répond pas seulement au désir gouvernemental d'incorporer ces pratiques à la culture nationale, mais bien de saper les fondements même de la *religión*. « If you wish to spay or

---

<sup>67</sup> Le lecteur trouvera en annexe (n° 1) un glossaire récapitulatif des termes religieux employés dans ce travail.

<sup>68</sup> On peut ici rappeler la distinction établie notamment par Gilbert Rouget entre le chamanisme, « voyage que [le chamane] effectue en compagnie des esprits qu'il incarne », et la possession au cours de laquelle, au contraire, « ce ne sont pas les hommes qui se rendent chez les habitants du monde invisible, mais au contraire ceux-ci qui viennent chez eux » : « dans le premier cas c'est un voyage qu'on fait, dans le second c'est une visite que l'on reçoit » (ROUGET, Gilbert, *La musique et la transe*, Gallimard, Paris, 1990 [1980], pp. 66-67).

<sup>69</sup> OTTO, Rudolf, *Le sacré: l'élément non-rationnel dans l'idée du divin et sa relation avec le rationnel* (trad. A. Jundt), Payot, Paris, 1949 [1917].

<sup>70</sup> JUNG, Carl, *Psychologie et religion* (trad. M. Bernson et G. Cahen), Édition Buchet/Chastel, Paris, 1958 ; JUNG, Carl G. (ed.), *L'homme et ses symboles*, R. Laffont, Paris, 1964.

<sup>71</sup> Au Brésil notamment, ainsi que le souligne Monique Augras : « « Aujourd'hui, les cultes afro-brésiliens sont souvent réduits à une dimension folklorique, qui transforme la spécificité culturelle en pittoresque, en la rendant ainsi apte à être digérée par la société de consommation » (AUGRAS, Monique, *Le double et la métamorphose : l'identification mythique dans le candombé brésilien*, Editions Méridiens Klincksieck, Paris, 1992, p. 28)

<sup>72</sup> C'est en particulier le cas du théâtre yoruba en Afrique (« Yoruba Traditional Theatre » ou « Yoruba Folk Opera »), dont la genèse présente de remarquables similitudes avec celle des *performances* qui nous intéressent.

geld religion, first remove its rituals, its generative and regenerative processes<sup>73</sup> », nous dit Victor Turner, et c'est bien ce dont il s'agit ici, le but étant de remplacer le système de croyances qui soutend ces rituels par la doctrine marxiste qu'on peut voir, à l'instar de Marc Angenot<sup>74</sup>, comme une véritable « religion politique », fondée sur une eschatologie millénariste en totale contradiction avec celle de la *religión*.

Cela nous conduira à développer une approche plus fonctionnaliste de la notion de rituel, en nous appuyant notamment sur les travaux de l'anthropologue britannique Victor Turner.

Pour construire cette identité nationale et « éduquer les masses », le gouvernement castriste compte également sur le théâtre. Le théâtre révolutionnaire se doit d'être un art militant, une arme au service de la Révolution ; c'est dans cette optique qu'une nouvelle génération de dramaturges est formée au sein du département théâtral du Théâtre National de Cuba, nourrie de philosophie marxiste et de théories brechtiennes, sans grande considération de la part de leurs professeurs pour les pratiques rituelles afro-cubaines que les départements de Folklore et de Danse voisins se chargent de mettre en scène.

Mais au sein de l'ancienne comme de la nouvelle génération, les voix dissidentes ne tardèrent pas à se faire entendre. Le trio formé par Virgilio Piñera et ses deux disciples, Antón Arrufat et José Triana, persiste notamment à privilégier la voie « expérimentale » à l'exercice du théâtre engagé. Liés à l'avant-garde européenne, ce sont eux qui introduisirent les théories d'Artaud à Cuba. José Triana notamment s'en revendique explicitement, et son théâtre met souvent en scène des personnages afro-descendants. Dans *Medea en el espejo* (1960) notamment, María est une jeune métisse adepte de la *religión*, qui à l'instar de son *alter ego* grec utilise ses talents de « sorcière » pour se venger de l'homme qui l'a trahie ; dans *La muerte del Ñeque* (1963), toute l'action dramatique est accompagnée par une messe spirituelle qui se tient en hors champ et à laquelle participent les personnages. Pourtant, paradoxalement et pour des raisons sur lesquelles nous reviendrons, l'univers rituel afro-cubain reste exploité, chez Triana, de façon plutôt tangentielle.

Nous nous intéresserons en dernière partie aux quatre dramaturges qui entreprirent de traiter ce sujet à bras-le-corps. Le premier est un cas un peu à part : Carlos Felipe n'est pas à proprement parler un dramaturge révolutionnaire, puisqu'il publia l'essentiel de son œuvre avant la Révolution. La pièce qui nous intéresse ici, *Réquiem por Yarini*, bien que publiée en 1960, est le fruit de longues années de maturation qui en font une œuvre quelque peu décalée par rapport au discours révolutionnaire : les dieux y sont encore présents, et la *religión* dignifiée.

---

<sup>73</sup> TURNER, Victor, *From Ritual to Theatre: the Human Seriousness of Play*, Performing Arts Journal Publications, New York, 1982, p. 86.

<sup>74</sup> ANGENOT, Marc, *Gnose et millénarisme, deux concepts pour le 20<sup>e</sup> siècle*, Discours social, Vol. 24, Montréal, 2008.

Il en va différemment des trois autres pièces auxquelles nous nous intéresserons : *Santa Camila de la Habana Vieja*, écrite par José Ramón Brene en 1962 et montée la même année sous la direction d'Adolfo de Luis par le Grupo Milanés, *María Antonia* de Eugenio Hernández Espinosa, écrite en 1964 et montée en 1967 par Roberto Blanco, et *Mamico Omi Omo* de José Milián, qui ne fut jamais représentée<sup>75</sup>.

Écrites par de jeunes dramaturges formés au sein du TNC, débordants d'enthousiasme révolutionnaire et très loin des préoccupations existentialistes d'Artaud, ces pièces relayent le discours officiel en présentant la pratique des religions afro-cubaines comme une activité vaine et délétère, fruit de la misère sociale et intellectuelle, que l'éducation populaire et la pensée scientifique révolutionnaire ne sauraient tarder à balayer définitivement. Pourtant, involontairement, intuitivement ou délibérément, tous trois restituent au moins partiellement au rituel sa force première, en redonnant au langage symbolique le pouvoir qu'il avait perdu sur les scènes folkloriques.

---

<sup>75</sup> Toutes les pièces de notre corpus sont accessibles en ligne à cette adresse : <http://quandlesdieuxentrentenscene.wordpress.com/>

### III. CADRE EPISTEMOLOGIQUE ET THEORIQUE

D'un point de vue méthodologique, notre travail peut s'inscrire dans le cadre d'une discipline créée en 1995, l'ethnoscénologie, qui se propose d'étudier « les *pratiques performatives*<sup>76</sup> de divers groupes et communautés culturels du monde entier<sup>77</sup> » et dont les objectifs ont été définis en 1996 par l'un de ses fondateurs, Jean-Marie Pradier :

L'ethnoscénologie comprend :

- la mise en évidence de la diversité et de l'unité des pratiques spectaculaires<sup>78</sup> humaines ;
- l'étude systémique des éléments (physiques et non physiques) et de leur organisation qui les fondent ;
- l'approche des stratégies cognitives qui sous-tendent l'émergence des comportements et des pratiques ;
- l'analyse des stratégies relationnelles qui caractérisent les événements étudiés ;
- l'analyse des modalités selon lesquelles les pratiques et les comportements humains spectaculaires organisés s'insère dans leur cadre socioculturel.
- la prise en considération de l'histoire sinueuse et multiple du corps, porteuse et procréatrice des représentations et des techniques, des codes, des modes et des modèles qui génèrent et régulent les attitudes et les comportements de l'individu en société<sup>79</sup>.

---

<sup>76</sup> La formule la plus exacte pour désigner ces pratiques, selon les textes fondateurs de l'ethnoscénologie, est celle de « Pratiques et Comportements Humains Spectaculaires Organisés » (PCHSO). Elle est souvent remplacée dans les travaux plus récents par un néologisme plus maniable proposé par Jerzy Grotowski en 1997, celui de « pratiques performatives ». Dans le domaine anglo-saxon, elles sont plus simplement qualifiées de *performances* et Richard Schechner, auteur original de cette dénomination, en propose la définition suivante : « a performance is an activity done by an individual or group in the presence of and for another individual or group » (SCHECHNER, Richard, *Essays on Performance Theory*, Routledge, Londres/New York, 2004 [1977], p. 22).

En français, l'utilisation du terme « performance » est ambiguë car il a été repris dans le domaine théâtral, dans une acception plus restrictive (cf. travaux de Josette Féral). Pour lever cette ambiguïté, nous utiliserons dans ce travail des italiques pour nous référer à la *performance* dans le sens que lui attribue Schechner, et nous enlèverons ces italiques lorsque nous nous référerons à la performance dans son acception théâtrologique française.

<sup>77</sup> PRADIER, Jean-Marie, « L'ethnoscénologie. Vers une scénologie générale », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 19, 2001, p. 51.

<sup>78</sup> Dans un travail ultérieur, Jean-Marie Pradier propose du terme la définition suivante : « Le mot “spectaculaire” n'existe pour nous que sous la forme adjectivale, tandis que “spectacle” désigne un objet fini. Dans notre langue, l'adjectif “spectaculaire” désigne une variable intermédiaire qui se réfère à un mode spécifique de traitement de l'information sensorielle lorsque l'intensité de l'objet perçu contraste par rapport à l'environnement. Le mot ne retient malheureusement que la surface de l'événement. Il incite à oublier le processus qui conduit à son émergence – la performativité. Le corps dansant est-il spectaculaire ? Certes oui, mais par le regard qui l'embrasse et en raison de l'attente de celui ou de celle qui s'y pose. Le corps dansant est spectaculaire “par accident séparable”, au sens où Porphyre l'entendait : la spectacularité peut disparaître aux yeux de qui regarde, sans que le sujet dansant ne soit détruit » (PRADIER, Jean-Marie, « Ethnoscénologie : la chair de l'esprit », octobre 1997, <<https://effetsdepresence.uqam.ca/upload/files/articles/ethnoscenologie.pdf>> [consulté le 08/12/2015], p. 2). Cette définition est corroborée par Patrice Pavis, qui reconnaît dans son *Dictionnaire du Théâtre* qu'il s'agit d'« une notion assez floue » puisqu'« elle est fonction autant du sujet percevant que de l'objet perçu » (PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Dunod, Paris, 1996, p. 337).

<sup>79</sup> PRADIER, Jean-Marie, « Ethnoscénologie : la profondeur des émergences » in DUVIGNAUD, Jean, et



L'ethnoscénologie, qui se caractérise notamment par sa transdisciplinarité, nous offre la possibilité de considérer et de comparer différentes pratiques performatives (rituelles, folkloriques, chorégraphiques et théâtrales), en nous appuyant sur des travaux réalisés dans des disciplines très diverses (histoire, sociologie, anthropologie, ethnographie, théâtreologie, linguistique, politique, psychologie, philosophie, théologie...). Cette transversalité est absolument capitale dans le cadre de notre étude, car une approche strictement littéraire du théâtre qui nous intéresse est difficilement concevable.

L'ethnoscénologie nous met également en garde contre l'ethnocentrisme, qui a pu constituer l'écueil par excellence de l'ethnographie, en invitant le chercheur à mettre explicitement son objet d'étude en perspective avec son propre point de vue culturel, ou celui des auteurs qui lui servent de référence ; « le point de départ de toute ethnoscénologie consiste à évaluer les présupposés alluvionnaires du chercheur, lentement déposés dans ses modes de pensée, de perception et d'action au fil de son histoire personnelle et de l'histoire collective<sup>80</sup> ». Cette discipline préconise ainsi le recours à différentes approches, aussi bien disciplinaires que culturelles, pour analyser une pratique déterminée : « Il devient plus que jamais nécessaire pour l'ethnoscénologie de pratiquer des études croisées, combinant les “analyses intérieures” qui partent des critères propres à la culture étudiée, et les “analyses extérieures”, fondées sur les notions et les méthodes scientifiques en usage<sup>81</sup> ». « La conjugaison de ces deux approches – *emic/etic* selon leur formulation anglo-saxonne<sup>82</sup> – est censée rendre compte de l'objet dans son double statut d'objet observé (par le « scientifique ») et d'objet d'expérience individuelle et collective<sup>83</sup> ». Ces recommandations nous semblent particulièrement utiles dans le cadre de notre étude, car la plupart des ouvrages traitant de la Cuba révolutionnaire (et, rétrospectivement, de la Cuba pré-révolutionnaire également) tendent à une forte polarisation idéologique, qui rend indispensable leur contextualisation (aussi bien géographique que temporelle)<sup>84</sup>.

Concernant les « analyses intérieures », avant la Révolution, c'est l'œuvre colossale de

---

KHAZNADAR, Chérif, *La scène et la terre : questions d'ethnoscénologie I*, BABEL, Maison des cultures du monde, Lausanne, 1996, p. 18.

<sup>80</sup>PRADIER, Jean-Marie, « L'ethnoscénologie. Vers une scénologie générale », *Op. Cit.*, p. 53.

<sup>81</sup>PRADIER, Jean-Marie, « Ethnoscénologie : la profondeur des émergences », *Op. Cit.*, pp. 19-20.

<sup>82</sup>Cette distinction fut établie en 1954 par le chercheur anglo-saxon Kenneth Oike : « « Descriptions of analyses from the etic standpoint are 'alien', with criteria external to the system. Emic descriptions provide an internal view (or an 'inside view' in Hockett's terms), with criteria chosen from within the system. They represent to us the view of one familiar with this system and who knows how to function within it himself » (cité par TURNER, Victor, *From Ritual to Theatre: the Human Seriousness of Play*, Performing Arts Journal Publications, New York, 1982, p. 65).

<sup>83</sup>PRADIER, Jean-Marie, « L'ethnoscénologie. Vers une scénologie générale », *Op. Cit.*, p. 54.

<sup>84</sup>Cela est d'autant plus vrai concernant les travaux portant sur les religions afro-cubaines : « depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle, presque toutes les publications sur ce thème, sauf quelques rares travaux se voulant purement ethnographiques, comme *El Monte* de Lydia Cabrera, affirment une prise de position idéologique claire » (ARGYRIADIS, Kali, *La religión à La Havane...*, *Op. Cit.*, p. 51).

Fernando Ortiz qui constitue l'essentiel de la bibliographie portant sur le sujet qui nous intéresse. Idéologiquement très marqués par la pensée évolutionniste européenne, ces travaux eurent une influence considérable sur les recherches ultérieures, mais également sur les pratiques et croyances des religieux eux-mêmes. Dans les années 1940, Fernando Ortiz entre en dialogue avec un autre anthropologue, Rómulo Lachatañeré, métis d'origine haïtienne qui publie en 1942 un *Manuel de santería: el sistema de cultos lucumí* dans lequel il propose une description détaillée des différents cultes afro-cubains (tous assimilés à des variantes de la *santería*). Fernando Ortiz et Rómulo Lachatañeré divergent sur certains points (principalement sur l'usage du terme « brujería »), mais adoptent globalement la même approche de la *religión*, empreinte de positivisme. La démarche de Lydia Cabrera<sup>85</sup>, la belle-soeur de Fernando Ortiz, est quelque peu différente. En 1954, la publication de son ouvrage *El Monte* (dédié à son beau-frère) est saluée par Alejo Carpentier comme « una maravilla de investigación llevada en función poética, [...] un libro que llega a tiempo para colmar una importante laguna en los estudios etnográficos americanos<sup>86</sup> ». Pour écrire cet essai, Lydia Cabrera récolte les témoignages de vieux pratiquants pour tâcher de dresser un tableau aussi fidèle et objectif que possible de l'ensemble des pratiques rituelles des Afro-descendants à Cuba<sup>87</sup> :

He querido que, sin cambiar sus graciosos y peculiares modos de expresión, estos viejos que he conocido, hijos de africanos muchos de ellos; los más, enterados y respetuosos continuadores de su tradición, y cuya confianza pude conquistar, sean oídos sin intermediario, exactamente como me hablaron, por los que estudian la huella profunda y viva que dejaron en esta isla los conceptos mágicos y religiosos, las creencias y prácticas de los negros importados de África durante varios siglos de trata ininterrumpida. [...] Ha sido mi propósito ofrecer a los especialistas, con toda modestia y la mayor fidelidad, un material que no ha pasado por el filtro peligroso de la interpretación, y de enfrentarlos con los documentos vivos que he tenido la suerte de encontrar<sup>88</sup>.

Selon Erwan Dianteill, *El Monte* constitue « l'ouvrage ethnologique le plus complet sur les religions afro-cubaines édité à ce jour<sup>89</sup> » et nous nous y référerons abondamment dans la suite de notre travail.

Dans les premières années qui suivirent la Révolution, les travaux portant sur les religions afro-cubaines se multiplient et tendent à radicaliser les positions ortiziennes<sup>90</sup> ; Fernando Ortiz, lui,

---

<sup>85</sup> Issue de la haute bourgeoisie créole, Lydia Cabrera s'exilera aux États-Unis en 1960. Elle y poursuivra ses publications à partir de ses notes de terrain.

<sup>86</sup> CARPENTIER, Alejo, *Mito e historia*, Letras Cubanas, La Havane, 1997, p. 60.

<sup>87</sup> En réalité, L. Cabrera réalisa ses enquêtes de terrain auprès des employés afro-descendants d'une riche amie à elle, qui possédait une ferme et des terres à proximité de La Havane. Cette précision peut permettre d'expliquer comment elle parvint à obtenir tant d'informations et à percer tant de secrets de la *religión*, et même à photographier des éléments censés rester secrets (ARGYRIADIS, Kali, « Epistemología de los estudios afrocubanos », cours donné au Centre d'Anthropologie de La Havane, notes personnelles, juillet 2015).

<sup>88</sup> CABRERA, Lydia, *El Monte*, Editorial Letras Cubanas, La Havane, 1993 [1954], pp. 13-14.

<sup>89</sup> DIANTEILL, Erwan, *Le Savant et le Santero*, *Op. Cit.*, p. 56.

<sup>90</sup> Cf. notamment les travaux de Jesús Guanache.

publie son dernier ouvrage en 1959<sup>91</sup> (il meurt en 1969) et c'est l'un de ses disciples, le musicologue Argeliers León (directeur du département de Folklore du TNC) qui prend sa relève.

À la fin de la décennie, le nombre de ces publications diminue considérablement car à partir de 1968, leur mission de divulgation accomplie, « la plupart des chercheurs en sciences sociales se virent fermement encouragés à orienter leurs études sur le monde rural, et plus tard sur la “diversité ethnique” en Angola<sup>92</sup> » et la *religión* disparaît des publications officielles pendant plusieurs décennies. Il faudra attendre les années 1990 pour que cette littérature réapparaisse<sup>93</sup> : en 1990, la chercheuse Lázara Menéndez édite, en cinq tomes, plusieurs « Manuels de *santería* » et une série d'articles sur la culture afro-cubaine<sup>94</sup>. En 1998, c'est l'ancienne assistante de Lydia Cabrera, Natalia Bolívar, qui publie un ouvrage qui connut un très vif succès parmi les *religieux* : *Cuba Santa: comunistas, santeros y cristianos en la isla de Fidel Castro*<sup>95</sup>. Depuis les années 2000, la *religión* s'est transformée en phénomène de mode et les publications cubaines abondent, mais la plupart de ces récents ouvrages ne présentent pas d'intérêt majeur sur le plan scientifique.

Dans le domaine littéraire et théâtral, la première décennie révolutionnaire est marquée par de nombreuses polémiques autour de la définition de l'art révolutionnaire et de ses fonctions, qui atteignirent parfois une virulence qu'on ne peut comprendre qu'en la replaçant dans son cadre historique<sup>96</sup>.

La littérature des années 1970 et 1980, par contraste, est remarquablement uniforme, mobilisée par

---

<sup>91</sup> ORTIZ, Fernando, *Historia de una pelea cubana contra los demonios*, Universidad Central de Las Villas – Departamento de Relaciones Culturales, La Havane, 1959.

<sup>92</sup> ARGYRIADIS, Kali et CAPONE, Stefania, « Cuba et santería : les enjeux politiques de la transnationalisation religieuse (La Havane-Miami) », *Civilisations*, n° 1-2, 2004, p. 3.

<sup>93</sup> En octobre 1991, au cours du IV<sup>e</sup> Congrès du PCC, l'accès au Parti est enfin autorisé aux *religieux* et la pratique de la *religión* cesse d'être taboue.

<sup>94</sup> MENÉNDEZ, Lázara (ed.), *Estudios afrocubanos – selección de lecturas* (5 tomes), Universidad de La Habana, La Havane, 1990

<sup>95</sup> BOLÍVAR, Natalia et OROZCO, Román, *Cuba Santa: comunistas, santeros y cristianos en la isla de Fidel Castro*, El País Aguilar, Madrid, 1998.

<sup>96</sup> En termes d'« analyses intérieures », mon travail se fondera principalement sur la littérature de cette décennie : essais et articles réalisés dans diverses disciplines, articles de presse, témoignages...ainsi que sur quelques documents audiovisuels, photos et captations de mise en scène. Les différents terrains que j'ai réalisés (quatre séjours d'environ six mois chacun à La Havane, réalisés entre 2010 et 2016) m'ont permis de collecter ce matériel – ce qui ne fut pas toujours aisé, compte tenu des nombreux obstacles que présente Cuba au chercheur avide d'informations. J'ai également eu la chance d'assister à la mise en scène de *María Antonia* par son auteur au théâtre Mella de La Havane, en avril 2011, ainsi qu'à de nombreuses performances rituelles et folkloriques. J'ai enfin rencontré certains acteurs de cette « prodigieuse décennie » (notamment Eugenio Hernández Espinosa, Hilda Oates, Rogelio Martínez Furé, Ramiro Guerra, Inés María Martiatu Thierry, Eduardo Arrocha, Tomás Fernández Robaina et Gerardo Fullea León), mais je ne ferai que ponctuellement référence aux échanges que j'ai eus avec eux, car pour la plupart, ils se sont par ailleurs (et par écrit) abondamment exprimés sur les points qui nous intéressent. J'ai, de manière générale et dans la mesure du possible, privilégié comme base de notre travail les archives d'époque, « [...] esa vorágine de opiniones, textos (literarios, políticos, administrativos), corrientes de pensamiento, polémicas, etc., que acabaron confluendo y contruyendo la base primera de la política cultural de la Revolución » (GALLARDO, Emilio J., *El martillo y el espejo: directrices de la política cultural cubana (1959-1976)*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2009, p. 26), dans la mesure où les artistes eux-mêmes ont eu tendance, au fil des années, à remodeler leur vision du passé.

le pouvoir dans une logique de propagande qui ne laisse aucune place à l'expression de la moindre voix dissidente.

La production des années 1990 à nos jours enfin est marquée par la désillusion et souvent beaucoup plus critique : c'est à ce moment notamment que

el teatro cubano entra en una tercera fase cuya nota distintiva provendría, fundamentalmente, de los jóvenes egresados del ISA [Instituto Superior de Artes, fundado en 1977] y de las nuevas agrupaciones y proyectos teatrales surgidos algunas veces al margen de las instituciones oficiales y de los grupos teatrales ya reconocidos. [...] Ellos pertenecen, de cierta forma, a la primera promoción de jóvenes artistas e intelectuales nacidos en Cuba después de 1959, los cuales se caracterizaron, inicialmente, por su rebeldía, desenfado e irreverencia, y a quienes se les denominó en ocasiones – siguiendo una canción de uno de ellos, el cantautor Carlos Varela<sup>97</sup> – « los hijos Guillermo Tell »<sup>98</sup>.

À cette génération appartiennent, entre autres, les critiques Norge Espinosa, Roberto Zurbano et Rubén Darío Salazar, sur les travaux desquels nous nous appuyions.

Si le regard porté par les vétérans de la Révolution sur la première décennie révolutionnaire est généralement empreint d'une nostalgie parfois trompeuse<sup>99</sup>, il n'en va pas de même des Cubains exilés, qui se sont pour la plupart résignés à quitter leur pays pour cause de profonds désaccords avec le gouvernement révolutionnaire ; désaccords idéologiques bien sûr, mais pas uniquement : dès 1965 et surtout dans les années 1970, le régime se durcit et se montre particulièrement intolérant à l'encontre de ceux qui ne correspondent pas au modèle de l'« homme nouveau », prototype révolutionnaire décrit par le Che dans un célèbre discours prononcé en 1965<sup>100</sup>. En particulier, de nombreux artistes et intellectuels, homosexuels, furent contraints de fuir Cuba pour échapper aux UMAP<sup>101</sup>, ou plus simplement pour vivre dignement loin d'un pays qui avait institutionnalisé l'homophobie et considérait les homosexuels comme des ennemis de la Révolution<sup>102</sup>; d'autres

---

<sup>97</sup> Cette chanson, qui apparaît sur l'album homonyme de Carlos Varela, sorti en 2004, peut aujourd'hui être considérée comme un véritable hymne générationnel. En voici un extrait : « Guillermo Tell no comprendió a su hijo / que un día se aburrió de la manzana en la cabeza / se echó a correr, y el padre lo maldijo / pues entonces ¿cómo iba a probar su destreza? Guillermo Tell, tu hijo creció / quiere tirar la flecha / le toca a él probar su valor / usando tu ballesta. Guillermo Tell no comprendió el empeño / pues ¿quién se iba a arriesgar al tiro de esta flecha? Y se asustó cuando dijo el pequeño / ahora le toca al padre la manzana en la cabeza. [...] » (VARELA, Carlos, « Los hijos de Guillermo Tell », Abdala Studios, La Havane, 2004). En 2007, le dramaturge Anton Arrufat y fait notamment référence dans un essai qu'il intitule *La manzana y la flecha* (ARRUFAT, Antón, *La manzana y la flecha*, Editorial Alarcos, La Havane, 2007).

<sup>98</sup> BARQUET, Jesús J., « El teatro cubano en la encrucijada sociopolítica (1959-1990) », *La Palabra y el Hombre*, Revista de la Universidad Veracruzana, n° 108, octobre-décembre 1998, p. 77.

<sup>99</sup> Nous pouvons citer, à titre d'exemple, le metteur en scène Roberto Blanco : « tengo nostalgia por el movimiento teatral cubano de los años 60 principios del 70, donde en Cuba se hacía, probablemente, el mejor teatro de Latinoamérica y los grupos eran fuertes, bien fuertes. En aquellos años se podía hacer lo que uno consideraba que se debía hacer, es decir, experimentar con todo aquello que interviene en un experimento » (TORRES, Jorge Luis, « Roberto Blanco: rompiendo modelos », *Tablas*, n° 4, 1993, p. 30).

<sup>100</sup> CHE GUEVARA, Ernesto, « El socialismo y el hombre en Cuba », 1965, <<https://www.marxists.org/espanol/guevara/65-socyh.htm>> [consulté le 8/10/2016].

<sup>101</sup> Les UMAP (Unidades Militares de Ayuda a la Producción) sont des camps de travail qui furent créées en 1965. Y étaient envoyés tous les éléments de la population jugés contre-révolutionnaires par les autorités, en particulier les homosexuels.

<sup>102</sup> Le documentaire de Néstor Almendros et Orlando Jiménez Leal réalisé en 1983, *Conducta impropia*, aborde frontalement cette question en rassemblant de nombreux témoignages d'artistes et intellectuels victimes de ce

encore choisirent l'exil pour pouvoir continuer à s'exprimer librement. Or la plupart de ces artistes et intellectuels avaient, dans un premier temps, vivement soutenu la Révolution et activement participé à son essor, convaincus par les idéaux qu'elle semblait véhiculer. Eux évoquent généralement les années 1960 avec la plus grande amertume, relevant tous les mensonges et promesses gouvernementales non tenues, tous les éléments annonciateurs du durcissement idéologique des années qui suivirent, comme pour compenser leur ingénuité initiale. C'est notamment le cas, parmi les auteurs et artistes que nous serons amenés à mentionner, de l'écrivain Guillermo Cabrera Infante (auteur d'un ouvrage au titre éloquent, *Mea Cuba*), du dramaturge et critique Matías Montes Huidobro<sup>103</sup>, du metteur en scène Francisco Morín, des écrivains Reinaldo Arenas<sup>104</sup>, Ana María Simó, Isel Rivero et José Mario. Le discours de ces auteurs offre généralement un point de vue sur les événements politiques et culturels qui marquèrent la décennie radicalement opposé à celui de « ceux qui sont restés » : nous tâcherons, autant que possible, de mettre ces différents discours en perspective.

Les « analyses extérieures » quant à elles tendent, de manière générale et assez logiquement, à être plus objectives, surtout lorsque la distance temporelle se combine à la distance géographique – bien que, ici encore et comme le souligne Robin D. Moore, les travaux soient souvent déformés par le prisme de l'expérience personnelle de leur auteur :

Polarized attitudes about Cuba abroad have their basis in the personal experiences and meanings that the revolution holds for various groups. People either love present-day Cuba with a passion because of what it represents to them (an alternative to capitalism, concern for the poor and disenfranchised, a symbol of all that should be criticized in the United States) or despise it because of the intense pain the revolution

---

processus d'épuration. Ce documentaire n'a, bien entendu, jamais été projeté à Cuba.

<sup>103</sup> En 2005, on peut lire dans la revue cubaine *Tablas* une critique signée par Enrique Río Prado de l'un des ouvrages de Matías Montes Huidobro, *El teatro cubano durante la República*. L'auteur de l'article fait justement observer que « su lejanía física de la tierra natal – vive radicado en Honolulu, Hawai, en cuya Universidad ejerció la docencia – no ha impedido, sin embargo, que este autor haya continuado escribiendo en español para la escena y haya seguido preocupado por los derroteros de nuestro teatro nacional, aun cuando sus inquietudes intelectuales resumen, más que nostalgia, un profundo y amargo resentimiento » (RÍO PRADO, Enrique, « Una historia literaria detrás del telón », *Tablas*, n° 1, 2005, p. 82). Le dramaturge, pour sa part, affirme continuer à publier ces travaux « en espera de que en alguna medida ayude[n] a dilucidar la verdad entre un centenar de mentiras » (MONTES HUIDOBRO, Matías, *El teatro cubano en el vortice del compromiso, 1959-1961*, Universal, Miami, 2002, p. 11).

<sup>104</sup> Reinaldo Arenas fut sans doute l'un des écrivains cubains qui souffrit le plus de l'homophobie du régime castriste. Parvenu à s'échapper de l'île avec les « marielitos » en 1980, il finit par se suicider en 1990 à New York, en laissant en guise de mémoires posthumes un roman autobiographique, *Antes que anochezca*, dans lequel il revient sur bien des aspects de la période qui nous intéresse. Bien qu'il constitue un témoignage précieux, cet ouvrage doit cependant être manipulé avec précaution : nombreux sont ceux, et pas seulement parmi ses détracteurs, qui soulignent la tendance de l'auteur à la fabulation. C'est notamment le cas d'un poète contemporain de R. Arenas, qui figure comme protagoniste dans le roman sous le nom de Delfín Prats : « Reinaldo es un gran fabulador y entonces, a partir de los elementos más triviales, construía una cosa novelesca. Las peripecias que me atribuyó fueron tremendas. En su escritura todo está hiperbolizado. Ésa es la gran virtud del libro [...] citado. Como testimonio, su escritura falla, como literatura de ficción no » (cité par GALLARDO, Emilio J., *El martillo y el espejo: directrices de la política cultural cubana (1959-1976)*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2009, p. 30).

has caused them (harassment, jailings, loss of property, severed family ties)<sup>105</sup>.

Pour les questions anthropologiques, nous aurons notamment recours dans le domaine de la recherche française aux travaux des anthropologues déjà cités Erwan Dianteill<sup>106</sup> et Kali Argyriadis<sup>107</sup>, ainsi qu'à ceux de l'anthropologue Emma Gobin<sup>108</sup>. Nous nous appuyerons également sur les travaux des ethnologues Roger Bastide<sup>109</sup>, Pierre Verger<sup>110</sup> et Monique Augras<sup>111</sup>, bien que leurs études soient plutôt orientées vers le Brésil, et sur ceux cités précédemment d'Alfred Métraux et de Michel Leiris.

Aux États-Unis, l'intérêt pour la *religión* et le folklore afro-cubain fut tardif mais très conséquent. Parmi les nombreux ouvrages publiés depuis les années 1970, nous nous référerons particulièrement à ceux de Georges Brandon<sup>112</sup>, Katherine Hagedorn<sup>113</sup>, David Brown<sup>114</sup> et Christine Ayorinde<sup>115</sup>.

---

<sup>105</sup> MOORE, Robin D., *Op. Cit.*, p. XV (préface).

<sup>106</sup> DIANTEILL, E., *Le Savant et le Santero : Naissance de l'étude scientifique des religions afro-cubaines (1906-1954)*, L'Harmattan, Paris, 1995 ; DIANTEILL, Erwan, « Les trois visages de l'Oricha : La relation entre l'homme et dieu dans la "santería" cubaine », *Archives des Sciences Sociales des Religions*, Vol. 42, n° 100, Octobre-décembre 1998, pp. 5-29 ; BÉQUET, Gaëlle et DIANTEILL, Erwan, « Religions et arts afro-cubains » in MIAMPIKA Landry-Wilfrid (éd.), *Cuba l'Africaine*, Africultures, n°17, avril 1999, pp. 15-18 ; DIANTEILL, Erwan, *Des dieux et des signes : initiation, écriture et divination dans les religions afro-cubaines*, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, Paris, 2000 ; DIANTEILL, Erwan et SWEARINGEN, Martha, « From Hieroglyphy to Ethnography and Back: Lydia Cabrera's Texts and the Written Tradition in Afro-Cuban Religions », *The Journal of American Folklore*, Vol. 116, n° 461, été 2003, pp. 273-292 ; DIANTEILL, Erwan et LÖWY, Michael, *Sociologies et religion. Approches dissidentes*, PUF, Paris, 2005 ; DIANTEILL, Erwan, « La musique et la transe dans les religions afro-américaines (Cuba, Brésil, États-Unis) », *Cahiers de musiques traditionnelles*, n° 19, 2006, pp. 179-189.

<sup>107</sup> ARGYRIADIS, Kali, « Danser l'Afrique rêvée » in MIAMPIKA Landry-Wilfrid (éd.) *Africultures : Cuba l'Africaine*, Africultures n°17, avril 1999, pp. 20-23 ; ARGYRIADIS, Kali, « Une religion vivante: continuité et complémentarité des pratiques culturelles havanaises », *L'Homme*, n° 151, Récits et Rituels, juillet-septembre 1999, pp. 21-46 ; ARGYRIADIS, Kali, « Des Noirs sorciers aux *babalaos* : Analyse du paradoxe du rapport à l'Afrique à La Havane », *Cahiers d'Études africaines*, n° 160, Éditions de hautes études en sciences sociales, 2000, pp. 649-674 ; ARGYRIADIS, Kali et CAPONE, Stefania, « Cuba et santería : les enjeux politiques de la transnationalisation religieuse (La Havane-Miami) », *Civilisations*, n° 1-2, 2004, pp. 81-137 ; ARGYRIADIS, Kali, « Les *batá* deux fois sacrés : la construction de la tradition musicale et chorégraphique afro-cubaine », *Civilisations*, n° 53, Université Libre de Bruxelles, 2005, pp. 45-74 ; ARGYRIADIS, Kali, *La religion à La Havane : actualité des représentations et des pratiques culturelles havanaises*, Éditions des archives contemporaines, Paris, 2007 ; ARGYRIADIS, Kali, « Epistemología de los estudios afrocubanos », cours donné au Centre d'Anthropologie de La Havane (notes personnelles), juillet 2015.

<sup>108</sup> GOBIN, E. 2009 « À propos des cultes d'origine yoruba dans la Cuba socialiste (1959 à nos jours) », *Cahiers des Amériques Latines*, n° 57-58, 2009, p. 143-158 ; GOBIN, Emma, « L'intégration d'étrangers dans la *santería* et le culte d'Ifá à La Havane », *Ateliers d'anthropologie*, Pratiques religieuses (afro-)cubaines, n° 38, 2013, <<http://ateliers.revues.org/9383>> [consulté le 15/10/16] ; GOBIN, Emma, « L'intégration d'étrangers dans la *santería* et le culte d'Ifá à La Havane », *Ateliers d'anthropologie*, Pratiques religieuses (afro-)cubaines, n° 38, 2013, <<http://ateliers.revues.org/9383>> [consulté le 15/10/16] ; GOBIN, Emma, « La fabrique rituelle du prestige : le secret initiatique comme opérateur de la différenciation socioreligieuse (Ifá, Cuba) », in HUERLET, F., RIVOAL, I., SIDÉRA, I., *Le prestige : autour des formes de la différenciation sociale*, Paris, Éditions de Boccard, 2014, p. 91-105.

<sup>109</sup> BASTIDE, Roger, *Les Amériques noires*, Éditions Payot, Paris, 1967 ; BASTIDE, Roger, *Les religions africaines au Brésil*, PUF, Paris, 1995 ; BASTIDE, Roger, *Le candomblé de Bahia*, Plon, Paris, 1999 ; BASTIDE, Roger, *Le rêve, la transe et la folie*, Éditions du Seuil, Paris, 2003.

<sup>110</sup> VERGER, Pierre, *Orisha : les dieux Yorouba en Afrique et au Nouveau-Monde*, A.M. Métailié, Paris, 1982.

<sup>111</sup> AUGRAS, Monique, *Le double et la métamorphose : l'identification mythique dans le candomblé brésilien*, Éditions Méridiens Klincksieck, Paris, 1992.

<sup>112</sup> BRANDON, Georges, *Santería from Africa to the New World: the Dead sell Memories*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 1993.

<sup>113</sup> HAGEDORN, Katherine, *Divine Utterances: The Performance of Afro-Cuban Santería*, 2001.

Dans le domaine littéraire, nous nous appuyerons principalement sur les travaux de la chercheuse en littérature, théâtre et cinéma latino-américains Christilla Vasserot<sup>116</sup>, qui soutint en 1999 une thèse sur *Les avatars de la tragédie dans le théâtre cubain contemporain*<sup>117</sup> et s'intéressa tout particulièrement au théâtre de José Triana et de Eugenio Hernández Espinosa.

---

<sup>114</sup> BROWN, David, *Santería enthroned: Art ritual and innovation in an Afro-Cuban religion*, 2003.

<sup>115</sup> AYORINDE, Christine, *Afro-Cuban religiosity, revolution, and national identity*, 2004.

<sup>116</sup> VASSEROT, Christilla (ed.), *Théâtres cubains*, Maison Antoine Vitez, Centre International de la Traduction Théâtrale, Série Les Cahiers, n° 1, éditions Climats, octobre 1995 ; VASSEROT, Christilla, « Entrevista con José Triana », *Latin American Theatre Review*, Vol. 1, n° 29, 1995, pp. 119-130 ; VASSEROT, Christilla, « Siempre fui y seré un exiliado », *Cubaencuentro*, n° 4-5, mai 1997, pp. 33-45 ; VASSEROT, Christilla, « Réminiscences de la tragédie grecque dans le théâtre cubain contemporain : Medea en el espejo de José Triana », *América*, n° 9, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1997, pp. 269-281 ; VASSEROT, Christilla, « Entrevista con Eugenio Hernández Espinosa », partiellement publié sous le titre « Mi cultura personal es un ajiaco », *Conjunto*, n° 109, avril-juin 1998, pp. 43-48 ; VASSEROT, Christilla, « Le théâtre cubain : racisme, exotisme, métissage ou syncrétisme » in GUERENA, J. L. et ZAPATA, M., *Culture et éducation dans les mondes hispaniques. Essais en hommage à Ève-Marie Fell*, Presses de l'université François-Rabelais / CIREMIA, Tours, 2005, pp. 131-142.

<sup>117</sup> VASSEROT, Christilla, *Les avatars de la tragédie dans le théâtre cubain contemporain, 1941-1968*, thèse de doctorat (dir. C. Fell), Université Paris 3, 1999.

# PREMIÈRE PARTIE

*Les wemilere :*  
rituel théâtral ou théâtre rituel ?



# I. LES DANSES SACREES DES *ORICHAS* DANS LES *WEMILERE* : ENTRE « VERITE » MYTHIQUE ET « FICTION » THEATRALE

## 1. L'actualisation de la mythologie *lucumí* dans les *wemilere*

### a. L'actualisation du mythe par le rituel

Toute religion repose sur une cosmologie qui lui est propre et qui justifie son existence. Cette cosmologie, nous explique Mircea Eliade, est exprimée à travers les mythes :

Le mythe raconte une histoire sacrée ; il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des « commencements ». [...] Le mythe raconte comment, grâce aux exploits des Etres Surnaturels, une réalité est venue à l'existence, que ce soit la réalité totale, le Cosmos, ou seulement un fragment : une île, une espèce végétale, un comportement humain, une institution. C'est donc toujours le récit d'une « création » : on rapporte comment quelque chose a été produit, a commencé à *être*. Le mythe ne parle que de ce qui est arrivé *réellement*, de ce qui s'est pleinement manifesté. Les personnages des mythes sont des Etres Surnaturels. Ils sont connus surtout par ce qu'ils ont fait dans le temps prestigieux des « commencements »<sup>118</sup>.

Selon Mircea Eliade, ce « temps primordial » dans lequel se déroule les histoires mythiques n'est pas un temps passé, au sens historique du terme. Au contraire, « le Temps sacré se présente sous l'aspect paradoxal d'un Temps circulaire, réversible et récupérable, sorte d'éternel présent mythique que l'on réintègre périodiquement par le truchement des rites<sup>119</sup> » ; par le biais des rites<sup>120</sup>, le mythe est actualisé, et c'est cette actualisation même qui vient attester sa véracité.

Cette vision du rituel comme « théâtralisation du mythe », pour reprendre une expression de Henri Gouhier<sup>121</sup>, nous conduit à avancer une première distinction entre rite et théâtre : le rite devient

---

<sup>118</sup>ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, Éditions Gallimard, Folio Essais n° 100, Paris, 1963, pp. 16-17.

<sup>119</sup>ELIADE, Mircea, *Le sacré et le profane*, Gallimard, Paris, 1965, p. 64.

<sup>120</sup>La définition du rituel est sujette à de multiples débats, mais dans son acception religieuse, il est communément admis que son but est d'entrer en communication avec des entités surnaturelles : « en effet, c'est surtout l'intervention de ce genre d'agents supra-humains, culturellement postulés, qui distingue l'activité rituelle religieuse de toutes les autres sortes d'action et qui sous-tend son efficacité religieuse » (LAWSON, Thomas et MCCAULEY, Robert cités par HOUSEMAN, Michael et SEVERI, Carlo, *Naven ou le donner à voir : Essai d'interprétation de l'action rituelle*, Éditions de la maison des sciences de l'homme, CNRS, Paris, 2009, p. 184).

<sup>121</sup>GOUHIER, Henri, cité par SCHAEFFNER, André, « Rituel et pré-théâtre » in DUMUR, Guy (ed.), *Histoire des*

théâtre quand le mythe se transforme en légende, c'est-à-dire quand il cesse d'être « vrai » aux yeux de la communauté. « Le théâtre commence lorsque le ciel se vide<sup>122</sup> », nous dit Jean Duvignaud et en effet, il semble que le théâtre puisse être défini négativement comme ce que devient le rituel lorsqu'il se sécularise et perd ses objectifs transcendants, à savoir l'actualisation du mythe et la communication avec des entités surnaturelles que cette actualisation rend possible, puisque c'est grâce au rite que « les personnes du mythe sont rendues présentes, [qu']on devient leur contemporain<sup>123</sup> ».

Par opposition à la *performance* rituelle, la *performance* théâtrale se définit alors par sa dimension fictive, reconnue et assumée par l'ensemble des participants : au lieu d'une histoire vraie, vécue et manifestée par les dieux, le théâtre met en scène une histoire fictive, inventée et représentée par les hommes, pour les hommes. Cette distinction entre rituel et théâtre est attestée par l'histoire occidentale, qui fait remonter les origines du théâtre à celles de la comédie et de la tragédie grecque, issue selon Aristote de la sécularisation progressive du culte dionysiaque et du dithyrambe<sup>124</sup>. « Si dans toutes les langues européennes le vocable “mythe” dénote une “fiction”, c'est parce que les Grecs l'ont proclamé il y a déjà vingt-cinq siècles » ; en transformant leurs mythes en légendes, les Grecs auraient non seulement donné naissance au théâtre tel que nous le connaissons, mais auraient contribué au triomphe du *logos* sur le *mythos* et à la « démythification » des sociétés occidentales.

Ainsi, il se trouve qu'une mythologie sécularisée et un panthéon évhémérisé ont survécu et sont devenus, depuis la Renaissance, objet d'investigation scientifique, et cela parce que l'Antiquité mourante ne croyait plus aux dieux d'Homère ni dans le sens originel de leurs mythes. Cet héritage mythologique a pu être accepté et assimilé par le christianisme parce qu'il n'était plus chargé de valeurs religieuses vivantes. Il était devenu un « trésor culturel ». En fin de compte, l'héritage classique a été « sauvé » par les poètes, les artistes et les philosophes. Les dieux et leurs mythes ont été véhiculés, depuis la fin de l'Antiquité – alors qu'aucune personne cultivée ne les prenait plus à la lettre – jusqu'à la Renaissance et au XVIII<sup>e</sup> siècle, par les *œuvres*, par les créations littéraires et artistiques. [...] Grâce à la *culture*, un univers religieux désacralisé et une mythologie démythisée ont formé et nourri la civilisation occidentale<sup>125</sup>.

La charnière entre rite et théâtre se situerait alors au niveau de la dissociation du rite et du mythe. C'est parce qu'il est révélé, c'est-à-dire créé par le rite que le mythe est vrai : s'il est considéré comme existant hors de lui, s'il est raconté, en somme « lorsqu'il n'est plus assumé comme une révélation des “mystères”, le mythe se “dégrade”, il s'obscurcit, devient conte ou légende<sup>126</sup> ». C'est également ce que souligne Monique Augras, en se référant à la transcription écrite de ces mythes :

---

*spectacles*, Encyclopédie de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1965, p. 26.

<sup>122</sup> DUVIGNAUD, Jean [intervention du 3 mai 1995 au colloque de fondation du Centre international d'ethnoscénologie], cité par D'ANS, André-Marcel, « Imiter pour ne pas comprendre » in DUVIGNAUD, Jean, et KHAZNADAR, Chérif, *La scène et la terre : questions d'ethnoscénologie I*, BABEL, Maison des cultures du monde, Lausanne, 1996, pp. 134-135.

<sup>123</sup> ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, *Op. Cit.*, p. 33.

<sup>124</sup> PAVIS, Patrice, « Rituel (théâtre et) » in *Dictionnaire du théâtre*, Dunod, Paris, 1996, p. 306.

<sup>125</sup> ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, *Op. Cit.*, p. 194.

<sup>126</sup> ELIADE, Mircea, *Mythes, rêves et mystères*, Gallimard, Paris, 1957, p. 14.

« La force par laquelle nous restituons ces mythes est de telle façon dépouillée de son contexte qu'ils perdent toute implication sacrée. Sans la danse, sans les chants, sans la vie présente de toute la communauté religieuse, ils ne sont plus redoutables, ni efficaces. Ils ne sont plus réels. Sans le rythme et sans la présence de la communauté vivante, le Verbe devient légende. Légende, c'est-à-dire, étymologiquement, “ce qui doit être lu”, et non plus proféré<sup>127</sup> ».

À l'inverse, c'est cette création du mythe par le rite qui explique que la parole rituelle soit toujours, nécessairement, une parole « vraie » : d'une part, parce qu'elle est affranchie de la réalité profane, qu'elle ne prétend ni décrire ni même évoquer ; d'autre part, parce que la réalité mythique qui lui sert de référent ne lui préexiste pas mais est créée par elle. D'une certaine manière, la parole rituelle constitue donc son propre référent, ce dont témoigne le fait que tout rituel soit, pour reprendre une formule de F. Ortiz, « de expresión reiterativa<sup>128</sup> » ; non seulement parce qu'il s'inscrit dans une tradition qui implique qu'il soit périodiquement reproduit par les fidèles, sous une forme déterminée, mais également parce le langage rituel lui-même est généralement fondé sur un système de répétitions (c'est en tout cas très clairement le cas des cérémonies qui nous intéressent, ce qui a conduit de nombreux chercheurs à souligner leur monotonie<sup>129</sup>), au sein duquel les mêmes actions, les mêmes paroles sont ressassées maintes et maintes fois. Les anthropologues Michael Houseman et Carlo Severi considèrent ainsi la répétition caractéristique des actions rituelles comme l'un des éléments permettant de « promouvoir la véracité incontestable des représentations (d'agents supra-humains, de propositions liturgiques, d'autorités légitimes, etc.) que supposent [ces actions], c'est-à-dire pour engager les participants à penser que les choses sont bien comme les rituels les dépeignent<sup>130</sup> » ; ils en arrivent à cette même conclusion que « le support même du rituel fait partie de son message<sup>131</sup> ».

La frontière entre mythes (créés par les rites) et légendes (éventuellement mises en scène par le théâtre) apparaît ainsi, en théorie, assez claire, et nous permet de définir rituel et théâtre comme deux pôles antithétiques. Mais dans la pratique, la frontière entre ces deux types de performance est loin d'être si nettement dessinée, en premier lieu car la vérité manifestée par le rituel est une vérité symbolique qu'il n'est pas pertinent, comme nous allons le voir, d'opposer à la notion de « fiction ». D'autre part, certains chercheurs tels que Jean-Marie Pradier ont mis en évidence l'ethnocentrisme de cette histoire du théâtre qui voit dans le possédé « le modèle mythique de l'acteur<sup>132</sup> » et

---

<sup>127</sup> AUGRAS, Monique, *Op. Cit.*, p. 69.

<sup>128</sup> ORTIZ, Fernando, *La africanía...*, *Op. Cit.*, pp. 173-174.

<sup>129</sup> Citons à titre d'exemple F. Azcuy : « Muchos de los bailes africanos nos parecen monótonos, especialmente los de la liturgias sacromágicas » (AZCUY, Fanny, « Rasgos Psico-Sociológicos del Folklore Afro-Cubano », *Revista Mexicana de Sociología*, Vol. 18, n° 3, septembre-décembre 1956, p. 558).

<sup>130</sup> HOUSEMAN, Michael et SEVERI, Carlo, *Op. Cit.*, p. 177.

<sup>131</sup> *Idem.*

<sup>132</sup> BOURGAUX, Jacques, *Op. Cit.*, p. 80.

remettent en question, à partir d'une hypothèse formulée par Marcel Mauss (1947) selon laquelle « la dramatisation précède la ritualisation<sup>133</sup> », le « ritualocentrisme<sup>134</sup> » de la distinction qu'elle implique entre rite et théâtre, en postulant que c'est au contraire « en raison de sa capacité à incarner l'imaginaire – la *performativité* – que l'Homme communique par le corps avec les instances supérieures<sup>135</sup> » : « le théâtre qui s'est façonné en Europe, à partir de la référence grecque – ce que l'on en savait –, apparaît comme un sous-ensemble spécifique de l'ensemble général des incarnations de l'imaginaire dont la diversité procède de la capacité d'invention de l'espèce humaine, et de la multiplicité des expériences individuelles et collectives<sup>136</sup> », nous explique Jean-Marie Pradier.

Nous nous proposons maintenant de questionner cette charnière entre rituel et théâtre à partir de l'étude des *wemilere*, ces cérémonies rituelles de la *santería*<sup>137</sup> au cours desquels certains fidèles peuvent tomber en transe et se faire posséder (« monter ») par les dieux<sup>138</sup>.

Les *wemilere* sont organisés en l'honneur d'un *orichá* et à l'initiative d'un individu. « L'offrande suprême, faite sous forme de *promesse* en échange d'une guérison ou de la résolution d'un problème, la plus belle preuve d'amour que quelqu'un puisse donner à une entité, c'est organiser une fête en son honneur, fête pendant laquelle, grâce à la musique, elle et d'autres *descendront* et pourront ingurgiter directement la nourriture qui leur est destinée<sup>139</sup> » ; ces fêtes peuvent avoir lieu le jour de l'« anniversaire » du saint auquel il est associé (approximativement le

<sup>133</sup> PRADIER, Jean-Marie, « L'ethnocénologie. Vers une scénologie générale », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 19, 2001, p. 57.

<sup>134</sup> *Idem.*

<sup>135</sup> *Idem.*

<sup>136</sup> PRADIER, Jean-Marie, « Esthétique, corporéité des croyances et identité », *Horizons/Théâtre*, n°4 : « Ethnocénologie. Les incarnations de l'imaginaire », avril 2014, p. 9.

<sup>137</sup> Le terme *wemilere* (ou *güemilere*) vient de l'expression *yoruba* « *wa-ni-ilé-ere* », « tomar parte en las convulsiones de la casa de las imágenes » (MARTIATU, Inés María, « *María Antonia: Wa-ni-ilé-ere de la violencia* » [1984] in *El rito como representación*, Ediciones Unión, 2000, p. 17) ; c'est celui que nous emploierons dans l'ensemble de ce travail, bien que dans le langage courant de nombreux autres termes puissent lui être substitués. Le terme « *bembé* » notamment est souvent utilisé, de façon abusive selon F. Azcuy puisque « es erróneo afirmar que en los *bembé* se “suban santos”, ya que esto sólo ocurre en los “*güemilere*” por influjo de los tambores sagrados de *batá* » (AZCUY, Fanny, *Op. Cit.*, p. 562).

<sup>138</sup> Nous reprendrons dans l'ensemble de ce travail la distinction établie par Erwan Dianteill entre transe et possession : « la possession correspond à l'incarnation d'un esprit dans un corps qu'il contrôle pendant un temps donné. On limitera l'usage du concept de transe au moment de *lutte* où l'esprit pénètre l'être humain, avec des manifestations corporelles bien identifiées dans le cadre d'une culture : tremblements, déséquilibre, cris, soubresauts, spasmes » (DIANTEILL, Erwan, « La musique et la transe dans les religions afro-américaines (Cuba, Brésil, Etats-Unis) », *Cahiers de musiques traditionnelles*, Vol. 19 « chamanisme et possession », 2006, p. 186). Notons que d'autres auteurs, tel G. Rouget, préfèrent employer une autre terminologie, réservant à l'inverse « le mot “transe” à l'état plus ou moins durable pendant lequel l'adepte s'identifie pleinement au dieu qui le possède et le mot “crise” à l'état très temporaire, souvent douloureux et plus ou moins convulsif, qui marque le passage de l'état normal à l'état de transe » (ROUGET, Gilbert, *La musique et la transe*, Gallimard, Paris, 1990 [1980], p. 108). Indépendamment de la terminologie employée, tous les auteurs que nous avons consultés s'accordent cependant à distinguer ces deux phases.

<sup>139</sup> ARGYRIADIS, Kali, *La religión à La Havane*, *Op. Cit.*, p. 115.

jour de sa fête dans le calendrier catholique<sup>140</sup>), mais pas nécessairement : chacun est libre d'organiser un *wemilere* quand il le souhaite (même si, dans les faits, cette cérémonie est généralement « réclamée » par les dieux), à condition bien sûr de respecter les règles en vigueur dans sa « famille » de religion<sup>141</sup>.

Il n'existe pas, dans la *religión*, de dogme unificateur qui homogénéiserait l'ensemble de ces pratiques : « chaque famille de religion (pour ne pas dire chaque religieux<sup>142</sup>) a sa propre spécificité, ses propres façons de faire et de penser<sup>143</sup> » ; « la *religión* déconcerte par l'extrême variété de ses pratiques, et par les qualités d'adaptation et d'évolution de ses représentations : ici nulles règles autres que personnalisées, et donc nul dogme<sup>144</sup> ». La pratique de la *religión* se caractérise donc par une tension entre un attachement très marqué à la tradition (caractéristique de toute religion) et une tendance au réajustement permanent selon les besoins de chacun, qui rend la tâche du chercheur extrêmement ardue : « il convient donc de ne pas trop s'attacher aux détails précis du rituel, trop contingents, mais plutôt d'essayer de comprendre quels en sont les éléments conceptuels essentiels<sup>145</sup> ».

Nous pouvons cependant distinguer quatre grandes phases dans le déroulement d'un *wemilere* :

1<sup>e</sup> phase<sup>146</sup> : « *oru del igbodu* »

Les *olubatá* (tambourinaires)<sup>147</sup> s'isolent dans une petite pièce, l'*igbodu*<sup>148</sup>, pour jouer le premier

---

<sup>140</sup> Notons toutefois que « not all santeras coordinate their African-style drum-dance celebrations honoring the orisha precisely in accord with the Cuban Catholic calendar [...]. There arises a kind of temporal aura surrounding the Catholic saints' days which allows Santería to establish a relationship of correspondence with them which nonetheless remains bivalent » (BRANDON, Georges, *Santería from Africa to the New World...*, *Op. Cit.*, p. 144).

<sup>141</sup> Chaque famille se constitue autour de *padrinos*, « parrains », et de *madrinas*, « marraines », choisis par chacun comme guide et protecteur au moment de son entrée en religion.

<sup>142</sup> Dans la suite de ce travail, nous utiliserons des italiques pour nous référer aux *religieux* adeptes de la *religión*.

<sup>143</sup> ARGYRIADIS, Kali, *Op. Cit.*, p. 4.

<sup>144</sup> ARGYRIADIS, Kali, « Une religion vivante : continuité et complémentarité des pratiques culturelles havanaises », *L'Homme*, N° 151 « Récits et Rituels », juillet-septembre 1999, p. 26.

<sup>145</sup> ARGYRIADIS, Kali, *Op. Cit.*, p. 160.

<sup>146</sup> Cette première étape, qui marque le commencement du rituel en tant que cérémonie publique, est en réalité précédée d'un rite très important qui se déroule en comité restreint et durant lequel sont sacrifiés les animaux réclamés par la ou les divinité(s).

<sup>147</sup> Les percussions utilisées varient selon le contexte et les époques, mais à La Havane, les tambours sacrés par excellence sont les *batá*, tambours bimembraphones dont les tambourinaires jouent en les couchant sur leurs genoux. Le jeu de *batá* est composé de trois tambours : *okónkolo* (le plus petit), *itótele* (de taille moyenne) et *Iyá* (le plus grand).

<sup>148</sup> À l'origine, dans la religion *yoruba* africaine, si l'on s'en réfère aux travaux de Bernard Maupoil et Pierre Verger, le concept d'*igbodu* semble plutôt rattaché au culte d'*Ifá* (culte divinatoire). L'*igbádú* (ou *Igbà Odù*) désigne en effet une calebasse dans laquelle *Odù*, la femme d'*Orúnmilà*, vieillissante et fatiguée, déposa tous ses pouvoirs (notons ici qu'à de maintes reprises dans la mythologie *yoruba*, la calebasse apparaît comme symbole cosmique). « Tout *babaláwo* qui va faire le culte d'*Orúnmilà* dans sa forêt, doit auparavant adorer *Odù* sa femme dans *igbádú*, sinon, *Orúnmilà* n'écouterait pas ce qu'il lui demande, et ne saura pas que ce *babaláwo* est son enfant ». Il est, de plus, formellement interdit aux profanes de « regarder la figure d'*Odù* », c'est-à-dire de « regarder dans *igbádú* des *babaláwo* » (VERGER, Pierre, « Grandeur et décadence du culte de *Iyámi òsòròngà* (ma mère la sorcière) chez les *yoruba* », *Journal de la Société des Africanistes*, vol. 35, n° 1, 1965, pp. 154-155). Bien que dans un autre contexte,

*oru*<sup>149</sup>, « como plegaria previa al inicio de todas las ceremonias solemnes y colectivas de baile, como una manera de propiciar a los dioses para que accedan a la celebración y participen en ella<sup>150</sup> ». De nos jours, cet *oru* dure entre trente et soixante minutes<sup>151</sup>. Pendant ce temps, les participants arrivent et se rassemblent dans la pièce contigüe, en attendant que les *olubata* sortent de l'*igbodu*.

2<sup>e</sup> phase : « *oru cantado* » ou « *oru eyá aranla* » (« *oru* de la pièce principale »)

Les *olubata* s'installent dans la pièce principale et jouent le second *oru*, accompagnés cette fois par l'*akpwón* (chanteur soliste) auquel répond le chœur des fidèles. Tous les *orichás* sont à nouveau invoqués à tour de rôle par les tambours, et à chacun des *toques* correspond un chant spécifiquement adressé à la divinité concernée. Lorsque le *toque* de leur *orichá* tutélaire se fait entendre, les *iyalochas* (« filles de saint ») et *babalochas* (« pères de saint »)<sup>152</sup> présents viennent saluer les *batá* : « Cada fiel, cuando los tambores entonan un toque dedicado a su *oricha* tutelar, se postra delante del juego de *batás*, hace una ofrenda de dinero que deposita en una pequeña cesta colocada delante del *olubata* mayor y luego, incorporándose, besa primero el *iyá* y posteriormente el *itótele* y el *okónkolo*<sup>153</sup> ».

3<sup>e</sup> phase : « *oru del Ibán Baló* »

Les *olubata* jouent les *toques* de l'*orichá* en l'honneur duquel est organisée la cérémonie, ainsi que ceux des *orichás* qui lui sont associés. C'est durant cette phase que, lorsque leur saint est appelé par les tambours, les *omó orichás*<sup>154</sup> se mettent à danser et sont susceptibles de tomber en transe : « Durante la tercera fase, dedicada al canto y al baile en honor de las deidades, es posible que « bajen » algunos de los Santos (o sea, que ocurra la posesión ceremonial), en cuyo caso se les rinde pleitesía, se les alimenta con sus platos preferidos y se les viste con la indumentaria simbólica del dios<sup>155</sup> ».

---

cet *igbadú* africain présente donc les mêmes caractéristiques et remplit les mêmes fonctions que son avatar cubain.

<sup>149</sup> Le terme « *oru* », d'origine yoruba, est communément employé à Cuba pour désigner la liturgie des *wemilere*, qu'il s'agisse des chants ou bien des *toques* propres à chaque saints.

<sup>150</sup> ORTIZ, Fernando, *La africanía...*, Op. Cit., p. 240.

<sup>151</sup> MURPHY, Joseph M., « "Chango 'ta veni'/Chango has come" : Spiritual Embodiment in the Afro-Cuban Ceremony, Bembé », *Black Music Research Journal*, Vol. 32, N° 1, printemps 2012, p. 82.

<sup>152</sup> C'est ainsi que sont appelés les *santeros* et *santeras* qui ont été initiés, c'est-à-dire qui ont « fait » (ou « reçu ») leur saint. En effet, selon les croyances *lucumí*, chaque être humain est fils ou fille, depuis sa naissance, d'un *orichá* déterminé. La première étape, pour un *santero*, consiste donc à se rendre chez un *babalao* (devin) qui consultera *Ifá* pour connaître l'identité de son *orichá* tutélaire. S'il le souhaite, il pourra ensuite s'engager plus avant dans la religion, au fil de différentes étapes qui lui permettront enfin, toujours s'il le désire, de se faire « initier », c'est-à-dire d'« installer le saint dans sa tête » (« *asentar su cabeza* »). Seuls les *santeros* initiés sont habilités et autorisés à danser et à tomber en transe durant les *wemilere*.

<sup>153</sup> CASTELLANOS, Isabel et CASTELLANOS, Jorge, *Cultura afrocubana T3 : las religiones y las lenguas*, Op. Cit., p. 109.

<sup>154</sup> Nous utiliserons l'expression *omó orichá* (« enfant de saint ») pour désigner les *iyalochas* et *babalochas*.

<sup>155</sup> *Idem*.

Le comportement des dieux incarnés durant ce qu'on pourrait considérer comme la quatrième et dernière phase du rituel, avant que les possédés ne soient extraits de leur transe (spontanément ou bien sous l'action des autres *santeros* présents) et que les tambours, par leur silence, viennent marquer la fin de la cérémonie, varie considérablement selon les cas, mais se caractérise toujours par sa dimension spectaculaire qui nous permet d'intégrer pleinement ces rituels à la définition de la *performance* proposée par Schechner<sup>156</sup>, qui implique un lien entre « regardants » et « regardés ».

## b. Le corpus d'*Ifá*, un réservoir mythologique

Depuis les travaux des premiers anthropologues cubains, la *santería* a toujours été, de tous les cultes afro-cubains, le mieux (le moins mal) considéré. Nous reviendrons plus avant sur cette distinction, ses fondements et sa pérennité. C'est l'argument généralement avancé pour démontrer la supériorité de la religion *yoruba* qui nous intéresse ici, à savoir l'extrême richesse du système mythologique qui la sous-tend (en comparaison notamment avec la mythologie *congo*, jugée beaucoup plus sommaire). Plusieurs auteurs soulignent notamment les nombreuses similitudes entre la mythologie *lucumí* et la mythologie grecque : tout comme les dieux grecs, les *orichá* sont associés à des éléments naturels (la mer, les eaux douces, le tonnerre, les minéraux, les forêts...) et à des facettes de la nature humaine (la colère, l'espièglerie, la séduction, la sagesse...). Dans un cas comme dans l'autre, « la vie du panthéon surnaturel est analogue à celle des humains : même hiérarchisation, même diversité de relations. Les dieux ont les vertus et les défauts des hommes. Souvent même ils se livrent à des actes scandaleux : grivoiserie, érotisme, débordement sexuel, vol, ivresse, gaspillage...<sup>157</sup> ». Or les aventures des *orichá*, si elles sont bien actualisées périodiquement au cours des *wemilere*, ont une origine extérieure à ceux-ci puisqu'elles proviennent d'un autre rituel *yoruba*, celui de la divination par *Ifá*. Cette caractéristique de la « Regla de Ocha » a été mise en relief par Joseph Murphy :

Knowledge of Yoruba culture and the cults to the *orisha* relied on the most centralized and portable repository of Yoruba history and culture: the *odú* of the *Ifá* oracle. These *odú* were deep in the memories of the *babaláwos* who, with princes and peasants, were carried in the holds of the ships of the Middle Passage. *Santería* was generated from these *odú* and the *babalawo* priesthood assumed authority in a condensed system of cult to the *orichas*. It is upon *Ifá*, then, that the ceremonial structure of *Santería* rests<sup>158</sup>.

Les prêtres d'*Ifá*, les *babalaos*, ont le pouvoir de communiquer directement avec Orula, un *orichá*

---

<sup>156</sup> Cf. supra, note n° 60.

<sup>157</sup> BOURGAUX, Jacques, *Possessions et simulacres : aux sources de la théâtralité*, EPI, Paris, 1973, p. 36

<sup>158</sup> MURPHY, Joseph, cité par BROWN, David H., *Santería enthroned: Art ritual, and innovation in an Afro-Cuban religion*, University of Chicago Press, 2003, p. 144.

qui ne s'incarne jamais mais « descend » à travers certains objets pour apporter conseils et recommandations aux fidèles qui viennent consulter ses prêtres. Pour communiquer avec Orula, les *babalaos* (littéralement, « pères des secrets ») utilisent un collier (*ekuelé* ou *opêlé*) composé de huit morceaux de noix de coco, qu'ils lancent sur un plateau de bois (*tablero de Ifá*).

Lorsque le *babalao* lance l'*opêlé*, chacun des morceaux de coco tombe dans une position déterminée (côté « pile » ou côté « face ») et la chaîne ainsi formée renvoie à l'un des 256 signes (*odú*) qui constituent la base de ce système de divination. À chacun de ces signes sont associées différents récits paraboliques (*itan*), « véritables archives orales des connaissances *yoruba* sur tout ce qui appartient à leur monde<sup>159</sup> », qui constituent le corpus d'*Ifá*. En Afrique comme au Nouveau Monde, « l'ensemble de ces textes représente le système de valeurs, les croyances, la philosophie et l'éthique de la société *yoruba*<sup>160</sup> » et font très souvent intervenir les différents *orichás* (mais pas uniquement)<sup>161</sup>. Le rôle du *babalao* consiste à interpréter ces *itan* pour répondre aux questions ou résoudre les problèmes des fidèles<sup>162</sup>.

F. Ortiz souligne ainsi que « ningún babalao en su tierra puede comenzar a practicar su profesión a menos que retenga en su memoria más de mil versos, además de los conjuros y rezos que usualmente los acompañan, de los cuales hay por lo menos cuatro mil<sup>163</sup> ». On comprend alors pourquoi les anthropologues cubains ont été aussi impressionnés par la richesse de la mythologie *yoruba*, composée de milliers d'histoires versifiées ; ce sont ces histoires que viennent actualiser les dieux qui descendent sur terre au cours des *wemilere*.

Mais si l'on s'en réfère à notre définition du mythe comme création rituelle, le statut de ces mythes versifiés devient problématique, puisqu'ils semblent bien ici exister indépendamment de tout appareil rituel (ou, du moins, du rituel de possession). Cette dimension est devenue d'autant plus évidente au fil du temps que ces récits oraux ont progressivement été transcrits ; par les anthropologues d'une part, à la suite de Rómulo Lachatañeré qui, le premier, publia en 1938 un recueil de récits mythologiques *lucumí* (alors appelé *patakines*, terme qui se pérennisa<sup>164</sup>), *¡O mío Yemayá!*, puis de Lydia Cabrera qui publia en 1936, en France tout d'abord, ses *Contes nègres de Cuba*<sup>165</sup>. Mais les *babalaos* eux-mêmes commencèrent à utiliser des *libretas* (sortes d'aide-mémoires) dès la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, pour consigner ces milliers d'histoires. De nos

<sup>159</sup> VERGER, Pierre, « Automatisme verbal et communication du savoir chez les Yoruba », *L'Homme*, Vol. 12, n° 2, 1972, p. 8.

<sup>160</sup> MULLER, Bernard, *La tradition mise en jeu : une anthropologie du théâtre yoruba*, Aux lieux d'être, La Courneuve, 2006, p. 8.

<sup>161</sup> Cf. BRANDON, Georges, *Santería from Africa to the New World...*, *Op. Cit.*, p. 141.

<sup>162</sup> Cf. VALDÉS GARRIZ, Yrmino, *Dilogún*, Ediciones Unión, La Havane, 2005, pp. 4-6.

<sup>163</sup> ORTIZ, Fernando, *La africanía...*, *Op. Cit.*, p. 205.

<sup>164</sup> Dans *El Monte*, L. Cabrera en propose la définition suivante : « appatakí – o patakí : como si dijésemos, relato de los orígenes, historia antigua » (*Op. Cit.*, p.86). Il s'agit bien d'un terme yoruba (qui signifie « important »), mais à notre connaissance il n'y a qu'à Cuba qu'il revêt une acception spécifiquement religieuse (cf. SACHNINE, Michka, *Dictionnaire yorùbá-français*, Éditions Karthala, Paris, 2009, p. 234).

<sup>165</sup> La traduction espagnole fut publiée à Cuba en 1940.



jours « tapés à la machine et photocopiés, ils sont vendus au prix fort sur les marchés au côté d'autres ustensiles “religieux” (soutiens, statuettes, colliers et autres) et connaissent un succès certain)<sup>166</sup> ». Aujourd'hui, les *patakines* font donc partie de la littérature cubaine, et n'ont donc plus rien de « mythique », au sens rituel du terme : ils ont été transformés en « mythologie ».

On comprend alors pourquoi ces anthropologues ont systématiquement souligné la grande « théâtralité » (nous reviendrons sur la définition de ce terme) des *wemilere*, puisqu'on peut, en effet, facilement y lire la transcription plastique d'un script narratif préexistant. F. Ortiz décrit notamment les danses des *omó orichás* en ces termes :

Todos estos bailes tienen ademanes miméticos, tratando de imitar movimientos que a su vez simbolizan las actividades características de la divinidad a que están dedicados. Así, por ejemplo, en el baile de *Babalú Ayé* el bailarín se encorva como un enfermo lazario que anda con muletas; en el baile de Ochosí se hace con los brazos y las manos la alegoría de estar cazando con flechas y arco, etc. los ademanes rituales están hoy día bastante estilizados, de modo que su significación no suele ser comprendida por los profanos, si no se les advierte primero<sup>167</sup>.

On soulignera ici l'emploi de l'adjectif « mimétique », appliqué à l'action rituelle : selon l'anthropologue, il s'agit bien ici de copier, de reproduire. Les mouvements des danseurs « cherchent à imiter des mouvements qui symbolisent les activités caractéristiques des dieux » : la distance entre l'original et la copie est ici considérable, à mille lieux de l'« actualisation » de « l'éternel présent mythique » qui caractérise, d'après Mircea Eliade, le rite véritable.

## 2. Le « jeu » des possédés

### a. L'initiation comme apprentissage d'un rôle mythique

Ce que les propos de F. Ortiz mettent également en évidence, c'est que le statut qui est accordé à l'au-delà référentiel des danses des *orichás* (réalité mythique, réalité historique, légende...) et la portée de ces danses dépend principalement du point de vue et des convictions de l'observateur (du « cadrage » adopté, pour reprendre un concept développé par E. Goffman<sup>168</sup>) : pour que le discours rituel soit vrai, il est indispensable qu'il soit reconnu comme tel.

Pierre Bourdieu a d'ailleurs bien mis en évidence, dans une critique du célèbre ouvrage dans lequel John Austin définit le concept de « parole performative » comme parole-action<sup>169</sup>, que « le pouvoir

---

<sup>166</sup> *Idem.*

<sup>167</sup> ORTIZ, Fernando, cité par LUCIANO FRANCO, José, *Folklore criollo y afrocubano*, Junta Nacional de Arqueología y Etnología, La Havane, 1959, p. 93.

<sup>168</sup> Cf. GOFFMAN, Erving, *La mise en scène de la vie quotidienne*, Éditions de Minuit, Paris, 1993.

<sup>169</sup> Cf. AUSTIN, John, *Quand dire, c'est faire* (trad. G. Laine), Seuil, Paris, 1991 [1970].

des paroles n'est autre chose que le *pouvoir délégué* du porte-parole<sup>170</sup> », c'est-à-dire que si l'on peut considérer la parole rituelle comme emblématique de ce pouvoir performatif et créateur dont sont dotées certaines formules, c'est avant tout parce que celui qui les prononce a reçu, de la communauté, un crédit qui lui permet de mettre ce pouvoir en application :

Si, comme le remarque Austin, il est des énonciations qui n'ont pas seulement pour rôle de « décrire un état de choses ou d'affirmer un fait quelconque », mais aussi d'« exécuter une action », c'est que le pouvoir des mots réside dans le fait qu'ils ne sont pas prononcés à titre personnel par celui qui n'en est que le « porteur » : le porte-parole autorisé ne peut agir par les mots sur d'autres agents et, par l'intermédiaire de leur travail, sur les choses mêmes, que parce que sa parole concentre le capital symbolique accumulé par le groupe qui l'a mandaté et dont il est le *fondé de pouvoir*<sup>171</sup>.

On pourrait alors résoudre la question qui nous préoccupe en affirmant que les danses des *omó orichás* seraient tout simplement rituelles (vraies) pour la communauté des croyants, et théâtrales (fictives) pour les profanes.

La première objection qu'on peut formuler à l'encontre de ce postulat est que bien souvent, comme le souligne F. Ortiz, les profanes ignorent les mythes auxquels les danses font référence, et ne devraient alors pas être en mesure d'en apprécier la théâtralité – définie par la théâtrologue Josette Féral comme « un acte de représentation, la construction d'une fiction » ou encore « l'imbrication d'une fiction dans le réel<sup>172</sup> » - alors que les croyants, eux, ont en théorie une pleine connaissance de ces mythes de référence : en toute logique, les danses des *orichás* devraient alors être plus théâtrales pour les croyants que pour les profanes.

D'autre part, cette conception de l'appréhension du rituel par les croyants comme vérité pure et simple suppose de leur part une certaine ingénuité qui renvoie aux théories évolutionnistes, selon lesquelles la pensée archaïque se caractérise notamment par un déficit logique qui rend les « primitifs » incapables de différencier la réalité de la fiction. C'est le cas par exemple de Johan Huizinga, qui dans son *Essai sur la fonction sociale du jeu*, affirme que

la frontière entre ce qui est convenable comme possible et ce qui ne l'est pas n'a été tracée par l'esprit humain qu'au fur et à mesure que la civilisation se développait. Pour le sauvage, avec sa conception logique limitée du monde, tout, en somme, est encore possible. Le mythe, dans ses absurdités et ses énormités, dans sa démesure et sa confusion de rapports, dans ses tranquilles inconséquences et ses variations ludiques, ne le trouble pas encore comme quelque chose d'impossible<sup>173</sup>.

Or lorsque Yemayá reproduit avec les volants de sa jupe les mouvements de la mer, lorsqu'Ochún se caresse les cheveux devant un miroir invisible ou qu'Ochosi<sup>174</sup> fait le geste de tirer sur une proie,

<sup>170</sup> BOURDIEU, Pierre, *Ce que parler veut dire*, Fayard, Paris, 1982, p. 105.

<sup>171</sup> *Idem*, pp. 107-108.

<sup>172</sup> FERÁL, Josette, *Théorie et Pratique du théâtre*, L'Entretemps, Montpellier, 2011, p. 103.

<sup>173</sup> HUIZINGA, Johan, *Homo ludens : essai sur la fonction sociale du jeu*, Gallimard, Paris, 1988 [1938], p. 213.

<sup>174</sup> L'orthographe et la prononciation du nom des *orichás* (et, en général, des termes *yoruba*) sont sujets à de multiples variantes. Nous adoptons ici une graphie déterminée, mais nous citerons fréquemment des auteurs utilisant une graphie différente.

est-il vraiment pertinent d'imaginer que ces actions puissent être tenues pour « vraies » par les croyants, au sens où à leurs yeux Yemayá serait *vraiment* en train de se baigner, Ochún de se coiffer, Ochosi de chasser ?

Les réflexions de J. Huizinga nous apportent des éléments de réponse lorsqu'il s'écarte de cette perspective évolutionniste poussant à considérer la crédulité comme une marque de primitivisme pour l'inscrire au contraire dans une démarche délibérée, celle du « jeu », dont l'existence « n'est liée à aucun degré de civilisation, à aucune forme de conception de l'univers<sup>175</sup> » et qu'il définit comme

une action libre, sentie comme « fictive » et située en dehors de la vie courante, capable néanmoins d'absorber totalement le joueur ; une action dénuée de toute intérêt matériel et de toute utilité<sup>176</sup> ; qui s'accomplit en un temps et dans un espace expressément circonscrits, se déroule avec ordre selon des règles données, et suscite dans la vie des relations de groupe s'entourant volontiers de mystère ou accentuant par le déguisement leur étrangeté vis-à-vis du monde habituel<sup>177</sup>.

Selon l'auteur, « il n'existe point de différence formelle entre un jeu et une action sacrée », dans la mesure où, dans les deux cas, « ce sont des mondes temporaires au cœur du monde habituel<sup>178</sup> ». Il ajoute que « la notion de jeu comporte en soi la meilleure synthèse de cette unité indissoluble de croyance et de non-croyance, de cette association de la sainte gravité à l'affectation et à la “folie”<sup>179</sup> ». Par conséquent, la « sphère du jeu sacré est celle où l'enfant, le poète et le primitif se retrouvent comme dans leur élément » ; « dans [cette] notion du jeu, la distinction entre la crédulité et la feinte se perd<sup>180</sup> ».

En réalité, J. Huizinga n'est pas totalement à l'aise avec cette assimilation du rituel à « une action libre, sentie comme “fictive” », bien qu'il affirme par ailleurs l'« impossibilité de perdre un seul instant de vue la notion de jeu, à propos des actions sacrées des peuples primitifs<sup>181</sup> ». Il commence par s'interroger sur le bien fondé de cette assimilation : « au jeu authentique, en dehors de ses traits formels et de son ambiance joyeuse, un caractère essentiel se trouve encore associé de façon indissoluble : la conscience, même reléguée à l'arrière-plan, d'“agir seulement en apparence”. Reste à savoir dans quelle mesure semblable sentiment peut également s'associer avec l'accomplissement de l'action sacrée<sup>182</sup> ». Afin de pouvoir répondre par l'affirmative à cette dernière assertion, il s'appuie sur des travaux ethnographiques selon lesquels « l'état d'esprit qui préside à la célébration

---

<sup>175</sup> *Idem*, p. 18.

<sup>176</sup> Cet élément de définition doit être précisé ; tel quel, il peut facilement être contesté.

<sup>177</sup> *Idem*, p. 36.

<sup>178</sup> *Idem*, p. 29.

<sup>179</sup> *Idem*, p. 52.

<sup>180</sup> *Idem*, p. 54.

<sup>181</sup> *Idem*, p. 51.

<sup>182</sup> *Idem*, p. 49.

et à la représentation des grandes fêtes religieuses chez les sauvages n'est pas celui de l'extase et de l'illusion totales » car « une conscience du “pas vrai” ne manque pas à l'arrière-plan<sup>183</sup> ». Mais par ailleurs, « malgré cette conscience partielle de l'inauthentique (du fictif) dans les relations magiques et surnaturelles, les mêmes observateurs insistent pour qu'on n'en infère point que tout le système de croyances et de pratiques soit uniquement une imposture, forgée par un groupe d'incrédules aux fins d'en dominer un autre, crédule celui-là<sup>184</sup> ». L'auteur ne s'aventure pas plus loin dans sa démonstration, mais à sa suite de nombreux ethnologues vont s'interroger sur la part de feinte (qui serait d'ordre théâtrale) et la part de sincérité (qui serait d'ordre rituelle) de certains rituels, en particulier des rituels de possession (la question de l'« authenticité » des pratiques culturelles étant omniprésente dans le domaine des recherches ethnographiques). Cette question se trouve notamment au cœur des travaux de Michel Leiris sur *La possession et ses aspects théâtraux chez les Ethiopiens de Gondar* (1958). Ces derniers, en certaines occasions, se font posséder par des esprits (*Zâr*) constituant pour eux une sorte de « vestiaire de personnalités qui [leur offrent] des comportements et des attitudes tout faits, à mi-chemin de la vie et du théâtre<sup>185</sup> ». Ces *Zâr* constituent « un lot de personnalités imaginaires aux traits donnés une fois pour toutes, que le patient représente d'une manière objective, parfois même muni (notons-le par surcroît) de parures ou d'accessoires spéciaux qui marquent, comme pourrait le faire un masque, l'effacement du porteur derrière l'entité dont il a à jouer le rôle<sup>186</sup> ».

Ainsi, au cours de ces rituels de possession (qui tendent, partout dans le monde, à se dérouler selon le même modèle<sup>187</sup>), le comportement des fidèles qui se font posséder présente d'évidentes similitudes avec celles d'un acteur de théâtre, non seulement parce qu'il endosse, devant et pour un public déterminé, une personnalité qui n'est pas la sienne et qui se manifeste très distinctement (pour reprendre les termes de Jacques Bourgaux au sujet des rites Songhay étudiés par Jean Rouch : le dieu incarné, installé dans le « corps réceptacle qui lui est destiné [...], y manifeste sa présence et son identité par des signes extérieurs qui ne peuvent pas prêter à confusion<sup>188</sup> »), mais également parce que cette personnalité est généralement acquise au cours d'une initiation qui se présente comme l'apprentissage d'un rôle : « Les crises en considération desquelles il est tenu pour manifeste qu'un esprit de ce genre s'est emparé de quelqu'un revêtent généralement des formes stéréotypées et

<sup>183</sup> *Idem.*

<sup>184</sup> *Idem*, p. 51.

<sup>185</sup> LEIRIS, Michel, *La possession et ses aspects théâtraux chez les Ethiopiens de Gondar*, Plon, Paris, 1958, p. 8.

<sup>186</sup> *Idem.* p. 9.

<sup>187</sup> « Le principe de base de la possession est le même partout : dieux, esprits ou génies (peu importe comment les ethnologues les nomment), qui constituent souvent une sorte de panthéon anthropomorphique plus ou moins structuré, “investissent” le corps d'un être humain le temps d'une transe, en général lors d'une cérémonie organisée à cet effet. Le “possédé”, le “médium” (souvent considéré dans sa propre société comme le “cheval” du dieu qui le “chevauche”, ou comme son “époux”), adopte alors le comportement qui est censé être celui du dieu en question » (OLIVIER DE SARDAN, J.-P., « Possession » in BONTE, Pierre et IZARD, Michel (eds.), *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, PUF, Paris, 1991, p. 595).

<sup>188</sup> BOURGAUX, Jacques, *Possessions et simulacres : aux sources de la théâtralité*, EPI, Paris, 1973, p. 32.

il existe, en fait sinon en théorie, un enseignement de ces formes déterminées par la coutume<sup>189</sup> ». Ce point de vue est partagé par Alfred Métraux : « À la différence de l'hystérique, qui révèle ses angoisses et ses désirs au moyens d'un symptôme – mode d'expression personnel – le possédé rituel doit se conformer à l'image classique d'un personnage mythique<sup>190</sup> ». Fernando Ortiz, tout en soulignant le caractère « anormal » de l'attitude des possédés afro-cubains, tire des conclusions similaires : « aun en ese trance de “anormalidad”, el bailador poseso jamás se entrega a expresiones que sean inauditas y chocantes en el ambiente social donde se verifica su místico bailoteo. Aun las más sorprendentes responden siempre a patrones o modalidades preestablecidas y atribuidas a tal o cual dios o numen, según las tradiciones<sup>191</sup> ». « Todos los bailes místicos o de sentido preternatural que hemos presenciado en los ritos afroides de Cuba, aun los más convulsivos, así como sus expresiones episódicas más extravagantes, tienen siempre parangones prefijados en la cultura tradicional y responden a simulacros de tipismos programáticos y colectivamente preceptados<sup>192</sup> ». En guise d'illustration, Ortiz cite toute une liste d'attitudes « autorisées » de la part des possédés, qu'il compare à d'autres, non moins logiques ou pertinentes en soi, mais qui ne font pas partie du « répertoire » rituel et n'y ont donc pas leur place :

Un poseso en su enajenamiento romperá a cantar algún himno usual de las liturgias, pero jamás uno impropio o nuevo, aunque sea en lengua africana; y no se pondrá a canturrear, por ejemplo, el nacional « Himno de Bayamo ». Aquél en su delirio podrá acercarse a un *aleyo* o profano y hacerle augurios, darle consejos, pedirle ofrendas, es decir tratarlo como si realmente un *oricha* o un *engueye* hablara en él; pero no le dirá nada de la política del día, ni de las crisis económicas, ni de problemas del sindicato y otros asuntos fuera de la africanidad. Un *Obatalá* « subido » podrá imitar el acto de cabalgar un caballo o comer babosas crudas; pero nunca remedar el manejo del timón en un automóvil, ni comer bombones de chocolate. Un energúmenos arrebatado por el guerrero *Ogún* ejecutará una impresionante danza pírrica, blandiendo su machete como hacía el dios africano ; pero jamás imitará los pasos del soldado cubano, en marcha de revista y con el fusil al hombro, ni un toque de corneta [...] <sup>193</sup>.

L'anthropologue conclut en considérant le possédé comme « un sujeto que se “anormaliza” saliéndose de su estado habitual, pero adoptando las expresiones típicas y programáticas que la anormalidad adopta *normalmente* en su circunstancia habitual<sup>194</sup> » ; cette définition pourrait s'appliquer à n'importe quel acteur jouant un personnage connu au sein d'une communauté déterminée, tels que ceux de la *comedia dell'Arte* en Italie, ou bien ceux du *teatro bufo* cubain. Dès lors, la frontière entre rite et théâtre ne semble plus résider alors que dans la sincérité des exécutants ; or, justement, cette sincérité est souvent prise en défaut. Au-delà des cas de franche imposture « observables si souvent dans ces milieux<sup>195</sup> », M. Leiris évoque la « part de jeu qui peut

<sup>189</sup> LEIRIS, Michel, *Op. Cit.*, p. 15.

<sup>190</sup> MÉTRAUX, Alfred, *Op. Cit.*, p. 112.

<sup>191</sup> ORTIZ, Fernando, *Los bailes y el teatro...*, *Op. Cit.*, p. 233.

<sup>192</sup> *Idem*, p. 235.

<sup>193</sup> *Idem*, p. 234.

<sup>194</sup> *Idem*.

<sup>195</sup> LEIRIS, Michel, *Op. Cit.*, p. 10.

intervenir même dans des cas sincères de possessions », ainsi que « le plaisir que maints adeptes (femmes du moins) trouvent à se costumer et, d'une façon générale, [le] caractère d'exhibition de leurs crises qui paraissent ne guère se produire que dans des conditions à quelque degré publiques<sup>196</sup> », prenant parfois la forme de saynètes parodiques « dont le but essentiel paraît bien être de divertir une assemblée<sup>197</sup> ».

Les « vraies » possessions enfin ne sont pas à ses yeux moins théâtrales : « À côté des cas pour lesquels il serait légitime de parler de théâtre joué parce que le mensonge y apparaît prépondérant, il y a des cas où la réalité de la possession n'est douteuse ni pour l'intéressé lui-même ni pour aucun des assistants et qui répondent à ce qu'on pourrait qualifier de théâtre vécu, autrement dit : un théâtre joué peut-être lui aussi, mais avec un minimum d'artifice et en dehors de toute intention d'en imposer au spectateur<sup>198</sup> ». Ces constatations le poussent finalement à conclure sur l'impossibilité de différencier nettement, dans de telles manifestations, la vérité du mensonge :

Entre la possession que l'on pourrait dire authentique (soit spontanée soit provoquée mais subie en toute bonne foi, dans une perspective magico-religieuse où la transe ne dépendrait d'aucune décision consciente de la part du patient) et ce qu'on appellerait à l'inverse possession inauthentique (simulée délibérément pour se donner en spectacle ou pour exercer sur autrui une pression dont on tirera un bénéfice matériel ou moral) il existe trop d'intermédiaires pour que la frontière ne soit, pratiquement, difficile à tracer<sup>199</sup>.

La plupart des chercheurs qui se sont intéressés à ces phénomènes parviennent à des conclusions similaires<sup>200</sup> et à l'instar de Jacques Bourgaux reconnaissent – faute de pouvoir la résoudre – leur ambiguïté inhérente : « l'ambiguïté des états de possession, conscience-inconscience, n'est pas à nier. Il faut l'accepter au contraire comme un élément dynamique du culte<sup>201</sup> ». Fernando Ortiz lui-même s'abstient prudemment de prendre parti à ce sujet :

En tales cultos negros, el « santo » es siempre africano y quiere expresarse y ser reconocido como tal. Esto se interpreta por los creyentes como demostración de que el feligrés « subido » tiene « montado » en verdad y precisamente un dado *oricha* o « santo », cuya africanía se manifiesta de esa manera inevitable en el estado de inconsciente enajenación que aquél experimenta. En cambio, por los incrédulos, esto se toma como prueba de que no hay tal inconsciencia y de que todo es simulación. Pero estimamos más prudente creer en estados intermedios, en que la pérdida de la normalidad consciente no significa la disolución total de la personalidad que aparece subyacente<sup>202</sup>.

Puisque nous avons écarté l'idée que les pratiquants de ces cultes seraient plus ingénus ou crédules que les chercheurs, on peut alors se demander : comment eux perçoivent cette ambiguïté.

---

<sup>196</sup> *Idem.*

<sup>197</sup> *Idem*, p. 10.

<sup>198</sup> *Idem*, p. 91.

<sup>199</sup> *Idem*, pp. 94-95.

<sup>200</sup> Cf. notamment le chapitre consacré à ce sujet dans l'ouvrage d'Alfred Métraux sur le vaudou haïtien (MÉTRAUX, Alfred, *Le vaudou haïtien*, Gallimard, Paris, 2007 [1958], pp. 112-125).

<sup>201</sup> BOURGAUX, Jacques, *Possessions et simulacres : aux sources de la théâtralité*, EPI, Paris, 1973, p. 45

<sup>202</sup> ORTIZ, Fernando, *Los bailes y el teatro...*, *Op. Cit.*, pp. 235-236.

## b. « Tel dieu, tel homme » : une personnalité commune

Toutes les remarques de M. Leiris au sujet de la possession par les *Zâr* en Ethiopie que nous avons citées s'appliquent remarquablement aux cas de possession par les *orichás* qui nous intéressent. On retrouve, dans notre contexte, l'acquisition par un individu donné d'une ou de plusieurs identités divines qui « font effectivement, aux yeux à tout le moins de l'observateur profane, figure de véritables *dramatis personae*<sup>203</sup> », le travestissement de ces *omó orichás* en fonction du dieu qu'ils incarnent<sup>204</sup>, la dimension spectaculaire de leurs danses à travers lesquelles ils se « donnent en spectacle » devant l'assemblée des fidèles et enfin, le caractère plus ou moins sincère de leur transe, qui semble paradoxalement ne pas avoir autant d'importance qu'on pourrait s'y attendre dans le déroulement et l'accomplissement de la cérémonie. Déjà dans *Los negros brujos* (1906), F. Ortiz affirmait que lors des rituels, la transe simulée « es tolerada cuando no hay personas que realmente resulten poseídas<sup>205</sup> ». Lydia Cabrera quant à elle cite à ce sujet l'un de ses informateurs : « cuando falta la verdad hay que conformarse con la mentira, que es lo que se dice: a falta de pan, casabe<sup>206</sup> ». Les fausses transes semblent donc être déplorées, mais non condamnées ; selon la chercheuse,

el caballo<sup>207</sup> que no tiene jinete realiza abiertamente un fraude, que me atrevo a decir, a conciencia y de buena fe, se hace en común. Diríase que todos los fieles, en cada fiesta, sienten la necesidad psicológica de propiciar tales simulaciones, y participar, devotamente, de la santa engañifa. Necesidad de creer que los santos han bajado, creer todo el tiempo que dure la fiesta: creer y hacer creer que creen, hasta que se despide el último falso orishá<sup>208</sup>.

En revanche, si ce cheval sans cavalier ne parvient pas incarner un *orichá* crédible, c'est-à-dire si le « mensonge » ne parvient pas à se faire passer pour « vérité », il sera vivement critiqué et péjorativement qualifié de « santico », exactement comme un acteur auquel on reprocherait de mal jouer :

Cuando estos trances – como podrá observar cualquiera – son franca y burdamente simulados y sin asomo de arte, se les tacha con desprecio de « santicos ». « Hay santos, y a montones santicos de mentiritas. » Y el que sólo tiene santico, y está muy lejos de presentar el estado de desarreglo impresionante, de indiscutible anormalidad, que se advierte en aquellos casos de posesión de un santo « de verdad », representa su papel, las más de las veces, como el peor de los actores<sup>209</sup>.

D'un point de vue *etic* (i.e. psychanalytique), si on considère le phénomène de possession comme

---

<sup>203</sup> *Idem*, p. 59.

<sup>204</sup> Cf. CABRERA, Lydia, *Op. Cit.*, p. 36.

<sup>205</sup> ORTIZ, Fernando, *Hampa afro-cubana: los negros brujos (apuntes para un estudio de la etnología criminal)*, Editorial de Ciencias Sociales, La Havane, 2007 [1906], p. 103.

<sup>206</sup> CABRERA, Lydia, *Op. Cit.*, p. 40.

<sup>207</sup> À Cuba comme ailleurs, les possédés sont souvent qualifiés de « chevaux » des dieux.

<sup>208</sup> *Idem*.

<sup>209</sup> *Idem*.

un état psychique particulier à travers lequel un individu s'identifie à un personnage préalablement construit au sein d'une collectivité donnée (« loin de passer d'un moi réel à un moi imaginaire, l'acteur endosse une personnalité chargée de plus riches principes collectifs<sup>210</sup> », nous dit Jean Duvignaud), l'importance accordée par la collectivité à la façon dont le rôle est joué plutôt qu'à l'authenticité de cette identification se justifie parfaitement. Cela explique également l'extrême importance de la phase d'initiation caractéristique de tous les cultes de possession, au cours de laquelle « chaque possédé connaît la trame générale de son rôle divin<sup>211</sup> » et est conditionné à réagir d'une manière déterminée dans un contexte déterminé<sup>212</sup>. Dans le cas qui nous intéresse, c'est aux tambours qu'incombe le rôle de simulateur :

Pendant la période de l'initiation, le novice est plongé dans un état d'hébétude et de docile suggestibilité, causé en partie par les breuvages et ablutions où ont macéré certaines feuilles, sa mémoire semble momentanément lavée du souvenir de sa vie antérieure. Dans cet état de vacuité et de disponibilité, l'identité et le comportement de l'orisha peuvent se former en lui sans obstacles et lui devenir familiers. Plus tard, après la fin de l'initiation, le novice retrouvera son ancienne personnalité et oubliera à l'état de veille tout ce qui se sera passé pendant cette période d'initiation, mais il restera sensibilisé dans son inconscient aux rythmes des tambours particuliers à son dieu, qui agiront comme le stimulant d'un réflexe conditionné et auront tendance à le faire tomber en transe, succombant à cet appel de son dieu<sup>213</sup>.

À l'apprentissage du rôle, dans le domaine profane, correspond donc dans le domaine religieux l'implantation d'un esprit ou d'un dieu dans la tête d'un fidèle, les deux processus permettant l'actualisation d'un modèle prédéfini dans un individu particulier, qui vient lui donner chair en le complétant au moyen de ses propres ressources psychiques. On peut ainsi, avec l'anthropologue Jean-Marie Gibbal, voir dans la crise de possession le résultat d'une double tendance, l'une venant d'un modèle social inculqué et l'autre dévoilant la personnalité cachée du possédé, comme une manifestation de son inconscient refoulé. C'est ainsi que pour le chercheur, la crise de possession s'effectue « dans deux directions complémentaires mais de sens opposé : le possédé incarne à la fois des rôles empruntés à la société et aux forces élémentaires du milieu où il vit, dans un premier mouvement qui va de l'extérieur à son corps. Il lui arrive aussi de donner une expression extériorisée à ses tendances cachées, à son autre lui-même, à son double en quelque sorte, qu'il va mettre en scène en dehors de lui, qu'il va montrer<sup>214</sup> ».

---

<sup>210</sup> DUVIGNAUD, Jean, cité par LE BRETON, David, *Le théâtre du monde, Lecture de Jean Duvignaud*, Presses de l'Université Laval, Montréal, 2004, p. 169.

<sup>211</sup> HEUSCH, Luc de, « Possession et chamanisme » in *Les religions africaines traditionnelles*, Seuil, Paris, 1965, p. 149.

<sup>212</sup> Pendant longtemps (et encore aujourd'hui, dans certains contextes), les transes et crises de possession rituelles ont été considérées comme des névroses, c'est-à-dire comme des manifestations totalement anarchiques d'un dysfonctionnement psychologique individuel. C'est l'anthropologue Melville J. Herskovitz – interlocuteur de prédilection de F. Ortiz – qui, le premier, dans les années 1930, a appliqué les théories fonctionnalistes aux cultes afro-caribéens pour démontrer qu'il s'agissait bien de cultes organisés, et non de pathologies individuelles.

<sup>213</sup> VERGER, Pierre, *Orisha : les dieux Yorouba en Afrique et au Nouveau-Monde*, A.M. Métailié, Paris, 1982, p. 42.

<sup>214</sup> GIBBAL, Jean-MARIE, « Possession, représentation de l'autre et recherche d'identité », *Archives de Sciences Sociales des Religions*, N° 79, 1992, p. 8.



Dans le cas des *wemilere*, cette continuité entre l'*omó orichá* et son dieu est d'autant plus assumée que, rappelons-le, selon les croyances *lucumí*, chaque individu est, dès sa naissance, lié à un *orichá* déterminé<sup>215</sup>. Que cette filiation soit déterminée par la ressemblance de caractère entre le *santero* et une divinité particulière ou bien que cette ressemblance découle du lien privilégié qui s'établit au fil du temps entre le *santero* et son dieu (d'un point de vue *emic*, de l'influence de l'*orichá* sur le cheval dont il maîtrise la tête), le fait est que, selon ces croyances, les dieux partagent avec leurs enfants leurs différents traits de caractère<sup>216</sup> : « Africains et non-Africains ont en commun des tendances innées et un comportement général correspondant à celui d'un orisha, tel celui de virilité dévastatrice et gaillarde de Shango, de féminité élégante et coquette d'Oshoun, de sensualité débridée de *Oya-Yansan*, de calme bénévolence de Nanan Bouroukou, de vivacité et d'indépendance d'Oshossi, de masochisme et désir d'expiation de Omolou<sup>217</sup> ».

Pierre Verger propose à cela une explication psychologique qui concorde avec celle de J.-M. Gibbal :

Nous pouvons appeler ces tendances des archétypes de la personnalité souvent cachée des gens. [...] Si une personne, victime de problèmes non résolus est « choisie » comme fils ou fille de saint par l'orisha dont l'archétype correspond à ces tendances cachées, c'est pour elle l'expérience la plus soulageante et la plus réconfortante par laquelle elle puisse passer. Lorsqu'elle est en transe, elle se comporte inconsciemment comme l'orisha son archétype, ce qui est exactement ce à quoi aspirent ses tendances secrètes et réprimées. Tout ceci restant dans le domaine de l'inconscient, le résultat de l'intervention de l'orisha peut être comparé à celui des psychodrames de Moreno, mais avec cette différence que, au lieu d'être une expérience tendant à libérer un malade de ses angoisses dans le milieu déprimant d'une clinique, l'inexprimable est plus poétiquement extériorisé dans une atmosphère de plaisante exaltation au cours d'une fête brillante où règne l'amicale approbation d'admirateurs émerveillés et fascinés<sup>218</sup>.

C'est ainsi que dans son ouvrage sur *Les dieux Yorouba en Afrique et au Nouveau-Monde*, le photographe et ethnologue attribue à chaque *orichá* un archétype humain, constitué d'une série de traits de caractère que le dieu partage avec ses « fils » et ses « filles ». À titre d'exemple, nous citerons ici ceux de Changó et d'Ochún, *orichás* qui réapparaîtront fréquemment au cours de ce travail :

L'archétype de Shango est celui de gens très volontaires et énergiques, hautains et conscients de leur rang, réel ou supposé. Ils peuvent être très « grands seigneurs » et courtois, mais ils ne tolèrent pas la moindre contradiction et, dans de tels cas, ils sont capables de se laisser aller à de violentes crises de colère. Ils sont sensibles au charme des personnes du sexe opposé et se conduisent avec tact et agrément

<sup>215</sup> En réalité de nos jours (sous l'influence du spiritisme et du palo monte ?), un *santero* peut recevoir plusieurs saints, bien qu'il ait toujours un *orichá* « principal », considéré comme le « maître » de sa tête. Cependant, nous n'en tiendrons pas compte ici car, si l'on s'en réfère aux travaux de L. Cabrera et bien qu'elle soit difficile à dater, il semblerait que cette pratique soit ultérieure à la Révolution et donc à la période qui nous intéresse.

<sup>216</sup> Ce lien de filiation n'existe pas dans le vaudou haïtien, ce qui n'empêche pas Alfred Métraux de remarquer que « Les adeptes du vaudou disent que les esprits visitent de préférence les individus qui leur ressemblent. En d'autres termes, il existerait une corrélation entre le caractère de la divinité et le tempérament du fidèle qui la représente » (MÉTRAUX, Alfred, *Le vaudou haïtien*, Gallimard, Paris, 2007 [1958], p. 119).

<sup>217</sup> VERGER, Pierre, *Op. Cit.*, p. 32.

<sup>218</sup> *Idem*.

au cours de réunions sociales, mais s'ils s'énervent un peu, ils dépassent facilement les limites de la décence. Le sens développé qu'ils ont de leur dignité et de leurs obligations les font se comporter avec un mélange de sévérité et de bienveillance, suivant l'humeur du moment, mais ils savent garder en général un profond et constant sentiment de la justice<sup>219</sup>.

L'archétype d'Oshoun est celui de femmes gracieuses et élégantes, ayant la passion des bijoux, parfums et vêtements coûteux. Elles sont le symbole de la beauté et du charme féminin voluptueux et sensuel, mais plus réservé que celui d'Oyá<sup>220</sup>. Elles s'efforcent de ne jamais choquer l'opinion publique à laquelle elles attachent une grande importance. Sous leur apparence gracieuse et séduisante, elles cachent une volonté très forte et un grand désir d'ascension sociale<sup>221</sup>.

De ces considérations, nous pouvons déduire que, d'un point de vue *emic*, chaque *santero est* un peu son dieu tutélaire, même en dehors des phases de possession et en amont de toute forme d'initiation - un peu comme si, pour reprendre un concept platonicien, l'*orichá* était une idée incarnée de différentes manières, sous des aspects plus ou moins aboutis, par ses enfants (qui sont d'ailleurs censés se comporter comme des frères<sup>222</sup>) : « Chaque individu est le descendant direct de l'une de ces divinités, établissant ainsi un rapport d'identité, car tout être humain reçoit, dès avant sa naissance, une infime parcelle de la substance même des dieux. [...] Chacun de nous a donc une origine divine, qui nous rend tributaire d'une divinité spécifique<sup>223</sup> ».

Lydia Cabrera rapporte notamment une anecdote qui illustre parfaitement cette identification des individus avec leur *orichá*, en dehors même du contexte rituel<sup>224</sup> :

Era costumbre de Calazán « menearles el guarapo », zurrar, a sus numerosas mujeres. Monikín, vieja santera contemporánea suya [...], jamás le perdonó las palizas que a título de « hijo legítimo » de Changó le administraba liberalmente a su hermana, la Clementina de las trenzas, en la época en que aquella figuraba entre las favoritas de su harén. No obstante, Monikín lo respetaba. La misma vida disipada del Moro, sus éxitos, su comportamiento casi siempre reprochable con el bello sexo, sus lujos – pues ganaba el buen jornal de un tabaquero o de un estibador –, sus alternativas de despilfarro y miserias, acentuaban el parecido, hacían de él como una réplica humana de aquel arquetipo divino. [...] La amarga Monikín concluía: « No puede negar que es hijo de su padre. » En él eran genuinas, naturales, todas esas peculiaridades de Changó, que otros hijos suyos se esfuerzan en simular. [...] Monikín lo odia, pero objetivamente, lo admira, porque en el fondo, sus tremendos defectos son defectos..., sagrados, de transmisión divina. [...] Las reacciones del Moro [...] así analizadas, son justificables, o si

---

<sup>219</sup> *Idem*, p. 138.

<sup>220</sup> À Cuba, Oyá ne montre pas cette « sensualité débridée » observée par P. Verger chez sa version brésilienne.

<sup>221</sup> *Idem*, p. 168.

<sup>222</sup> CABRERA, Lydia, *Op. Cit.*, p. 49.

<sup>223</sup> AUGRAS, Monique, *Le double et la métamorphose, Op. Cit.*, p. 62.

<sup>224</sup> Dans le *palo monte*, cette construction identitaire par le biais des entités spirituelles est encore plus proche du « vestiaire de personnalités » observé par M. Leiris, puisque les *religieux* « acquièrent » progressivement des morts dont la personnalité se précise au fur et à mesure de leurs manifestations. Cet aspect a été particulièrement souligné par K. Argyriadis : « Chacun se découvre, grâce à la *religión*, plusieurs personnages puissants et protecteurs, qui deviendront ses interlocuteurs privilégiés, parfois ses seuls vrais amis. De plus, ces personnages se révéleront comme faisant partie intégrante de l'identité de la personne, puisque leurs traits de caractère et leur façon d'agir correspondent (on le découvre peu à peu) aux multiples facettes de la personnalité en s'appuyant sur ce mode de représentation de lui-même. [...] Au fil de son implication dans la *religión*, chacun seul ou avec l'aide d'un médium, définit la nature de ses personnages protecteurs, les accumule, affine leurs particularismes, complexifie leur caractère et leur histoire personnelle, les rend en fait de plus en plus humains. Parallèlement, la personne prend peu à peu une consistance identitaire plus riche, elle devient, elle aussi, un personnage » (ARGYRIADIS, Kali, *La religión à La Havane, Op. Cit.*, p. 126).

se quiere, explicables; y qué duda cabe, aumentan su prestigio de elegido de Alafi [Changó]<sup>225</sup>.

On comprend, à partir de ces propos, pourquoi la crise de possession dans les *wemilere* ne constitue pas une fin en soi mais presque, pourrait-on dire, une « technique de jeu » permettant de bien jouer son rôle, et ce même d'un point de vue *emic*. Ainsi, et même si tout le monde s'accorde à affirmer que « sans possessions, une fête n'est jamais vraiment réussie<sup>226</sup> », l'absence des dieux (un *wemilere* pouvant très bien s'achever sans qu'aucun *omó orichá* ait été « monté » par son dieu<sup>227</sup>) n'invalide pas le rituel, surtout si les *omó orichás* la substituent par un « jeu » crédible, c'est-à-dire un jeu qui atteste la légitimité du rapport de filiation qui les unit à leur divinité tutélaire et qui actualise non pas tant des événements mythiques qu'une personnalité archétypique et significative, exprimée à travers des comportements et des attitudes déterminés.

### **c. L'anthropocentrisme des *wemilere* : des rituels inscrits dans une société moderne**

En effet, c'est dans l'expression de ces personnalités archétypiques que réside la « véracité » aussi bien des mythes que des rites qui leurs sont associés.

Un même *patakín* existe fréquemment, par exemple, sous plusieurs versions, avec différents dénouements<sup>228</sup>. Changó peut à la fois être né d'une femme nigérienne à Elempe et fils de Yemayá, la déesse de la mer ; Obbatalá peut être un homme ou une femme, Eleguá un enfant ou un vieillard. Mais Changó sera toujours « colérico », « rumbero » et « mujeriego » ; Obbatalá sera toujours « sabio » et Eleguá « tramposo » ; les faits comptent beaucoup moins que ce qu'ils révèlent sur la personnalité des uns et des autres. De même, l'action rituelle peut très bien être considérée comme un « jeu », au sens où J. Huizinga l'entend, puisque sa dimension fictive ne l'empêche nullement de révéler de « vrais » traits de caractère divins.

Illustrons cette idée à partir d'un cas spécifique. Lorsqu'Ochún, déesse de la sensualité, descend

<sup>225</sup> CABRERA, Lydia, *Op. Cit.*, p. 253.

<sup>226</sup> ARGYRIADIS, Kali, *Op. Cit.*, p. 207.

<sup>227</sup> De nos jours, à La Havane, c'est même le cas le plus fréquent.

<sup>228</sup> On peut observer des contradictions du même type dans de nombreuses mythologies. C'est d'ailleurs ce qui pousse un auteur comme Lucien Lévy-Bruhl à distinguer, dans *La mitología primitiva* (1935), deux types de mythologies, une « primitive », pré-logique et donc indifférente aux contradictions, et une « cultivée » qui échapperait à l'incohérence. Cette théorie a été battue en brèche notamment par C. Lévi-Strauss (*La pensée sauvage*, 1962) et l'école structuraliste qui considère au contraire que les mythes permettent d'ordonner et de donner sens au monde. Nous reviendrons sur ce point mais pouvons d'ores et déjà signaler que cette lecture rationnelle (et condescendante) des mythes a fréquemment été formulée à Cuba. Citons à titre d'exemple les chercheurs A. Carlos et T. Echánove : « Las leyendas sobre los orishas son denotativas de ciertas características de la mentalidad africana, tales como el infantilismo de muchas ideas, la fantasía, a veces desbordante, la marcada sexualidad e incluso cierta notoria confusión (tan típica de la mentalidad "primitiva") entre el sueño y la realidad. Algunas de esas leyendas, o por lo menos ciertos pasajes de ellas, parecen más bien haber sido soñados que imaginados » (CARLOS A. et ECHÁNOVE T., « La santería cubana », *Revista Bimestre Cubana de la sociedad Económico de Amigos del País*, Vol. 62, janvier-juin 1957, p. 30)

parmi les hommes, il lui arrive souvent de faire le geste de se couvrir le corps de miel (*oñí*) ou bien d'en réclamer à l'assistance. « Danza con voluptuosidad y con las manos tendidas hacia adelante, en imploración y con alusivas contorsiones pelvianas de furor libidinoso, pide ¡oñí!, ¡oñí!, o sea ¡miel!, ¡miel!, afrodisíaco símbolo del dulzor, de la sabrosura, de la esencia amorosa de la vida<sup>229</sup> ». Elle fait ce faisant allusion à l'un des *patakines* les plus connus du répertoire *lucumí* : Ogún, honteux après avoir violé sa mère Yemayá, se cache au plus profond de la forêt pour y poursuivre sa vie en solitaire. Tous les *orichás* lui rendirent visite pour le faire changer d'avis, en vain. La dernière à tenter sa chance fut Ochún, qui réussit enfin à faire sortir Ogún du bois en l'appâtant avec du miel. Ce *patakín* explique donc pourquoi Ogún vit dans la forêt et a un caractère si bourru, et montre l'étendue des talents de séduction d'Ochún, symbolisés par ce miel qu'elle promet à Ogún. Quand Ochún feint de se couvrir de miel au cours d'un *wemilere*, elle fait donc allusion à ce *patakín* mais surtout à son désir et à celui qu'elle suscite chez les hommes, actualisant ce faisant son propre mythe, celui de la femme comme sujet/objet de désir. Le fait que ce miel soit fictif et que l'action soit feinte ne lui fait rien perdre de sa vérité métaphorique.

On peut d'ailleurs observer que la danse d'Ochún se contente d'évoquer le mythe original, sans prétendre le raconter ou l'actualiser : l'objectif est ailleurs. Ce que les danses des *omó orichás* actualisent, ce sont avant tout les caractéristiques des différents *orichás* (traits de caractère, aspect physique, fonctions sociales...), qui permettent notamment d'identifier immédiatement chacun de ces dieux quand il descend parmi les hommes : chacun a une façon de danser qui lui est propre et qui reflète aussi précisément que possible sa personnalité mythique, ainsi que le souligne Ramiro Guerra : « con esa apariencia exterior, el rito adquiere toda una amplia gama de gestualidad en que cada carácter divino se manifiesta con movimientos específicos del cuerpo del danzante. [...]

Este material cinético es de fuerte expresividad y viene a formar el lenguaje específico de manifestación de cada divinidad al construir imágenes o símbolos arquetípicos de guerreros, difuntos, agua de mar o del río, etc.<sup>230</sup> ».

Ainsi, Lydia Cabrera nous explique que Babalú Ayé<sup>231</sup> (le dieux des maladies de peau) « hace tomar a su omó el aspecto de un inválido minado por un mal deformante : retuerce sus piernas, engarrota sus manos, dobla su espinazo<sup>232</sup> ». Yemayá (déesse de la mer et de la maternité) quant à elle « se distinguirá por sus aires majestuosos de reina<sup>233</sup> », tout comme sa soeur Ochún (déesse des

<sup>229</sup> ORTIZ, Fernando, *Los bailes y el teatro...*, p. 348

<sup>230</sup> GUERRA, Ramiro, « Danza y ritualidad », *Tablas - seminario internacional: rito y representación*, n° 4, 1996, p. 33.

<sup>231</sup> Selon la tradition africaine, le nom véritable de cet *orichá* est Sakpatá (Dahomey) ou Xapaná (Nigeria). Mais « ce nom est si terrible qu'il vaut mieux ne pas le prononcer. Au Dahomey, on l'appelle Aynion (roi de la terre) et en pays Yoruba, Omolu (*omo olu* : « fils du seigneur ») ou Obaluaê (*Oba olu aié*, « roi des maîtres de la terre ») » (AUGRAS, Monique, *Op. Cit.*, p. 118).

<sup>232</sup> CABRERA, Lydia, *El Monte*, p. 37.

<sup>233</sup> *Idem*, p. 38.

eaux douces et de la sensualité), « [que] baja generalmente, alegre y retrechera, pero con la arrogancia, el tronío y las ínfulas de una orgullosa soberana<sup>234</sup> ». Eleguá, lui, *orichá* complexe sur lequel nous reviendrons plus tard, « baja bromeando e incitando a risa a los presentes, sólo para castigarlos después<sup>235</sup> ». Enfin, « un Obatalá varón se estremecerá de pies a cabeza: será un viejecito inclinado, de andar vacilante, siempre trémulo<sup>236</sup> ».

On peut souligner ici le fait qu'en Afrique, les *orichás* sont très nombreux (environ 300 aujourd'hui<sup>237</sup>) mais la moitié seulement traversa l'océan, et parmi ces derniers seule une quinzaine (une trentaine, selon Natalia Bolívar<sup>238</sup>) est aujourd'hui communément convoquée (cf. annexe n° 2). Il est difficile d'établir le compte exact des *orichás* cubains, car ceux-ci présentent la particularité d'avoir plusieurs « chemins » (avatars) et se manifestent donc sous différentes formes, dotées de différents traits de caractère<sup>239</sup> : il arrive qu'une divinité considérée comme un chemin d'un *orichá* donné soit considéré, dans un autre contexte, comme un *orichá* à part entière<sup>240</sup>. Mais ils forment toujours une galerie de personnages complémentaires, clairement différenciés et différenciables, proposant divers modèles à la fois ontologiques et sociaux dans lesquels chacun peut se reconnaître. Cette valeur archétypique des *orichás* cubains leur permet de remplir leur fonction mythique, selon le principe énoncé par Mircea Eliade : « Ainsi ont fait les dieux, ainsi font les hommes<sup>241</sup> ». « Du fait que le mythe relate les *gesta* des Etres Surnaturels et la manifestation de leurs puissances sacrées, il devient le modèle exemplaire de toutes les activités humaines significatives<sup>242</sup> » : non seulement ces archétypes servent à expliquer et à donner du sens aux comportements humains (Calazán bat sa femme car il est fils de Changó), mais ils offrent des modèles de conduite à suivre pour leurs fidèles (étant attendu que chaque *santero* agisse en conformité avec la personnalité de son *orichá* tutélaire et qu'il obéisse à ses injonctions) ; ils fournissent ainsi « des modèles pour la

---

<sup>234</sup> *Idem*, p. 39.

<sup>235</sup> *Idem*, p. 37.

<sup>236</sup> *Idem*.

<sup>237</sup> MULLER, Bernard, *La tradition mise en jeu : une anthropologie du théâtre yoruba*, Aux lieux d'être, La Courneuve, 2006, p. 56.

<sup>238</sup> BOLÍVAR, Natalia et OROZCO, Román, *Cuba Santa...*, *Op. Cit.*, p. 163.

<sup>239</sup> Chacun de ces « chemins » porte un nom spécifique, qui est accolé à celui de la divinité originale lorsque la précision s'avère nécessaire. Par exemple, l'un des chemins de Yemayá (la déesse de la mer) est Yemayá Olokún, qui règne sur les océans. Alors que les autres chemins de Yemayá sont plutôt pacifiques, celui-ci est craint de tous : selon la mythologie *lucumí*, Olokún est si dangereuse et irascible qu'il a fallu l'enchaîner au fond de l'océan pour entraver ses pouvoirs et même ainsi, ses colères sont à redouter : « Olokún Yemayá, que fue atada con una cadena al fondo de la mar inmensa, es demasiado grande : [...] no baja a cabeza de mortal. Solo rara vez la baila el babalawo con una careta, jamás con la cara descubierta, e inmediatamente después tiene que hacer rogación para no morirse » (CABRERA, Lydia, *Op. Cit.*, p. 38).

<sup>240</sup> Selon R. Lachatañeré, l'existence de ces différents chemins s'explique par la diversité ethnique des esclaves amenés à se côtoyer sur le territoire cubain : il s'agirait en fait d'un amalgame de diverses divinités locales, classées sous une même dénomination. « Se puede arriesgar el criterio de que los lucumí procedentes de culturas diferentes en el propio territorio yoruba, muy distantes las unas de las otras, pero respecto a los asuntos religiosos presentaban [sic] ciertas características comunes, interpretaron esas diferencias en las expresiones religiosas como *camino*s » (LACHATAÑERÉ, Rómulo, *El sistema religioso de los afrocubanos*, Editorial de Ciencias Sociales, La Havane, 1992, p. 148).

<sup>241</sup> *Idem*, p. 18.

<sup>242</sup> ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, *Op. Cit.*, pp. 17-18.

conduite humaine et confère par là même signification et valeur à l'existence<sup>243</sup> », tout en expliquant et justifiant les différents traits de caractère de chaque *religieux* : « chaque tendance de son caractère devient sacrée, et donc non critiquable, dès lors qu'elle est rattachée à l'influence supposée d'une entité, de quelque nature qu'elle soit<sup>244</sup> ».

On peut cependant rappeler qu'en théorie et selon la définition de Mircea Eliade citée plus haut, le mythe a également d'autres fonctions : il ne donne pas seulement sens et valeur à l'existence humaine, mais au monde dans son intégralité, depuis sa création par les êtres surnaturels. Il ne s'agit pas seulement de fournir aux hommes des modèles de conduite individuels ou inter-individuels, de donner du sens à leur existence particulière, mais d'inscrire cet existence dans un tout, un ensemble supra-humain créé, ordonné et régi par les êtres surnaturels : « connaître les mythes, c'est apprendre le secret de l'origine des choses<sup>245</sup> ».

Or dans les rituels qui nous intéressent, nous pouvons remarquer une hypertrophie du premier aspect au détriment du second, qui tend à en accroître encore la portée théâtrale.

Tout d'abord, nous avons pu constater que la caractérisation des *orichás* tend à supplanter, dans la construction rituelle, la vérité « événementielle » des mythes en tant que cosmogonies<sup>246</sup>. Mais surtout, cette « personnification » extrême des *orichás* participe d'un anthropocentrisme très poussé, qui place l'homme au cœur des enjeux rituels : « l'individu, ici, n'est pas considéré comme un être insignifiant face à l'immensité de l'univers ou aux insondables desseins de dieux omnipotents. Il est au contraire *fil*s de ces dieux, partie intégrante d'eux-mêmes<sup>247</sup> ». Les *orichás* par ailleurs n'entretiennent plus avec les éléments naturels que des liens métaphoriques : Changó, impulsif et colérique, est associé à la foudre mais à Cuba, aucun rituel, par exemple, n'est destiné à implorer Changó, Foudre personnifiée, de ne pas s'abattre sur la maison des fidèles<sup>248</sup>. Les *wemilere*, en effet, n'ont pas vocation à agir sur l'environnement naturel ou non humain : leur champ d'action est strictement individuel et inter-individuel et l'espace/temps rituel est indépendant de l'espace/temps naturel, cosmique : nous l'avons vu, ces rituels peuvent avoir lieu n'importe quand et pratiquement n'importe où – mais toujours à l'initiative d'un individu, et, le plus souvent, dans sa maison, *chez lui*, donc dans son espace intérieur, dans un microcosme réduit à échelle humaine<sup>249</sup>. Chaque rituel, de

---

<sup>243</sup> *Idem*, p. 12.

<sup>244</sup> ARGYRIADIS, Kali, *Op. Cit.*, p. 248.

<sup>245</sup> *Idem*, p. 25.

<sup>246</sup> La preuve la plus manifeste de cela se trouve dans l'absence totale, dans les *wemilere*, de référence à Olofi, le dieu suprême, créateur de l'univers.

<sup>247</sup> ARGYRIADIS, Kali, *La religión à La Havane...*, *Op. Cit.*, p. 248.

<sup>248</sup> En Afrique en revanche, cette assimilation semble encore bien réelle puisque M. Augras rapporte, par exemple, que « le propriétaire d'une maison où est tombée la foudre doit payer une lourde amende aux prêtres de Xangô » (AUGRAS, Monique, *Op. Cit.*, p. 141).

<sup>249</sup> On peut observer que ce dernier trait est caractéristique des cultes afro-cubains contemporains, puisqu'en Afrique et encore à l'époque des *cabildos*, les rituels avaient lieu dans des espaces qui leur étaient spécialement consacrés.

plus, est si bien adapté aux besoins et attentes de ses organisateurs que Kali Argyriadis en vient à affirmer que chacun d'eux est unique :

En observant le déroulement des cérémonies de la *religión*, on constate très rapidement une disparité dans les détails du dispositif rituel, détails qu'il devient peu à peu inutile de prendre en compte sans une connaissance approfondie de la situation de la personne pour qui est faite la cérémonie, de ceux qui y assistent, de la personne chez qui elle se déroule et de celle qui la dirige. Ce sont toutes ces contingences qui semblent justifier la manière dont les rituels seront orchestrés, ainsi, l'habile meneur de cérémonie devra conjuguer l'observation des règles de la famille de religion où il officie avec l'adaptation au cas principal à traiter (en tenant compte de la nature de ses entités ainsi que de celles de la maison) et la prise en compte des attentes des éventuelles autres personnes présentes, créant à partir de bases très générales de schéma de déroulement une performance unique, parfaitement adapté à une situation concrète. Chaque rituel, quelle que soit sa nature, constitue plus un événement dynamique et créatif qu'une cérémonie ponctuée de rites parfaitement réglés et invariables<sup>250</sup>.

Cette « individualisation » de la religion *yoruba* peut s'expliquer, en premier lieu, par le déracinement des esclaves, qui en traversant l'océan perdirent tous leurs repères environnementaux. Pierre Verger nous rappelle notamment qu'en terre *yoruba*, les *orichás* étaient jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle des entités claniques, et non individuelles : « En Afrique, chaque orisha était lié à l'origine à une ville ou un pays entier. Il s'agissait de cultes régionaux ou nationaux : Shango à *Òyó*, Yemanjá en pays Egba, *Iyéwa* pour les *Egbado*, *Ogoun* en pays *Ekiti* et *Ondo*, *Oshoun* chez les *Ijèsà* et les *Ijebu* », etc. ». Ce n'est donc qu'une fois amené aux Antilles que « l'orisha prit un caractère individuel<sup>251</sup> ». L'ethnologue rappelle également que la cohabitation rituelle de plusieurs possédés, montés par différents dieux susceptibles d'interagir entre eux, constitue une spécificité caribéenne : « La différence entre les cérémonies pour les orisha en Afrique et dans le Nouveau Monde vient surtout de ce qu'en Afrique on évoque, en principe, un seul dieu au cours d'une fête célébrée dans un temple réservé à lui seul, alors que sur le Nouveau Monde, une gamme très étendue d'orisha sont appelés dans un même *terreiro* [lieu de culte au Brésil] au cours d'une même fête<sup>252</sup> ». Dans la mesure où ces dieux incarnés interagissent fréquemment les uns avec les autres<sup>253</sup>, on peut mesurer l'importance de ce changement qui place les interactions humaines au cœur du rituel<sup>254</sup>.

L'« anthropocentrisation » de la religion *lucumí* s'explique également par l'urbanisation progressive de la population afro-descendante. En effet, Pierre Bourdieu nous explique que « l'ensemble des transformations technologiques, économiques et sociales qui sont corrélatives de la naissance et du développement des villes » tend à donner lieu à « la constitution d'un champ religieux relativement autonome » et au « développement d'un besoin de “moralisation” et de “systématisation” des

<sup>250</sup> ARGYRIADIS, Kali, *Op. Cit.*, p. 195.

<sup>251</sup> VERGER, Pierre, *Orisha : les dieux Yorouba en Afrique et au Nouveau-Monde*, *Op. Cit.*, p. 31.

<sup>252</sup> *Idem*, p. 72.

<sup>253</sup> Citons pour exemple un témoignage de F. Ortiz : « También en ocasiones se encuentran subidos el viril Changó y la voluptuosa Ochún, se reconocen mutuamente y se entregan a una ardorosa danza del amor, con una desenfadada e inequívoca mímica de la voluptuosidad carnal » (ORTIZ, Fernando, *Los bailes y el teatro...*, *Op.Cit.*, p. 360).

<sup>254</sup> Nous verrons cependant en seconde partie qu'en territoire *yoruba*, les *orichás* cohabitaient déjà sur les scènes de spectacle depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle.

croyances et des pratiques religieuses<sup>255</sup> » :

L'apparition et le développement des grandes religions universelles sont associés à l'apparition et au développement de la ville, l'opposition entre la ville et la campagne marquant une coupure fondamentale dans l'histoire de la religion en même temps qu'une des divisions religieuses les plus importantes en toute société affectée par une telle opposition morphologique. [...] Il est à peine besoin de rappeler les caractéristiques de la condition paysanne qui font obstacle à la « rationalisation » des pratiques et des croyances religieuses, soit, entre autres traits, la subordination au monde naturel qui encourage « l'idolâtrie de la nature », la structure temporelle du travail agricole, activité saisonnière, intrinsèquement rebelle au calcul et à la rationalisation, la dispersion spatiale de la population rurale, qui rend difficiles les échanges économiques et symboliques et, par là, la prise de conscience des intérêts collectifs. Inversement, les transformations économiques et sociales qui sont corrélatives de l'urbanisation, qu'il s'agisse du développement du commerce et surtout de l'artisanat, activités professionnelles relativement indépendantes des aléas naturels et, du même coup, relativement rationalisées ou rationalisables, ou du développement de l'individualisme intellectuel et spirituel favorisé par le rassemblement d'individus arrachés aux traditions enveloppantes des anciennes structures sociales, ne peuvent que favoriser la « rationalisation » et la « moralisation » des besoins religieux<sup>256</sup>.

Il semble bien en effet que cette « déconnexion » des *orichás* et des différents éléments naturels se soit opérée progressivement, avec l'urbanisation de la population afro-descendante : *El Monte*, dans lequel L. Cabrera recueille les témoignages de vieux pratiquants nés vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, est encore tout entier construit autour de cette idée que « en los montes y malezas de Cuba habitan, como en las selvas de África, las mismas divinidades ancestrales, los espíritus poderosos que todavía hoy, igual que en los días de la trata, más teme y venera, y de cuya hostilidad o benevolencia siguen dependiendo sus éxitos o sus fracasos<sup>257</sup> ». Cependant, on peut déjà y observer les différentes étapes de ce processus de « rationalisation » de la religion *lucumí* : de l'identification *orichá/élément* (Ochún et Oyá, par exemple, sont des rivières déterminées du Nigeria), on passe à l'*orichá* qui *habite* cet élément, puis qui le *possède*, cette dernière étape permettant tout à la fois à l'*orichá* de « contrôler » différents éléments, et aux fidèles de négocier avec lui la possession de ceux-ci. Citons à titre d'exemple les remarques de la chercheuse concernant la ceiba (« fromager »), substitut cubain du baobab africain :

La ceiba, como la palma real, es el árbol más característico de la isla y el árbol sagrado por excelencia, al extremo de que cabría preguntarse si es objeto de un culto independiente – culto a la ceiba, en el que comulgan por igual, con fervor idéntico, negros y blancos -, si no supiésemos ya que todos los muertos, los antepasados, los santos africanos de todas las naciones, traídos a Cuba, y los santos católicos, van a ella y la habitan permanentemente. [...] « La ceiba es un santo: Iroko ». « Es la Purísima Concepción ». « En ella está Arému, la virgen de las Mercedes de los ararás ». Y Yémmu. A veces las explicaciones de mis viejos informantes a este respecto se hacen confusas. La ceiba « es asiento de Iroko, qui está allí presente », y de la Purísima Concepción, « que viene a la ceiba » y tiene en esta su morada. Otros aseguran que « Iroko es la misma ceiba ». También « Babá está en la ceiba ». « La ceiba es de Oggún y de Orichaoko ». O de « Obbá y Changó » « Aggayú es ceiba ». Iroko se llamará cuando esté

<sup>255</sup> BOURDIEU, Pierre, « Genèse et structures du champ religieux », *Revue française de sociologie*, Vol. 12, n° 3, p. 301.

<sup>256</sup> *Idem.*

<sup>257</sup> CABRERA, Lydia, *Op. Cit.*, p. 19.



consagrada<sup>258</sup>.

Pour corroborer les propos de P. Bourdieu, on peut également remarquer qu'à La Havane, le seul *orichá* qui puisse encore être considéré comme une représentation anthropomorphique d'un élément naturel est Yemayá, la déesse de la mer (alors qu'en Afrique<sup>259</sup> et même encore à Cuba au début du siècle<sup>260</sup>, il s'agit d'un *orichá* mineur). Or non seulement la mer est toujours à portée de vue, à La Havane, mais les graves inondations que déclenchent certains ouragans en font encore un élément à craindre. Olokún, que nous avons déjà évoquée, est d'ailleurs le chemin de Yemayá le plus fréquemment mentionné (au point d'être, parfois, considéré comme un *orichá* à part entière<sup>261</sup>).

On comprend donc comment, au Nouveau-Monde (ces remarques sont également applicables au Brésil), la religion *yoruba* s'est autonomisée pour concentrer sa fonction heuristique sur l'individu. C'est sans doute ce qui pousse Monique Augras, dans une étude sur le *candomble* brésilien, à affirmer : « Ce que le mythe révèle, c'est la réalité humaine. Il ne décrit pas seulement les forces terribles de la nature, mais également les tensions, peut-être aussi violentes, sans doute plus étranges, qui résident au cœur de l'homme – nature lui aussi<sup>262</sup> » ; « ce que le déchiffrement du mythe propose, c'est, en dernière analyse, le déchiffrement de soi<sup>263</sup> ». Bien que ces propos soient, d'une certaine manière, généralisables à toute mythologie (au cœur de laquelle l'homme se trouve inévitablement), ils s'appliquent particulièrement aux cultes qui nous intéressent et justifient également leur dimension extrêmement pragmatique, sur laquelle nous reviendrons plus avant.

### 3. Rituel, théâtre et performance : quelle différence ?

#### a. Théâtralité et *ritualité* : deux techniques antagonistes

Nous nous proposons avant cela d'aborder la question de la « théâtralité » des rituels qui nous intéressent d'un point de vue non plus anthropologique, mais à partir de la réflexion de la théoricienne du théâtre Josette Féral autour des notions de « théâtre » et de « performance ».

---

<sup>258</sup> *Idem*, p. 172.

<sup>259</sup> MULLER, Bernard, *La tradition mise en jeu : une anthropologie du théâtre yoruba*, Aux lieux d'être, La Courneuve, 2006. p. 56.

<sup>260</sup> Fernando Ortiz, dans *Los negros brujos*, évoque deux divinités qui semblent avoir été assimilées par la suite : « *Izemodzá* (la madre de los peces), un riachuelo de Yoruba », mère de Changó, et Yemanyá ou Yemayá, *orichá* « inferior [...] aunque nacido de Obatalá. Es adorada como diosa de los arroyos y de las fuentes » (ORTIZ, Fernando, *Los negros brujos...*, *Op. Cit.*, pp. 76-77).

<sup>261</sup> Cf. BASTIDE, Roger, *Les Amériques noires*, Éditions Payot, Paris, 1967, p. 125 : « [...] Cuba connaît d'autres divinités qui ont disparu au Brésil, comme *Olokun*, le dieu de la mer ».

<sup>262</sup> AUGRAS, Monique, *Op. Cit.*, p. 16.

<sup>263</sup> *Idem*, p. 19.

L'espace théâtral, tel que le définit J. Féral, est avant tout un « espace clivé » entre l'espace de la réalité quotidienne (appelé « espace quotidien » ou encore « espace public », « espace collectif » ou « espace urbain<sup>264</sup> »), dans lequel se trouve le spectateur, et un *espace autre*, reconnu ou instauré comme tel par le spectateur :

La condition de la théâtralité serait donc l'identification (quand elle a été voulue par l'autre) ou la création (quand le sujet la projette sur les choses) d'un *espace autre* que celui du quotidien, un espace que crée le regard du spectateur mais en dehors duquel il reste. Ce clivage dans l'espace qui instaure un en dehors et un en dedans de la théâtralité est l'espace de l'autre. Il est fondateur de l'altérité et de la théâtralité. [...] Si ce clivage n'existait pas, il n'y aurait pas de possibilité de théâtre car l'autre serait dans mon espace immédiat, c'est-à-dire dans le quotidien. Il n'y aurait ni théâtralité ni à plus forte raison théâtre<sup>265</sup>.

Produit d'un « effet de cadrage » (au sens goffmanien), la théâtralité apparaît alors comme le « résultat d'un acte de reconnaissance de la part du spectateur. Celle-ci a été inscrite par l'artiste dans l'objet ou l'événement que regarde le spectateur par des procédés que l'on peut étudier (distanciation, ostension, cadrage, par exemple). La reconnaissance de ces procédés est la première étape, pour le spectateur, d'un processus de perception au cours duquel il repère dans les actions offertes à son regard une série de clivages lui permettant de conclure à l'existence de théâtralité<sup>266</sup> ». Cet « *espace autre* », espace de l'autre, se définit comme un espace de fiction (où, pour reprendre les termes de J. Huizinga, un espace de « jeu ») : « Ce que fait la théâtralité, c'est enregistrer pour le spectateur du *spectaculaire*, voire du spéculaire, c'est-à-dire un rapport autre au quotidien, un acte de représentation, la construction d'une fiction. La théâtralité apparaît comme l'imbrication d'une fiction dans le réel, comme le surgissement d'une altérité dans un espace où se met en place un jeu de regards entre un regardant et un regardé<sup>267</sup> ».

J. Féral fait par ailleurs remarquer que, toute fictive qu'elle soit, l'action qui se déroule dans cet *espace autre* ne saurait se détacher totalement du réel, puisqu'elle s'inscrit également dans cet espace concret qu'est (dans le cas du théâtre) l'espace scénique.

Chaque événement en représentation est inscrit à la fois dans la réalité (par la matérialité des corps ou celle des objets toujours présente, par celle aussi de l'action en train de se dérouler) et dans la fiction (les actions et les événements simulés renvoient sinon à une fiction du moins à une illusion). Quel que soit l'événement observé, l'action posée – malgré le jeu de faux-semblant et d'illusion – fait appel au réel et est perçue comme s'y inscrivant : les corps bougent, font des gestes, accomplissent des actions ; les objets y sont dotés d'une certaine densité ; les lois de la gravité y opèrent<sup>268</sup>.

C'est justement de la reconnaissance de cette dualité, du va-et-vient entre réalité et fiction que surgit la théâtralité dans le regard du spectateur : « Le spectateur perçoit cette dualité, cette friction à

---

<sup>264</sup> FÉRAL, Josette, *Théorie et Pratique du théâtre*, Op. Cit., p. 139.

<sup>265</sup> *Idem*, pp. 85-86.

<sup>266</sup> *Idem*, p. 103.

<sup>267</sup> *Idem*.

<sup>268</sup> *Idem*, p. 104.

l'œuvre entre réalité et fiction. Son regard navigue d'un niveau à l'autre [...]. Ce mouvement oppose et unit simultanément deux univers qui s'excluent mutuellement et cependant se surimposent<sup>269</sup> ».

Notons ici que la théâtralité (bien qu'elle se présente, en définitive, comme une « opération cognitive<sup>270</sup> » de la part du spectateur), puisqu'elle correspond aussi le plus souvent à une démarche des artistes, peut être définie non plus comme un dispositif de réception, mais comme un procédé artistique. Cet effet de théâtralité, dans son acception la plus générale, se définit comme l'ensemble des procédés mis en œuvre par les artistes pour provoquer chez le spectateur l'« effet de cadrage » nécessaire à l'identification de l'espace théâtral. Dans un sens plus restreint, elle s'oppose à la fonction mimétique du théâtre qui tend, au sein même du cadre théâtral, à faire passer la fiction pour la réalité, profitant de cette capacité du jeu à « absorber totalement le joueur » (Huizinga), à provoquer cette « *suspension of disbelief* » qui est à la source de toute illusion théâtrale. Elle peut alors se définir en reprenant les propos par lesquels V. S. Meyerhold s'oppose à ses illustres prédécesseurs (notamment Stanislavski), adeptes du naturalisme au théâtre : « La théâtralité est ce ou ces procédés par le(s)quel(s) l'acteur et le metteur en scène ne font jamais oublier au spectateur qu'il est bien au théâtre et qu'il a devant lui un acteur en pleine maîtrise de ses moyens qui joue son rôle. Affirmer le “théâtral” comme distinct de la vie et distinct du réel apparaît comme la condition *sine qua non* de la théâtralité sur la scène. La scène doit parler son langage propre et imposer ses propres lois<sup>271</sup> ».

Aux antipodes de cette théâtralité distanciatrice, se trouve ce qui a pris, dans l'univers théâtral, le nom de « performance » (le terme revêtant ici un sens beaucoup plus restreint que celui établi par R. Schechner), ou bien de « théâtre performatif ». La performance naît également du refus de la représentation<sup>272</sup> mimétique et de ses trompeurs pouvoirs illusionnistes ; mais au lieu d'assumer et de donner à voir le caractère fictif des actions représentées et les rouages de la représentation, elle rejette la fiction en prétendant s'inscrire directement et exclusivement dans l'espace quotidien : « Dans cette forme artistique, qui fait place à la performance dans son sens anthropologique, le théâtre aspire à faire événement, rejoignant le présent, même si cette événementialité peut ne pas toujours être atteinte. La pièce n'existe que par sa logique interne qui lui donne sens, la libérant de toute dépendance extérieure à une mimesis précise ou à une fiction narrative linéaire. Le théâtre a pris ses distances à l'égard de la représentation<sup>273</sup> ».

---

<sup>269</sup> *Idem.*

<sup>270</sup> *Idem.*, p. 86.

<sup>271</sup> MEYERHOLD, Vsévolod Emílievich, cité par FÉRAL, Josette, *Op. Cit.*, p. 94.

<sup>272</sup> « Une *représentation* est un objet qui, à certains égards, peut être mentalement traité (perçu, compris, apprécié...) comme pourrait ou devrait l'être la réalité qu'il est censé représenter. Une représentation remplace partiellement l'expérience directe » (SPERBER, Dan, « L'Interprétation en anthropologie », *L'Homme*, Vol. 21, n° 1, 1981, p. 71).

<sup>273</sup> FÉRAL, Josette, *Op. Cit.*, p. 138.

Les notions de « théâtralité » et de « performativité » peuvent donc être opposées en ces termes :

La théâtralité désigne l'espace et le temps de l'action comme différents de ceux du spectateur, alors que la performativité repère, au contraire, l'adhésion de ce dernier à la scène en même temps que son entrée dans un espace et une temporalité qui sont ceux du quotidien. Si la théâtralité convoque un espace et un temps qui désignent l'espace de l'autre, si elle permet de reconnaître l'altérité de l'autre saisi par notre propre regard de sujet, dans la performativité, le spectateur est absorbé dans l'action, il est dans la présence absolue à l'événement, espace et temps compris. Son temps est le même que celui de l'action en train de survenir. Il est en rapport étroit et quasi fusionnel avec cette temporalité-là, tout comme il se projette dans l'espace de l'autre, ayant besoin de l'autre pour se saisir en tant que sujet<sup>274</sup>.

A priori, nos *wemilere* relèvent plutôt de la seconde catégorie. En premier lieu, car il n'y a pas de rupture entre l'espace des *omó orichás* et celui des fidèles (la rupture se situe au-delà, entre l'espace sacré et l'espace profane<sup>275</sup>). D'autre part, parce que les objectifs du rituel sont bien d'« absorber dans l'action » les spectateurs et de les persuader de la véracité de ce qui se déroule sous leurs yeux<sup>276</sup>. C'est pour cela que la dernière phase du rituel, lorsque les dieux descendent sur terre, est toute entière orientée vers la quête de cet « événement scénique » que J. Féral définit comme

un moment qui surprend le spectateur et fait surgir le réel sur la scène en dehors de toute représentation, illusion ou fiction scéniques. Cet événement saisit les sens du spectateur et s'adresse directement à ses sensations créant une quasi-immersion dans l'action interdisant toute distance critique. Le spectateur se trouve, par le fait même, contraint à renoncer, ne fût-ce que quelques instants, au « je sais bien mais quand même » [= *suspension of disbelief*] que la recherche théâtrale (et les théories de la communication) ont défini comme la base de la crédulité nécessaire à l'action scénique. Pour le dire autrement, nous pourrions dire qu'un événement scénique est ce moment où l'illusion théâtrale s'interrompt et où la scène est travaillée par une action qui surgit sans médiation (mais non sans cadrage) et qui peut laisser place au hasard ou au risque.

Dans les *wemilere*, c'est justement cette part de hasard et surtout de risque qui vient attester la présence d'un dieu, c'est-à-dire une possession « véritable ». On en trouve de nombreux exemples dans les témoignages de L. Cabrera, sur lesquels nous reviendrons par la suite. « La transe permet d'étranges exploits<sup>277</sup> », observe Alfred Métraux et le phénomène de transe en lui-même est généralement décrit comme une lutte, et ce spectacle à lui seul se révèle souvent extrêmement impressionnant.

---

<sup>274</sup> *Idem*, p. 169.

<sup>275</sup> L'existence même de cette rupture est discutable : nous l'avons vu, l'espace sacré des *wemilere* se superpose généralement à l'espace domestique quotidien des fidèles, et l'histoire de Calazán montre que la solution de continuité entre espace sacré et espace profane est loin d'être évidente. Cela est encore plus évident dans les cérémonies africaines, où les trances de Changó, par exemple, durent de cinq à dix-sept jours, ce qui lui laisse le temps de traverser le village de part en part ; « parmi ses activités, figure en général une visite au marché, où Shango va se faire admirer avant d'aller faire une visite au roi du lieu. J'ai eu l'occasion de le voir entrer noblement dans le palais royal de Sakété, brandissant ses *osé* et aller majestueusement s'asseoir sur le propre divan du roi qui restait respectueusement debout en sa présence et le saluait avec la courtoisie réservée aux plus nobles étrangers de passage » (VERGER, Pierre, *Orisha : les dieux Yorouba en Afrique et au Nouveau-Monde*, *Op. Cit.*, p. 136).

<sup>276</sup> Nous l'avons vu, même lorsque la fiction s'insère dans le rituel, elle a valeur de métaphore et non de mensonge et sert toujours à dévoiler une vérité plus profonde.

<sup>277</sup> MÉTRAUX, Alfred, *Op. Cit.*, p. 117.

Recordaré la primera vez que vi producirse este fenómeno que me llenó de estupor; confesaré: miedo. Una parda muy oscura, al repicar los tambores en honor de Changó, dio de súbito un salto increíble y cayó rígida al suelo de cemento; recibió un golpe en la base del cráneo que ingenuamente creí mortal. [...] Atacada por convulsiones, la mujerona bufaba y se golpeaba la cabeza, que yo me figuraba en pedazos como un fruto, un coco o una calabaza que se hubiese lanzado con furia al suelo. Se incorporó, y aquella mole rugiente, movida por una energía extraordinaria, inconcebiblemente ágil, dio varias vueltas de carnera. No podía comprender la ligereza de aquella mujer, que cualquiera hubiese creído impedida por su excesiva gordura, y que en estado normal aparecía tan tranquila e indiferente ; ni mucho menos, que un momento antes no se hubiese matado al fracturarse, lógicamente, el cráneo<sup>278</sup>.

D'un côté, et surtout si l'on s'en réfère aux témoignages de ce type, les « danses des dieux » dans les *wemilere* semblent s'inscrire parfaitement dans la définition de la performance proposée par J. Féral, puisqu'il s'agit, en effet, de spectacles qui inscrivent « les actions scéniques dans l'urgence du moment, dans un réel soudain réimporté sur la scène, ce qui dote les actions scéniques d'une présence immédiate leur permettant d'échapper à l'illusion mimétique et aux faux-semblants<sup>279</sup> ».

Pourtant, comme nous l'avons vu précédemment, nos danses rituelles ne s'inscrivent pas seulement dans le *réel* quotidien : à ce réel se « surimprime » toujours une autre réalité encore plus « vraie », la réalité mythique (cette « quatrième dimension » décrite par Durkheim comme « une sphère superposée à la réalité, où se passent les rites, où le magicien pénètre, qu'animent les esprits, que sillonnent les effluves magiques<sup>280</sup> ») – tout comme la fiction se superpose au *réel* dans le cas d'une représentation théâtrale. Dans les deux cas, « des mondes temporaires [sont introduits] au cœur du monde habituel » (J. Huizinga), un au-delà virtuel est projeté sur l'espace scénique réel et dans le cas de nos rituel, cet au-delà est particulièrement présent, ce qui explique qu'on puisse les juger particulièrement « théâtraux ».

Mais alors que la théâtralité (au sens de Meyerhold) se donne pour objectif de remettre sans cesse en question l'illusion théâtrale qui pousse le spectateur (et les artistes) à *jouer le jeu* d'une fiction qui tend toujours, de par son essence même, à se substituer au réel et se mesure donc en quelque sorte à l'écart assumé entre la réalité scénique et l'au-delà fictif (alors assumé comme création humaine), nous pourrions définir la *ritualité* comme le processus inverse, puisque le rituel cherche, au contraire, à confondre et assimiler deux réalités a priori clairement séparées.

Par la réitération périodique de ce qui a été fait *in illo tempore* la certitude s'impose que quelque chose existe d'une manière absolue. Ce « quelque chose » est « sacré », c'est-à-dire transhumain et transmondain, mais accessible à l'expérience humaine. La « réalité » se dévoile et se laisse construire à partir d'un niveau « transcendant », mais d'un « transcendant » susceptible d'être vécu rituellement et qui finit par faire partie intégrante de la vie humaine<sup>281</sup>.

<sup>278</sup> CABRERA, Lydia, *Op. Cit.*, p. 39.

<sup>279</sup> FÉRAL, Josette, *Op. Cit.*, p. 115.

<sup>280</sup> DURKHEIM, « Esquisse d'une théorie générale de la magie » [*L'Année Sociologique, 1902-1903*], <[http://misraim3.free.fr/divers/esquisse\\_d\\_une\\_theorie.pdf](http://misraim3.free.fr/divers/esquisse_d_une_theorie.pdf)> [consulté le 16/10/2016], p. 74.

<sup>281</sup> ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe, Op. Cit.*, p. 174.

La *ritualité* désignerait alors ce processus visant d'une part à persuader le spectateur que ce qui se produit sur scène est vrai, d'autre part et surtout (c'est ce qui distingue le rituel de la performance) que ces événements ont une origine transcendante, supra-humaine. Théâtralité et *ritualité* ont en commun de recourir à l'illusion théâtrale tout en la rejetant, puisqu'il s'agit, dans les deux cas, d'ancrer la représentation dans le réel. Mais alors que dans le premier cas, le but est d'en souligner la dimension fictive pour mettre en évidence la dimension humaine de l'interprétation du monde proposée, dans le second cas il s'agit au contraire d'« importer » la réalité mythique dans l'espace quotidien, pour persuader que le sens rituel attribué au monde, d'origine métaphysique, est bien réel.

Ce sont ces objectifs qui nous semblent différencier la *performance* rituelle (au sens de Schechner) de la *performance* théâtrale, en tant qu'actes de communication. « Le rite se propose d'accomplir une tâche et de produire un effet en jouant de certaines pratiques pour capturer la pensée, menée ainsi à “y croire”<sup>282</sup> », nous dit P. Smith. Nous pourrions ajouter que cette croyance n'est pas du même ordre que celle provoquée par l'illusion théâtrale, qui ne dure que le temps de la représentation : il s'agit au contraire d'une croyance qui transcende le cadre de cette représentation, pour alimenter la foi religieuse des fidèles.

En laissant désormais de côté la question de la sincérité des « émetteurs » et de la crédulité des « récepteurs », nous nous interrogerons sur les techniques mises en œuvre pour atteindre ces objectifs. Nous en profiterons pour interroger le paradoxe qui veut que le rituel serve à la fois à sémantiser le monde et à expliquer son existence, et qu'il se caractérise en même temps par sa dimension alogique et irrationnelle.

Mais auparavant et à la lumière de la distinction que nous venons d'établir, nous interrogerons brièvement les conceptions théâtrales de celui qui marqua l'histoire du théâtre par son désir de restituer au théâtre sa *véracité* première, celle qui émane du rituel.

## **b. Le théâtre de la Cruauté d'Antonin Artaud : théâtre ou rituel ?**

« La race des prophètes s'est éteinte. L'Europe se cristallise, se momifie lentement sous les bandelettes de ses frontières, de ses usines, de ses tribunaux, de ses universités<sup>283</sup> »... Le profond rejet de la culture occidentale moderne est un motif récurrent chez Antonin Artaud, indissociable de son rejet du théâtre produit par cette société. Pour lui, la Renaissance et son humanisme

---

<sup>282</sup> SMITH, P., « Rite » in BONTE, Pierre et IZARD, Michel (eds.), *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, PUF, Paris, 1991, p. 630. Nous nous permettons de signaler, au passage, que dans cet article sont évoqués les cultes de possession afro-américain, parmi lesquels l'auteur cite le *candomble* et la *macumba* au Brésil et le Vaudou en Haïti. Aucun culte cubain, en revanche, n'est mentionné.

<sup>283</sup> ARTAUD, Antonin, « Lettre aux recteurs des Universités européennes » [*La Revolution surréaliste*, n° 3, 1925], in *Œuvres*, Gallimard, Paris, 2004, p. 153.

correspondent, dans l'histoire de l'Occident, au moment où l'homme commence à se prendre lui-même « comme objet d'étude et critère de valeur, indépendamment d'une nature dont il va s'isoler de plus en plus. Cette séparation de l'homme et du cosmos, c'est le début du désespoir contemporain<sup>284</sup> » (on retrouve là un écho des théories bourdieusiennes évoquées plus haut). Dans une civilisation désormais fondée sur un rationalisme matérialiste et scientifique qui brise l'unité du monde et le prive de ses mystères, l'homme se pose en observateur d'un univers auquel il ne se sent plus appartenir. « Il existe dans le *passé* de notre tradition, avant la grande coupure opérée par la Renaissance, une culture unitaire aujourd'hui perdue, où l'homme se vivait comme un et comme perpétuellement relié au monde. C'était le temps où le théâtre lui-même pouvait avoir une efficacité, parce qu'il s'inscrivait dans une vision du monde où les forces souterraines et intérieures de l'homme n'étaient pas, comme aujourd'hui, séparées des forces cosmiques, ni coupées de la relation à un invisible<sup>285</sup> ».

Artaud est formel : « c'est le développement unilatéral du Progrès qui a fait perdre aux hommes une idée essentielle. En Europe, l'homme s'ennuie et il ne s'explique pas cette perte du goût de vivre. Il ne comprend pas qu'à force de considérer la vie uniquement sous son aspect matériel il en est venu à confondre la vie avec de simples apparences mortes<sup>286</sup> ». Le théâtre occidental actuel, reflet de cette civilisation moribonde, est pour Artaud un théâtre décadent, « aussi humain qu'il est anti-poétique, [...] parce qu'il a rompu avec l'esprit d'anarchie profonde qui est à la base de toute poésie<sup>287</sup> ». Comme l'explique M. Banu-Borie, « à travers l'inefficacité d'un théâtre à ses yeux sans ombres et sans forces mobilisatrices, ce qui se donne à lire pour Artaud c'est l'infirmité d'une culture incapable de toucher la vie<sup>288</sup> ».

Or dans l'esprit d'Artaud, théâtre et culture sont si intimement liés que seule une révolution du premier peut remettre la seconde en contact avec la vie, en faisant éclater notre système de représentation occidental ; « la conviction que l'art – un art de voyants et d'initiés – peut guérir une culture malade est comme le pilier central de cet immense projet qu'Artaud édifie autour de l'idée d'une thérapie retrouvée par le théâtre<sup>289</sup> ». C'est ce dont témoigne cet extrait d'un article publié par le poète dans un journal mexicain, en 1936 :

Il y aurait comme une astuce de magie à ressusciter aujourd'hui ces vieilles notions sans lesquelles la vie est incompréhensible.  
Eh bien, pour cela, nous avons à portée de la main un organe magique, une arme qui nous permet de figurer la vie.

---

<sup>284</sup> BORIE, Monique, *Antonin Artaud : le théâtre et le retour au sources*, Gallimard, Paris, 1989, p. 51.

<sup>285</sup> *Idem*, p. 112.

<sup>286</sup> ARTAUD, Antonin, « Les forces occultes du Mexique » (*Messages révolutionnaires*), in *Œuvres, Op. Cit.*, p. 730.

<sup>287</sup> ARTAUD, Antonin, « Le théâtre et la métaphysique » in *Le théâtre et son double*, Gallimard, Paris, 1964 [1938], p. 63.

<sup>288</sup> BORIE, Monique, *Op. Cit.*, p. 32.

<sup>289</sup> *Idem*, p. 97.

Cette arme d'une exceptionnelle puissance et d'une inépuisable fécondité c'est le théâtre. Mais la société moderne a oublié les vertus thérapeutiques du théâtre, et nous la ferions rire si nous lui disions qu'aux époques anciennes le théâtre a été considéré comme un moyen exceptionnel de rétablir l'équilibre perdu des forces et que l'appareil du théâtre antique comporte des musiques et des danses de guérison<sup>290</sup>.

Dans cette extrait comme dans la plupart des écrits d'Artaud transparaît la nostalgie d'une époque où l'homme était encore en adéquation avec le monde, un monde peuplé de divinités païennes qu'il s'agirait de retrouver : « la Révolution la plus urgente à accomplir est dans une sorte de régression dans le temps<sup>291</sup> », affirme-t-il dans son *Manifeste pour un théâtre avorté*. Cette impérieuse nécessité d'un « retour aux sources » est au coeur de la pensée du poète : « pour Artaud, la redécouverte des sources se confond avec la quête d'un point de départ, d'un principe d'orientation pour créer<sup>292</sup> ».

Cette idée d'une unité originelle, progressivement altérée par le cours du temps et l'action des hommes, n'est pas sans rappeler la vision mythique du monde, telle qu'on la retrouve dans de nombreuses cultures et telle que l'a mise en relief Mircea Eliade : or nous avons vu que la fonction des rituels est, justement, selon cet auteur, d'actualiser cet espace-temps sacré, ce passé mythique et primordial, en le transformant en « un *éternel présent* indéfiniment récupérable<sup>293</sup> ».

Or en effet, c'est bien la prétention d'Artaud de restituer au théâtre contemporain les pouvoirs d'évocation du rituel : on trouve ainsi développée, dans ses écrits, cette idée d'une autre réalité, plus « vraie », à laquelle le théâtre peut – doit, pour retrouver sa force –, donner accès. Elle est déjà présente, en 1928, dans le Manifeste du théâtre Alfred Jarry :

Le Théâtre Jarry ne triche pas avec la vie, ne la singe pas, ne l'illustre pas, il vise à la continuer, à être une sorte d'*opération magique* sujette à toutes les évolutions. [...] Comment une pièce peut-elle être une opération magique, comment peut-elle obéir à des nécessités qui la dépassent, comment le plus profond de l'âme d'un spectateur peut-il y être impliqué, voilà ce que l'on verra si l'on veut bien nous faire confiance. [...] C'est cela qui est grave : la formation d'une réalité, l'irruption inédite d'un monde. Le théâtre doit nous donner ce monde éphémère, mais vrai, ce monde tangent au réel. Il sera ce monde lui-même ou alors nous nous passerons du théâtre<sup>294</sup>.

Mais c'est surtout dans les écrits réunis dans *Le théâtre et son double*, après qu'Artaud a découvert le théâtre balinais (1931) et rencontré les Tarahumaras du Mexique (1938), que cette idée devient centrale dans sa réflexion : « Aujourd'hui la plupart des gens pensent que le théâtre n'a rien à voir avec la réalité. Quand on parle de quelque chose qui caricature la réalité tout le monde pense que c'est du théâtre ; alors que nous sommes nombreux en France à croire que le vrai théâtre peut seul

<sup>290</sup> ARTAUD, Antonin, « La fausse supériorité des élites » [« La falsa superioridad de las élites », *El Nacional* (México), 25 juillet 1936], in *Œuvres, Op. Cit.*, p. 725.

<sup>291</sup> ARTAUD, Antonin, « Manifeste pour un théâtre avorté » [janvier 1927], in *Œuvres, Op. Cit.*, p. 234.

<sup>292</sup> BORIE, Monique, *Op. Cit.*, p. 7.

<sup>293</sup> ELIADE, Mircea, *Le sacré et le profane*, Gallimard, Paris, 1965, p. 79.

<sup>294</sup> ARTAUD, Antonin, « Premier manifeste du Théâtre Jarry » [*La Nouvelle Revue Française*, n° 158, 1<sup>er</sup> novembre 1926], in *Œuvres, Op. Cit.*, pp- 227-228.



nous montrer la réalité<sup>295</sup> ».

C'est d'ailleurs à cette réalité « autre », plus vraie, que fait référence le titre de son célèbre ouvrage, comme le révèle cette lettre du 25 janvier 1936 adressée à son ami Jean Paulhan :

Je crois que j'ai trouvé pour mon livre le titre qui convient. Ce sera :

LE THÉÂTRE ET SON DOUBLE

car si le théâtre double la vie, la vie double le vrai théâtre [...]. Ce titre répondra à tous les doubles du théâtre que j'ai cru trouver depuis tant d'années : la métaphysique, la peste, la cruauté, le réservoir d'énergies que constituent les Mythes, que les hommes n'incarnent plus, le théâtre les incarne. Et par ce double j'entends le grand agent magique dont le théâtre par ses formes n'est que la figuration, en attendant qu'il en devienne la transfiguration. C'est sur la scène que se reconstitue l'union de la pensée, du geste, de l'acte. Et le Double du Théâtre c'est le réel *inutilisé* par les hommes de maintenant<sup>296</sup>.

Ce double du théâtre semble correspondre à ce que nous avons défini, plus haut, comme la réalité mythique, que le rituel manifeste périodiquement ; Artaud lui-même effectue le rapprochement entre le double de son théâtre et cette autre réalité : « Le théâtre doit s'égaliser à la vie, non pas à la vie individuelle, à cet aspect individuel de la vie où triomphent les CARACTÈRES, mais à une sorte de vie libérée, qui balaye l'individualité humaine et où l'homme n'est plus qu'un reflet. Créer des Mythes voilà le véritable objet du théâtre<sup>297</sup> ».

De manière générale, à maintes reprises et bien que de façon plus ou moins explicite selon les textes, Artaud pose le rituel religieux comme modèle de tout « vrai » théâtre. On peut le constater dès ses premières revendications théâtrales : « il est certain que si j'avais fait un théâtre, ce que j'aurais fait se serait aussi peu apparenté à ce que l'on a l'habitude d'appeler le théâtre que la représentation d'une obscénité quelconque ressemble à un ancien mystère religieux<sup>298</sup> », nous dit-il dans son « Manifeste pour un théâtre avorté » (1927). Quelques années plus tard, dans « Le théâtre et la métaphysique » (1931), il considère à nouveau que « toute cette façon poétique et active d'envisager l'expression sur la scène nous conduit à nous détourner de l'acception humaine, actuelle et psychologique du théâtre, pour en retrouver l'acception religieuse et mystique dont notre théâtre a complètement perdu le sens<sup>299</sup> » et il en vient à affirmer, en 1932, dans le premier manifeste du théâtre de la Cruauté, que « ce qui importe, c'est que, par des moyens sûrs, la sensibilité soit mise en état de perception plus approfondie et plus fine, et c'est là l'objet de la magie et des rites, dont le théâtre n'est qu'un reflet<sup>300</sup> ».

Le théâtre de la Cruauté ne serait-il alors qu'un *ersatz* rituel ? La frontière entre théâtre et rituel semble en tout cas de plus en plus complexe à établir. De fait, comme nous allons le voir à présent,

---

<sup>295</sup> ARTAUD, Antonin, « Le théâtre et les dieux » [conférence prononcée à Mexico sous le patronage du Département d'action sociale de la UNAM en février 1936], in *Œuvres, Op. Cit.*, p. 699.

<sup>296</sup> ARTAUD, Antonin, *Lettre à Jean Paulhan* [25 janvier 1936], in *Œuvres, Op. Cit.*, p. 660.

<sup>297</sup> ARTAUD, Antonin, « Troisième lettre sur le langage », *Le théâtre et son double, Op. Cit.*, p. 180.

<sup>298</sup> ARTAUD, Antonin, « Manifeste pour un théâtre avorté » [*Les cahiers du sud*, n° 87, février 1927], in *Œuvres, Op. Cit.*, p. 234.

<sup>299</sup> *Idem*, p. 69.

<sup>300</sup> ARTAUD, Antonin, « Le théâtre de la Cruauté » [1932], *Le théâtre et son double, Op. Cit.*, p. 141.

nous pouvons retrouver dans nos *wemilere* toutes les caractéristiques du théâtre de la Cruauté défini par Artaud.

## II. LANGAGE SYMBOLIQUE ET EXPRESSION DU NUMINEUX DANS LA PERFORMANCE RITUELLE DES *WEMILERE*

### 1. La fonction cognitive du rituel : organiser et sémantiser le monde

#### a. La spécificité du langage symbolique

La nature est un temple où de vivants piliers  
Laissent parfois sortir de confuses paroles ;  
L'homme y passe à travers des forêts de symboles  
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent  
Dans une ténébreuse et profonde unité,  
Vaste comme la nuit et comme la clarté,  
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent. [...]

C. Baudelaire, « Correspondances »

Mircea Eliade, dans l'ensemble de ses travaux, insiste sur la fonction ordonnatrice et signifiante du mythe, et donc du rituel qui vient le manifester. Il affirme notamment que « c'est dans l'expérience du sacré, dans la rencontre avec une réalité trans-humaine, que prend naissance l'idée que quelque chose *existe réellement*, qu'il existe des valeurs absolues, susceptibles de guider l'homme et de conférer une signification à l'existence humaine <sup>301</sup> » : « Grâce au mythe, le Monde se laisse saisir en tant que Cosmos parfaitement articulé, intelligible et significatif<sup>302</sup> ». « L'homme des sociétés où le mythe est chose vivante vit dans un monde “ouvert”, bien que “chiffré” et mystérieux. Le Monde “parle” à l'homme et, pour comprendre ce langage, il suffit de connaître les mythes et de déchiffrer les symboles. [...] Le Monde n'est plus une masse opaque d'objets arbitrairement jetés ensemble, mais un cosmos vivant, articulé et significatif<sup>303</sup> ». Ce sens, détenu par les mythes, est

---

<sup>301</sup> ELIADE, Mircea, *Le sacré et le profane*, Op. Cit., p. 174.

<sup>302</sup> *Idem*, p 180.

<sup>303</sup> *Idem*.

donc manifesté par les rituels et, plus généralement, par tout événement sacré : « Toute culture, lorsqu'elle désigne un objet, un site, un événement, comme étant sacré, établit de ce fait une première organisation du monde. Elle l'interprète, le codifie, le transforme en message [...]. Ordonner le monde au moyen du sens, c'est le transformer en grand système signifiant<sup>304</sup> ».

De ce point de vue, il n'y a pas de véritable solution de continuité entre l'espace profane et l'espace sacré, le second se présentant comme une version miniature et condensée du premier, un espace où rien n'est laissé au hasard et où tout est signifiant, dans lequel le sens global de l'univers se manifeste aux yeux des fidèles.

Mais nous avons vu que le rituel ne saurait se réduire à une simple représentation du mythe : le langage rituel n'est pas la simple transcription plastique de significations mythiques, mais possède une dynamique qui lui est propre. La spécificité de ce langage a fait et continue à faire l'objet de très nombreuses études, ce qui atteste au moins d'une de ses caractéristiques consensuelles : ce langage sert un discours extrêmement complexe et ambigu, qui tient notamment au fait qu'il ne s'agit pas d'un langage de signes, mais d'un langage de symboles. Nous allons à présent porter notre attention sur certaines particularités de ce langage qui constitueront l'un des fils rouges de notre travail, dans la mesure où ce sont celles qui intéressent Artaud et que l'on retrouvera, plus tard, dans les pièces de théâtre de notre corpus.

Selon la définition proposée par D. Jameux dans l'*Encyclopædia Universalis*, « Le sens courant attribué à la notion de symbole un sens proche de celui d'analogie emblématique. La colombe est le symbole de la paix, le lion est le symbole du courage, la croix latine est le symbole du christianisme, le sceptre et la couronne sont les symboles de la royauté, ou du pouvoir. On peut dire de manière générale que ce sens se confond avec celui d'une concrétisation (objet, animal, figure...), d'une réalité abstraite (vertu, état, pouvoir, croyance...)<sup>305</sup> ». Cette dimension concrète du symbole, qui lui permet de ne pas disparaître derrière sa signification, est l'une des aspects qui le distingue du signe, en termes linguistiques : contrairement au signe, le symbole n'est ni transparent, ni unilatéral, ni arbitraire. En considérant ces particularités à la lumière de ce que nous avons vu précédemment, on comprend pourquoi le symbole est aussi important dans le langage rituel, puisqu'il permet de dresser un pont, d'unir sémantiquement la réalité concrète de l'espace rituel et la réalité virtuelle du mythe : grâce au langage symbolique, « à travers les objets de ce Monde-ci, on perçoit les traces des Êtres et des puissances d'un autre monde<sup>306</sup> ».

On comprend également comment se met en place la dynamique dialectique entre rite et mythe qui permet au rite d'*actualiser* le mythe et non pas seulement de le représenter : le symbole, en tant que

---

<sup>304</sup> AUGRAS, Monique, *Op. Cit.*, p. 15.

<sup>305</sup> JAMEUX, Dominique, « SYMBOLE » in *Encyclopædia Universalis*, < <http://www.universalis-edu.com.ezproxy.univ-paris3.fr/encyclopedie/symbole/>>, [consulté le 22/02/2015].

<sup>306</sup> ELIADE, Mircea, *Op. Cit.*, p. 177.

réalité concrète, est doté de certaines caractéristiques et propriétés génératrices de sens que le rite convoque, et qui viennent dessiner, sur le plan métaphorique, les contours d'une autre réalité qui est la réalité mythique : on comprend bien alors que le mythe ne saurait préexister au rituel, d'une part, d'autre part que la question de la véracité des actions rituelles n'est pas pertinente : un symbole peut être inefficace ; il ne peut pas être « faux ».

Quant à la mythologie, elle se définit alors comme une interprétation discursive, une explicitation/rationalisation de ce symbolisme rituel.

Reprenons l'exemple du miel d'Ochún : lorsqu'une fille d'Ochún s'enduit le corps de miel au cours d'un *wemilere*, elle ne se contente pas d'évoquer la sensualité de sa déesse : elle la matérialise en l'associant à un aliment dont les connotations viennent enrichir celles que fournit son langage corporel et qui inscrit pleinement cette sensualité dans la matière scénique, en transcendant son propre corps. La sensualité de la déesse, loin d'être une abstraction, devient ainsi une matière comestible, sucrée, dorée et fondante, susceptible d'émouvoir directement celui qui la perçoit et l'histoire d'Ogún reclus dans sa forêt apparaît alors comme la formulation discursive de ce symbolisme, permettant de transformer les propriétés physiques de l'aliment en connotations sémantiques.

On pourrait tirer des *wemilere* de très nombreux exemples pour illustrer cette première fonction du symbole rituel. Tous les « attributs » des *orichás* répondent notamment à cette fonction symbolique, puisqu'ils sont à la fois des objets fonctionnels à part entière et des symboles dotés de signification, sur le plan interprétatif : la machette d'Ogún est une « vraie » machette, qui lui permet de se frayer un chemin dans la forêt, et ses gestes sont là pour le rappeler. Mais c'est aussi un symbole phallique, dont la plupart des *orichás* masculins possède une variante : Changó la hache bipenne (*osé*), Ochossi la flèche, Elegua le bâton recourbé (*garabato*)... En plus de leur valeur métaphorique, ces différentes armes ont également une valeur métonymique, qui vient souligner la valeur guerrière des *orichás* correspondant, elle-même interprétable métaphoriquement : David H. Brown rappelle ainsi que l'*osé* de Changó, traditionnellement représenté au sommet de la tête du dieu (et non dans sa main) « represents war on the head, in other words, the problems, good or bad, that life creates<sup>307</sup> ». Comme on le voit, ces symboles ne sont pas univoques. « Une caractéristique essentielle du symbolisme religieux est sa multivalence, sa capacité d'exprimer simultanément plusieurs significations dont la solidarité n'est pas évidente sur le plan de l'expérience immédiate<sup>308</sup> », affirme M. Eliade : loin de l'affaiblir, c'est cette pluralité d'interprétations possibles pour un symbole donné (ce que V. Turner appelle ses « *significata*<sup>309</sup> ») qui lui confère son épaisseur sémiotique (pour reprendre la distinction entre sémiotique et sémantique établie par Benveniste), et par là même son

---

<sup>307</sup> BROWN, David H., *Op. Cit.*, p. 125.

<sup>308</sup> ELIADE, Mircea, *Méphistophélés et l'androgynie*, Gallimard, Paris, 1962, p. 256.

<sup>309</sup> TURNER, Victor, *Le phénomène rituel : structure et contre-structure*, PUF, Paris, 1990 [1969], p. 25.

efficacité symbolique. « Un symbole unique représente beaucoup de choses en même temps : il est *multivoque* et non pas univoque. Ses référents n'appartiennent pas tous au même ordre logique, mais proviennent de beaucoup de domaines où s'appliquent l'expérience sociale et l'évaluation éthique<sup>310</sup> ».

L'espace rituel se définissant comme un espace symbolique (c'est-à-dire un espace concret qui renvoie métaphoriquement à un autre espace), tous les éléments qui s'y trouvent sont alors interprétables et viennent le saturer de sens ; dès lors qu'il est inscrit dans un contexte rituel, tout objet devient symbole. Nous pouvons ici généraliser les propos de V. Turner au sujet des rituels Ndembu : « Dans un contexte rituel *ndembu*, presque chaque objet utilisé, chaque geste, chaque chant ou chaque prière, chaque fraction d'espace et de temps renvoie par convention à autre chose que lui-même. Il est plus qu'il ne paraît, et souvent beaucoup plus<sup>311</sup> ». D'autre part, la multitude de symboles présents dans le rituel ne sont pas indépendants ; ils sont au contraire unis, imbriqués les uns dans les autres (à la fois dans l'espace et dans le temps) au cours de la *performance* de manière à construire un réseau à la fois synesthésique et sémantique si finement tressé que chacun de ses éléments devient nécessaire, indispensable à l'ordre global : l'unité du rituel, dans laquelle chaque élément a sa place, est à l'image de l'unité du monde. C'est ainsi que, grâce à ce réseau tissé au sein de l'espace rituel, l'univers entier prend sens, devient lisible, interprétable, car aucun élément cosmique n'en est exclu. Grâce à la construction symbolique qui s'opère durant les rituels, le monde se transforme en « forêt de symboles », pour reprendre la formule de Baudelaire (réutilisée par V. Turner).

## **b. Les *orichás*, clef de voûte du réseau symbolique**

Dans notre contexte rituel, ce sont les différents *orichás* qui constituent la clef de voûte de ce réseau sémantique, puisque toute l'action rituelle est orientée vers la construction de ces entités archétypiques : ce sont eux qui servent de connecteurs logiques entre les différentes unités symboliques, qui toutes se rapportent à eux. Comme le souligne la chercheuse nord-américaine Mary Ann Clark, « for each deity there is an appropriate set of material symbols ; for every object, concept, and action there is a ruling Orisha<sup>312</sup> » : chaque *orichá* est ainsi non seulement symboliquement associé à une série d'attribut, mais également à des rythmes de tambour, des chants, des phénomènes naturels, des animaux, des plantes, des couleurs, des objets, des types de vêtements, des chiffres, des jours de la semaine... chacun de ces éléments étant mis en relation symbolique avec

---

<sup>310</sup> *Idem*, p. 59.

<sup>311</sup> *Idem*, p. 23.

<sup>312</sup> CLARK, Mary Ann, « “¡No hay Ningún Santo Aquí!” (There Are No Saints Here!): Symbolic Language within Santería Author(s) », *Journal of the American Academy of Religion*, Vol. 69, n° 1, mars 2001, p. 26.

un aspect de la personnalité de l'*orichá* correspondant et prennent sens en venant révéler une facette de son caractère. Citons pour exemple l'interprétation proposée par Joseph M. Murphy des différents *toques* de tambour :

The intricate, steadily shifting 6/8 for the *orisha* Eleggua makes his oppositional and transgressive nature apparent. The hard 4/4 rhythm of the *orisha* Ogun manifests capacities as soldier on the march and blacksmith at his forge. The 4/4 of the *orisha* Ochosi when it breaks into the concentrated *agere* rhythm brings the hearer to experience Ochosi as hunter homing in on his prey. The irregular high pops of the *Okónkoló* in the *orisha* Ochún's 3/6 rhythm bring to the body the effervescence of the river's source ; and, in the rolling *alaro* rhythm played for the *orisha* Yemayá, one can hear the surge of her ocean waves. [...]

Shango's is the most accelerated and breathtaking of all the *toques*, perhaps reflecting his element of fire in oxygen-gulping conflagration. Of course, each listener brings to the rhythms his or her own connotations based on experience with the *bembé* and knowledge of the character of the *orishas*<sup>313</sup>.

On comprend alors comment les *orichás* ont pu, sans s'en trouver aucunement diminués, être aussi facilement syncrétisés avec les saints catholiques : il ne s'agit aucunement là d'une substitution mais bien d'un ajout, l'incorporation d'un nouvel ensemble symbolique permettant d'étendre encore le champ d'action des *orichás*, d'y intégrer des éléments auparavant inconnus : « New foods and manufactured items were also integrated into the symbolic system. In the same way the Catholic saints were appropriated as one more set of representations of the Orisha<sup>314</sup> ». Loin d'être figé, ce réseau symbolique, construit autour des différents pôles sémantiques que constituent les *orichás*, se caractérise donc par son dynamisme et tout élément nouveau peut – et doit – y trouver sa place :

Orisha religion has continually incorporated new signifiers into its chain of signification. New World products such as Indian corn (maize), sunflowers, and chocolate have been given Orisha correspondences (Shango, Oshun, and Oya, respectively). Because technological innovations are associated with Ogun, the Orisha of technology, we find such items as guns, railroad spikes, and automobiles associated with him in both Africa and the Americas. Among contemporary santeros either Ogun or Eleggua is associated with the computer, depending on whether they focus on its place as a technological innovation or as a communication tool subject to the influence of the trickster<sup>315</sup>.

Notons qu'à l'inverse, certaines connexions symboliques peuvent être amenées à disparaître ou à tomber en désuétude si elles ne sont plus pertinentes ou dignes d'intérêt aux yeux des pratiquants. Pierre Verger relève par exemple que

Ogoun est surtout connu au Brésil comme dieu des guerriers. Il y a perdu sa position de protecteur des agriculteurs, car les esclaves n'avaient pas d'intérêt personnel, aux siècles passés, dans l'abondance et la qualité des récoltes et ne recherchaient pas sa protection dans ce domaine. Ce qui explique également, en passant, le peu de cas que les esclaves yorouba transportés au Brésil [et à Cuba] firent d'*Orisa Oko*, dont le culte est resté populaire en Afrique<sup>316</sup>.

<sup>313</sup> MURPHY, Joseph M., « "Chango 'ta veni'/Chango has come" : Spiritual Embodiment in the Afro-Cuban Ceremony, Bembé », *Black Music Research Journal*, Vol. 32, n° 1, printemps 2012, pp. 82-83.

<sup>314</sup> *Idem*.

<sup>315</sup> CLARK, Mary Ann, *Op. Cit.*, p. 31.

<sup>316</sup> VERGER, Pierre, *Orisha : les dieux Yorouba en Afrique et au Nouveau-Monde*, A.M. Métailé, Paris, 1982, p. 92.

Chaque individu, fils d'un *orichá* déterminé, se trouve ainsi projeté au cœur de ce réseau sémantique qui lui permet de voir dans le monde une expression de sa propre personnalité et d'établir des relations privilégiées avec certains êtres ou certains objets, en vertu de leur portée symbolique.

À partir de ces considérations, on peut conclure que le langage rituel transmet une grille d'interprétation et de classification de la réalité, devenue signifiante par son assimilation symbolique, au cours de la performance rituelle, à une réalité mythique qui apparaît alors comme matrice sémantique du *réel*.

Mais réduire cette sémantisation à une explicitation de l'univers serait très réducteur. En effet, une autre caractéristique du langage symbolique, et donc du langage rituel, est qu'il ne s'agit pas d'un langage logique. C'est lorsque ce langage symbolique est rationalisé que la réalité mythique se transforme en récits mythologiques, potentiellement déconnectables de leur contexte rituel et donc version « dégradée » du mythe, comme nous l'avons vu précédemment : ce sont sur ces mythes dégradés, déjà sécularisés pourrait-on dire, que se sont appuyés les tenants des théories évolutionnistes pour considérer la pensée mythique comme une pensée pré-logique, ou bien les anthropologues qui ont vu dans le rituel un pré-théâtre<sup>317</sup>. Or « loin d'élaborer un système abstrait et logique du monde, le mythe témoigne de la présence d'un univers étrange, contradictoire, régi par des Puissances dont les desseins sont ambigus et la volonté, souveraine<sup>318</sup> ». C'est cette ambiguïté même que transmet le langage rituel, et qui le différencie de toute forme de discours logique en même temps qu'elle vient révéler l'origine transcendante et donc inaccessible à l'entendement humain du sens de l'univers.

## 2. Le mystère numineux et l'opacité du langage symbolique

### a. Le langage symbolique, un langage intrinsèquement ambigu

Nous pouvons développer cette idée à partir de l'essai de l'anthropologue allemand et théologien Rudolf Otto sur *Le sacré : l'élément non-rationnel dans l'idée du divin et sa relation avec le rationnel*. Dans cet ouvrage, l'auteur critique lui aussi ce que l'on a aujourd'hui réduit à une « mythologie » : « le mythe élaboré en système est, autant que l'est une construction scolastique, un nivellement du fait religieux fondamental ; il l'aplanit jusqu'à l'aplatir si bien qu'il n'en reste pas grand'chose<sup>319</sup> ». En tant que catholique pratiquant, R. Otto s'oppose à la prétention de

---

<sup>317</sup> Cf. SCHAEFFNER, André, « Rituel et pré-théâtre », *Op. Cit.*

<sup>318</sup> AUGRAS, Monique, *Op. Cit.*, p. 16.

<sup>319</sup> OTTO, Rudolf, *Le sacré : l'élément non-rationnel dans l'idée du divin et sa relation avec le rationnel*, [trad. A. JUNDT], Payot, Paris, 1949 [1917], p. 47.



l'anthropologie scientifique à pouvoir cerner le phénomène religieux dans toute sa complexité. Son étude porte justement sur cette « obscure profondeur qui se dérobe, non pas à notre sentiment, mais à nos concepts<sup>320</sup> » ; cet élément irrationnel qui « constitue la partie la plus intime » de toute religion et sans lequel « elles ne seraient plus des formes de la religion<sup>321</sup> », il la nomme le *numineux*. Le numineux, en tant que catégorie irrationnelle, est indescriptible et ineffable, mais peut cependant être approché par des recours analogiques :

Cette catégorie est absolument *sui generis* ; comme toute donnée originale et fondamentale, elle est objet non de définition au sens strict du mot, mais seulement d'examen. On ne peut chercher à faire comprendre ce qu'elle est qu'en essayant de diriger sur elle l'attention de l'auditeur et de lui faire trouver dans sa vie intime le point où elle apparaîtra et jaillira, si bien qu'il en prendra nécessairement conscience. On peut joindre à ce procédé celui d'indiquer ses rapports ou son opposition caractéristique avec des phénomènes qui se présentent dans d'autres domaines mieux connus de la vie spirituelle. On ajoute alors : « Notre X n'est pas identique à ceci, mais il s'en rapproche ; il s'oppose à cela. N'en as-tu pas, maintenant, de toi-même, l'idée » ? En d'autres termes, notre X ne peut être objet d'enseignement proprement dit ; il ne peut être qu'excité, éveillé, comme tout ce qui procède de l'esprit<sup>322</sup>.

Un peu plus loin dans son étude, l'auteur s'interroge sur les moyens d'expression du numineux<sup>323</sup>. Il distingue les moyens directs (sur lesquels nous reviendrons), liés à une expérience collective, grâce auxquels ce sentiment religieux est éveillé « non par de simples mots, mais de la même façon que se transmettent ordinairement les états d'âme et les sentiments, c'est-à-dire par la sympathie, par la participation sentimentale à ce qui se produit dans l'âme d'autrui<sup>324</sup> », et les moyens indirects, que l'on peut qualifier eux aussi d'analogiques : « les autres moyens de présenter et d'éveiller le sentiment numineux sont [...] tous les moyens qui servent à exprimer des sentiments qui, dans le domaine naturel, lui sont apparentés ou lui ressemblent<sup>325</sup> ».

Le sentiment numineux ne peut donc être qu'« excité », « éveillé » au sein de chaque individu dans le cadre d'une expérience vécue et irrationnelle, au moyen de techniques analogiques, verbales ou non verbales, visant à susciter en chacun des sentiments aussi proches que possible de ce sentiment hors du commun, qualifié par l'auteur de *mysterium tremendum*, « mystère qui fait frissonner<sup>326</sup> ». Or, nous avons vu que les symboles sont des unités qui se distinguent des signes par leur « épaisseur », leur polysémie<sup>327</sup>. En se référant aux travaux du psychiatre autrichien et disciple dissident de Freud Carl Jung, on peut ajouter à cela que les connexions sémantiques que ces

---

<sup>320</sup> *Idem*, p. 93.

<sup>321</sup> *Idem*, p. 21.

<sup>322</sup> *Idem*, p. 22.

<sup>323</sup> On peut remarquer que chez R. Otto, le numineux désigne tantôt l'ineffable mystère divin, tantôt le sentiment provoqué chez l'homme religieux par l'expérience de ce mystère.

<sup>324</sup> *Idem*, p. 97.

<sup>325</sup> *Idem*, p. 99.

<sup>326</sup> *Idem*, p. 29.

<sup>327</sup> Ces caractéristiques du langage symbolique explique pourquoi les mythes, en tant que mythologie (et donc rationalisation des manifestations rituelles) existent généralement sous différentes versions, souvent contradictoires : ces contradictions peuvent être considérées, d'une certaine manière, comme le seul recours dont dispose le discours logique pour rendre compte de l'ambiguïté du langage symbolique.

symboles permettent d'établir se caractérisent par leur irrationalité, qui les rend à la fois impossible à nouer délibérément et rétives à toute approche logique puisque le langage symbolique « s'adresse directement à nos sentiments et à nos émotions<sup>328</sup> » :

Les symboles sont des produits naturels et spontanés. Aucun génie n'a jamais pris une plume ou un pinceau en se disant : maintenant, je vais inventer un symbole. Personne ne peut prendre une pensée plus ou moins rationnelle, constituant la conclusion logique du raisonnement, ou créée délibérément, et lui donner ensuite une forme « symbolique ». de quelque déguisement qu'on l'affuble, si fantastique soit-il, une telle idée demeurera toujours un signe, rattaché à la pensée consciente qu'il signifie, et non un symbole qui suggère quelque chose qui n'est pas encore connu<sup>329</sup>.

Pour reprendre une image connue en psychanalyse, Jung considère la manifestation symbolique comme la partie émergée d'un iceberg dont la partie invisible représenterait un inconscient collectif commun à toutes les communautés humaines, qui expliquerait notamment les similitudes que l'on peut observer entre les mythologies de peuples très distants dans l'espace et dans le temps (par exemple, celles des peuples grec et *yoruba*) : « Ces associations "historiques" sont le lien entre l'univers rationnel de la conscience, et le monde de l'instinct<sup>330</sup> ». Par définition, cet inconscient collectif demeure mystérieux pour ceux-là même qui le manifestent à travers le langage symbolique :

Ce que nous appelons symbole est un terme, un nom ou une image qui, même lorsqu'ils nous sont familiers dans la vie quotidienne, possèdent néanmoins des implications, qui s'ajoutent à leur signification conventionnelle et évidente. Le symbole implique quelque chose de vague, d'inconnu, ou de caché pour nous. [...] Un mot ou une image sont symboliques lorsqu'ils impliquent quelque chose de plus que leur sens évident et immédiat. Ce mot, ou cette image, ont un aspect « inconscient » plus vaste, qui n'est jamais défini avec précision, ni pleinement expliqué. Personne, d'ailleurs, ne peut espérer le faire. Lorsque l'esprit entreprend l'exploration d'un symbole, il est amené à des idées qui se situent au-delà de ce que notre raison peut saisir<sup>331</sup>.

Selon le psychiatre, c'est cette dimension occulte du symbole qui explique qu'il soit particulièrement utilisé dans le domaine religieux, et ses conclusions recourent alors celles auxquelles parvient, par d'autres voies, R. Otto : « C'est parce que d'innombrables choses se situent au-delà des limites de l'entendement humain que nous utilisons constamment des termes symboliques pour représenter des concepts que nous ne pouvons ni définir, ni comprendre pleinement. C'est aussi l'une des raisons pour lesquelles les religions utilisent un langage symbolique et s'expriment par images<sup>332</sup> ».

Commençons par illustrer cette idée à partir de l'étude du langage verbal utilisé dans les *wemilere*, pour mettre en évidence à la fois l'ambiguïté et la charge émotionnelle du langage symbolique, par rapport au langage courant.

---

<sup>328</sup> JUNG, Carl G., « Essai d'exploration de l'inconscient » in *L'homme et ses symboles*, R. Laffont, Paris, 1964, p. 47.

<sup>329</sup> *Idem*, p. 55.

<sup>330</sup> *Idem*, p. 47.

<sup>331</sup> *Idem*, p. 20.

<sup>332</sup> *Idem*, p. 21.

## b. L'ambiguïté du discours sacré dans les *wemilere*

Tous les chants de la *santería* sont en langue *yoruba*<sup>333</sup> - un *yoruba* certes archaïque pour un locuteur contemporain, mais néanmoins tout à fait compréhensible, aux dires des intéressés. Les textes qui en constituent les paroles sont des *oriki*<sup>334</sup>, destinés à saluer les dieux en louant leurs qualités, pour les inciter à descendre parmi les hommes. Mais au cours d'un *wemilere*, l'*akpwón* peut également improviser, en s'adressant soit aux dieux, soit à l'assistance, comme le souligne le musicologue Argeliers León : « El carácter de los cantos puede ir desde una simple narración de un suceso o circunstancia hasta deprecaciones e imprecaciones dirigidas a las divinidades y cantos de sátira a personas asistentes (cantos de *puya*) que no logren *ser escuchados* por los *orichas*<sup>335</sup> ». Nous pouvons donc constater que ces chants sont loin d'être totalement alogiques et ont bien une fonction discursive. Les tambours eux-mêmes, à l'origine, « parlent » à travers leurs rythmes à ceux qui connaissent leur langue, car le *yoruba* est une langue tonale qui peut, dans une certaine mesure, être reproduite par certains tambours. Le chef nigérien Timi Laoye (informateur de Pierre Verger et de Gilbert Rouget) évoque ainsi le rôle des tambours dans les cérémonies *yoruba* :

Los tamboreros tienen muchas funciones en la sociedad yoruba: por ejemplo, cada palacio (*afin*) tiene normalmente un juego de tambores a la entrada, y es deber de este conjunto de tamboreros anunciar cada visita que entra al *Afin*, para que el *Oba* (Rey) pueda saber quién ha entrado ; los tambores también anuncian su salida, para que el *Oba* sepa que su visitante ha marchado. Además el tambor se usa para enviar mensajes – mensajes que entienden claramente los que han aprendido el lenguaje del tambor. También en bodas y funerales se toca música especial y apropiada en los tambores ; siempre se anuncia todo visitante notable y, si resulta bailarín, se toca su danza favorita, levantándose los tambores para saludarlo mientras aquel va bailando hacia el asiento destinado para él. [...] El más elaborado y que más se presta a hablar es el *Dundún*, porque puede imitar todos los tonos y *glides* que se usan en el habla de los yoruba. [...] Otro tambor que habla es el *Batá*. [...] El *Iya Ilu Batá* aunque se adapta a hablar lo hace con alguna dificultad, porque tartamudea. [...] El *Batá* es tan hablador que aún al tocar música de baile, el *Iya Ilú* sigue hablando y el *Emelé Abo* sigue repitiendo lo que dice. Los otros tambores del *juego Batá* son de mero acompañamiento, no pueden usarse para hablar<sup>336</sup>.

À Cuba, certains afro-descendants ont continué à parler la langue des tambours jusqu'à une époque assez récente, puisque la théâtrologue cubaine Inés María Martiatu se souvient de les avoir entendu discuter encore au lendemain de la Révolution<sup>337</sup> : « Nos acostábamos en el capitalismo, nos

<sup>333</sup> Il est important de rappeler ici que nous nous intéressons aux rites tels qu'ils ont été et sont pratiqués à La Havane. En effet, les rites pratiqués dans la partie orientale de l'île diffèrent en de nombreux aspects de ceux pratiqués dans la partie occidentale. En particulier, dans la région de Santiago, les chants sont en espagnol, et non en yoruba (ESQUENAZI, Martha, « Fiestas de antecedente africano », VV.AA., *Fiestas Populares Tradicionales Cubanas*, Editorial de Ciencias Sociales, La Havane, 1998, p. 74)

<sup>334</sup> Selon Michka Sachnine, toute entité du monde yoruba (lignage, ville, plantes, animaux, etc.) possède un *oriki* ; ces « oriki forment la matière principale de toute la poésie yorubá » (SACHNINE, Michka, *Dictionnaire yorubá-français*, Éditions Karthala, Paris, 2009, p. 211).

<sup>335</sup> LEÓN, Argeliers, *El canto y el tiempo*, Pueblo y Educación, La Havane, 1974, p. 43.

<sup>336</sup> TIMI DE EDE, Laoye, « Los tambores yoruba », *Actas del folklore*, Vol. 1, n° 6, 1961, p. 15.

<sup>337</sup> Fernando Ortiz évoque des conversations similaires, entendues à La Havane au XIXe siècle : « No es inoportuno consignar aquí cómo algunos de los ritmos semánticos de tipo objetable y otros, no ofensivos pero igualmente impropios por el lugar y la ocasión, como rumbas y sones, han sido tocados en las torres de las iglesias de Cuba por campaneros desenfadados. En el siglo XIX no eran desusados esos toques en los campanarios de la Habana vieja,

despertábamos en una democracia burguesa y no podíamos dormir la noche siguiente porque se había producido el ataque a Girón, y ya por todos los barrios de La Habana se escuchaban los tambores de la congas que anunciaban el tránsito al socialismo horas antes de que Fidel lo proclamara en un acto político<sup>338</sup> ». Cette dernière citation témoigne du degré de complexité sémantique que pouvait atteindre cette langue parlée par les tambours, capable de rapporter des événements aussi complexes que l'avènement du socialisme. Mais peu à peu au fil du XX<sup>e</sup> siècle, avec la créolisation de la population afro-descendante, le *yoruba* cessa d'être utilisé comme langue d'usage quotidien. En 1951, selon l'anthropologue W. Bascom, le *yoruba* était encore parlé dans certaines régions de l'île par de vieux descendants d'esclaves, mais ceux-ci y recouraient principalement lorsqu'ils voulaient communiquer sans être compris des étrangers<sup>339</sup> : déjà à cette époque, son usage tendait à devenir spécifiquement rituel et en 1992, Isabel et Jorge Castellanos observent que « el yoruba cubano es hoy exclusivamente un lenguaje ritual, empleado en las ceremonias de la Regla de Ocha, mientras que el español es la lengua de las actividades seculares cotidianas<sup>340</sup> ». Le *yoruba* cesse donc, progressivement, de fonctionner comme une langue utilitaire, c'est-à-dire comme un ensemble de signes servant à transmettre un message déterminé.

Cependant, dans son analyse de la musique « folklorique » cubaine publiée en 1965, Fernando Ortiz évoque encore certains rythmes joués occasionnellement, renvoyant à des expressions *yorubas* au sens bien défini :

Ciertos ritmos de los ritos yorubas tienen por sí un valor semántico afrentoso [...]. Tales ritmos de sentido insultante salen del tambor iyá, de cuando en cuando, en momentos excepcionales, contra algún individuo para su regaño o llamarle la atención con desagrado; pero con frecuencia esos ritmos de significado maldiciente son también dirigidos a algún dios, reacío en responder al llamamiento de sus feligreses, adrede para mortificarlo y excitarlo a que acceda a la petición de los devotos, manifestándose en el trance ritual de la « posesión ». Así, el ritmo que los tamboreros suelen denominar *jin-kan-kan-jin-ka* es una expresión de muy grave contumelia contra « la madre de tu nacimiento », o sea en lucumí *bí obá yá re*, cuya exacta significación oprobiosa se traduce en aquel ritmo sonoro sin necesidad de ser acompañado con las palabras habladas<sup>341</sup>.

On comprend ici comment le sens de certains rythmes, fondé initialement sur la reproduction sonore d'expressions *yorubas*, a pu perdurer malgré l'abandon de cette langue comme outil discursif : l'usage en ayant attesté les connotations, ils peuvent faire sens sans que leurs destinataires aient à en comprendre la dénotation. La disparition progressive de ces dénotations engendre un champ de connotations beaucoup plus large, encore accru par l'important réseau de correspondances

---

por los cuales se cambiaban insultos entre los morenos de distintas parroquias, más o menos apasionados por las rivalidades barrioteras de los grupos ñañigos » (ORTIZ, *La africanía de la música folklórica cubana*, p 226).

<sup>338</sup> MARTIATU, Inés María, « Teatro, danza e identidad » [*Tablas*, n° 1, 1987, pp. 37-45] in *El rito como representación*, Ediciones Unión, 2000, p. 41.

<sup>339</sup> BASCOM, William R., « The Yoruba in Cuba », *Nigeria magazine*, n° 37, Lagos, 1951, p. 18.

<sup>340</sup> CASTELLANOS, Isabel et CASTELLANOS, Jorge, *Cultura afro-cubana T3: las religiones y las lenguas*, Editions Universal, Miami, 2002 [1992], p. 299.

<sup>341</sup> ORTIZ, *La africanía...*, *Op. Cit.*, p. 224.

symboliques que nous avons relevé plus haut, le tout agissant directement sur les affects des auditeurs puisque le message n'a pas à être compris, décodé intellectuellement :

Se explica, pues, fácilmente cómo ciertos ritmos, apenas los oyen los africanos, evocan en ellos la personalidad de uno de sus dioses; pero como cada uno de estos está relacionado directamente con un conjunto de emociones e ideas que pueden ser de guerra, de placidez, de sexualidad, de maternidad, de medicina, de agricultura, de enfermedad, de inquietud, etc., resulta que ciertos ritmos en los negros despiertan por reflejo inmediato determinadas impresiones de sentido vario y complicado<sup>342</sup>.

Cette évolution de la langue des tambours vaut également pour la langue parlée : si les chants rituels ont perdu pour la plupart des fidèles leurs dénnotations premières, leurs connotations demeurent (voire même se développent) et ouvrent dans l'esprit de ces fidèles des champs sémantiques beaucoup plus larges que ne pourrait le faire une langue prisonnière du carcan de son usage utilitaire et quotidien. D'autre part, la perte de transparence linguistique accroît encore la consistance sonore de ces chants, les signifiants prenant valeur propre au lieu de simplement s'effacer devant leurs signifiés, comme c'est le cas dans le langage quotidien : autrement dit, cette parole devient poétique et les signes verbaux, à leur tour, se transforment en symboles.

Pour résumer, nous pouvons affirmer que dans les cérémonies religieuses *lucumí*, certains termes ou expressions *yorubas* utilisés ont encore une valeur sémantique liée à leur dénnotation première, mais il s'agit alors d'une signification diffuse, offrant la possibilité d'une multitude d'interprétations et renvoyant davantage à des images ou à des émotions qu'à des idées ou des informations.

Dans d'autres cas, cette signification a même complètement disparu, ainsi que le souligne F. Ortiz :

Además, para el refuerzo de la oración o el encantamiento, se acude a ciertas palabras que son ininteligibles para el profano, y con frecuencia para el mismo sacerdote. A veces sólo pueden entenderlas los dioses; forman a modo de una jerga sacra o teoglosia que, como todos los lenguajes de distinción y defensa, tiende al esoterismo. Esas palabras sacras no podían ser pronunciadas en la vida ordinaria de la comunicación social, sino en los casos singulares en que precisamente había que buscar su trascendencia misteriosa<sup>343</sup>.

También es verdad que en algunas liturgias de los negros la frase musical es lo más importante y las palabras son meramente como adornos, a veces sin sentido conocido. En este último caso esos vocablos suelen ser ininteligibles, por crípticos o por arcaicos, y precisamente por su oscuridad tienen un sentido de misterio que ayuda a la ilusión de lo sobrenatural. Son voces misteriosas que sirven para « espesar el secreto » alrededor de las fórmulas mágicas. [...] Mediante esas voces misteriosas se crea un concepto metafísico, a manera de un símbolo perceptible que quiere significar algo elusivo e inefable<sup>344</sup>.

Cette importance de la « *teoglosia* » a été relevée par de nombreux chercheurs, au sujet de la

---

<sup>342</sup> *Idem*, p 228.

<sup>343</sup> *Idem*, p 165.

<sup>344</sup> *Idem*, p.188.

religion *yoruba/lucumi*<sup>345</sup> mais également dans bien d'autres contextes religieux. Pour reprendre les termes de R. Otto, il semblerait que l'attraction du mystérieux « se manifeste le plus effectivement dans le charme que possède la langue sacrée<sup>346</sup>, partiellement ou totalement incomprise, et dans le surcroît d'intensité, incontestablement réel, que celle-ci donne à la crainte révérencielle<sup>347</sup> ».

On comprend alors pourquoi l'abandon du *yoruba* comme langue courante, même s'il peut être expliqué d'un point de vue strictement socio-historique, répond également à une nécessité rituelle qui exige le recours à un langage au moins partiellement inintelligible, qui rende palpable ce *mysterium tremendum* qui fonde le sentiment numineux<sup>348</sup>. La parole rituelle se définit donc comme une parole qui dissimule autant qu'elle dévoile, qui donne à voir l'épaisseur du mystère divin bien plus qu'elle ne l'élucide ; un langage crypté dont personne ne possède toutes les clefs mais auquel on présuppose un sens occulte, inaccessible – un langage toujours interprétable, mais jamais totalement interprété. C'est la conclusion à laquelle parviennent notamment les anthropologues Humphrey et Laidlaw, pour qui l'une des spécificités de l'action rituelle est qu'elle est toujours « saisissable » (« *apprehensible* ») : « Les actes ritualisés sont saisissables, en attente d'être saisis et, peut-être, de recevoir une signification<sup>349</sup> ». En effet, cette particularité que nous avons relevée au sujet des chants et des rythmes des tambours est généralisable à l'ensemble des actions rituelles (conçues comme des actes de communication), qui ont toujours une part occulte, sans être jamais totalement opaques. On peut notamment la retrouver dans les danses des *omó orichás*, qui évoquent certains événements mythiques, certains traits de caractère divins mais ne sauraient se réduire à des pantomimes, c'est-à-dire à un discours logique qui se serait transmis par des gestes plutôt que par des mots. La danse est, dans toutes les cultures, le moyen par excellence d'exprimer l'ineffable, qui en fait une composante indispensable de très nombreux rituels religieux. Comme le souligne Fernando Ortiz, « los bailes son maneras de acercarse a lo divino<sup>350</sup> » : « la danza es originariamente un fenómeno dialogal, de magia o religión ; por los efectos psíquicos de la danza y por la relación de su dinámica con los conceptos de trascendencia de la acción sacramental<sup>351</sup> ». Nous reviendrons plus loin sur ces propriétés « magiques » de la danse, mais pouvons d'ores et déjà

---

<sup>345</sup> « Les *santeros* et les *babalaos* affectionnent tout particulièrement les longues prières « en yoruba », apprises phonétiquement, psalmodiées à toute vitesse, où une oreille attentive percevra les noms et prénoms du client, et des noms d'*orichas*. Le fait que la majorité des Havanais, *religieux* y compris, n'y comprennent pas grand chose n'altère en rien l'importance accordée à ces récitation » (ARGYRIADIS, Kali, *La religión à La Havane...*, *Op. Cit.*, p. 99).

<sup>346</sup> Cf. ceux qui défendent l'usage du latin dans les messes catholiques, alors même que cette langue n'est pratiquement plus comprise par personne.

<sup>347</sup> OTTO, Rudolfo, *Op. Cit.*, p. 102.

<sup>348</sup> D'ailleurs, on peut souligner ici que dans les territoires yorubaphones africains, cette langue tend au contraire à être laissée de côté en contexte rituel, au profit d'autres dialectes plus opaques. Gilbert Rouget rapporte notamment que « au Dahomey, les gens d'origine goun ou fon parlent nago prsqu'ils sont possédés par un *vodun* d'origine nago. Ailleurs, telles gens parlant telle langue africaine se mettent à parler arabe si le génie qui es possède est réputé d'origine arabe » (ROUGET, Gilbert, *La musique et la transe*, Gallimard, Paris, 1990 [1980], p. 186).

<sup>349</sup> HUMPHREY, Caroline et LAIDLAW, James in HOUSEMAN, Michael et SEVERI, Carlo, *Op. Cit.*, p. 226.

<sup>350</sup> ORTIZ, Fernando, *Los bailes y el teatro...*, p 267.

<sup>351</sup> *Idem*, p. 179.

souligner que même lorsqu'elle tend vers le mime (et donc vers un substitut du langage parlé), elle est de manière générale beaucoup plus riche en connotations, beaucoup moins assujétie à la logique que le langage parlé, la fonction poétique (ou esthétique) primant sur les autres. Mallarmé l'a notamment mis en évidence, en commentant dans ses *Divagations* les mouvements d'une danseuse de ballet :

À savoir que la danseuse n'est pas une femme qui danse, pour ces motifs juxtaposés qu'elle n'est pas une femme, mais une métaphore résumant un des aspects élémentaires de notre forme, glaive, coupe, fleur, etc, et qu'elle ne danse pas, suggérant, par le prodige de raccourcis ou d'élans, avec une écriture corporelle ce qu'il faudrait des paragraphes en prose dialoguée autant que descriptive, pour exprimer, dans la rédaction : poème dégagé de tout appareil du scribe<sup>352</sup>. [...]

L'unique entraînement imaginatif consiste, aux heures ordinaires de fréquentation dans les lieux de Danse sans visée quelconque préalable, patiemment et passivement à se demander devant tout pas, chaque attitude si étranges, ces pointes et taquetés, allongés ou ballons : « Que peut signifier ceci » ou mieux, d'inspiration, le lire. À coup sûr on opérera en pleine rêverie, mais adéquate : vaporeuse, nette et ample, ou restreinte, telle seulement que l'enferme en ses circuits ou la transporte par une fugue la ballerine illettrée se livrant aux jeux de sa profession. Oui, celle-là (serais-tu perdu en une salle, spectateur très étranger, Ami) pour peu que tu déposes avec soumission à ses pieds d'inconsciente révélatrice ainsi que les roses qu'enlève et jette en la visibilité de régions supérieures un jeu de ses chaussons de satin pâle vertigineux, la Fleur d'abord de ton poétique instinct, n'attendant de rien autre la mise en évidence et sous le vrai jour des mille imaginations latentes : alors, par un commerce dont paraît son sourire verser le secret, sans tarder elle te livre à travers le voile dernier qui toujours reste, la nudité de tes concepts et silencieusement écrira ta vision à la façon d'un Signe, qu'elle est<sup>353</sup>.

Le Signe ici évoqué par Mallarmé correspond à notre symbole et on retrouve bien, dans cette citation, l'idée d'un langage à la fois sémantiquement extrêmement riche et non rationnel, indépendant de toute pensée logique de la part de la danseuse, « inconsciente révélatrice », tout autant que de celui qui l'observe et qui doit faire appel à son « poétique instinct » pour appréhender ce langage.

On peut cependant observer, à la lumière de ces propos, que l'ambiguïté sémantique et la dimension irrationnelle ne sont pas propres au langage rituel, puisque tout langage poétique les met également en œuvre ; On se retrouve, à nouveau, à questionner la spécificité du discours rituel par rapport à d'autres types de discours apparentés.

### c. Mystère et hermétisme

Avant de nous interroger sur les autres caractéristiques du langage symbolique, revenons un instant sur la définition d'un « symbole ». D'étymologie grecque, le terme dérive du verbe *συμβαλλεσθαι*, qui signifie « mettre ensemble », « comparer » : « Un *symbolon* était à l'origine un signe de reconnaissance, un objet coupé en deux moitiés dont le rapprochement permettait aux

<sup>352</sup> MALLARMÉ, Stéphane, « Ballets » in *Divagations*, Ed. Eugène Fasquelle, Paris, 1897, p. 173.

<sup>353</sup> *Idem*, p. 178.

porteurs de chaque partie de se reconnaître comme frères et de s'accueillir comme tels sans s'être jamais vus auparavant<sup>354</sup> ». Le symbole se définit donc comme un objet fragmentaire dont le sens caché ne peut être appréhendé qu'en unissant ces différents fragments apparemment distants : transposée sur le plan linguistique, cette définition vient confirmer la polysémie inhérente du symbole et l'impossibilité de le réduire à un unique signifié. Mais elle met également en évidence sa dimension cryptée, codée : le symbole, reconnu comme tel par un groupe restreint d'individus, fonctionne comme « signe de reconnaissance » et permet à ces individus de s'identifier mutuellement comme appartenant à une même communauté. Appliquée au contexte qui nous intéresse, elle nous permet de distinguer, au sein du langage symbolique, différents degrés d'opacité : si, comme l'a mis en évidence C. Jung, le symbole (ou le réseau symbolique) possède une part de mystère irrémédiablement insondable correspondant, dans le domaine religieux, à l'expression du numineux, il renvoie d'autre part à un ensemble de signifiés auxquels peuvent avoir accès ceux qui disposent des clefs de lecture nécessaires à leur compréhension. À ce niveau, le symbole n'est ni mystérieux ni transparent, mais simplement hermétique. Le langage symbolique se définit alors comme un langage codé, doté non seulement d'un sens immédiat (il fonctionne alors comme un langage de signes) mais également d'un sens caché, dont la compréhension est réservée à une communauté d'initiés capables de le déchiffrer, ce qui lui donne également une valeur sociale, à laquelle nous serons ultérieurement amenés à nous intéresser.

Cela explique que le langage rituel, dans nos *wemilere*, se caractérise par sa dimension allusive : non seulement, comme nous l'avons déjà observé à partir de l'exemple de la danse d'Ochún, les danses se contentent généralement de suggérer la réalité mythique, par des gestes qui évoquent un épisode de la vie des dieux (connu des fidèles), mais la multitude d'attributs rattachés à chacun des *orichás* permet d'évoquer ceux-ci de façon implicite, aussi bien dans l'espace rituel qu'en dehors.

Cela explique que don Fernando, dans un fragment déjà cité précédemment, observe au sujet des danses rituelles que « los ademanos rituales están hoy día bastante estilizados, de modo que su significación no suele ser comprendida por los profanos, si no se les advierte primero<sup>355</sup> ». Selon l'anthropologue, ce manque de clarté des gestes rituels est un effet de leur dégénération progressive, au contact de la civilisation moderne. Nous considérons au contraire qu'il s'agit là d'une caractéristique inhérente au langage rituel, particulièrement important dans notre contexte où les *wemilere* sont des cérémonies publiques, ouvertes aux profanes : l'utilisation d'un langage crypté permet ici à la communauté religieuse de se reconnaître et de partager un message inaccessible à ceux qui ne disposent pas des clefs nécessaires pour l'appréhender.

---

<sup>354</sup> BENOIST, Luc, *Signes, symboles et mythes*, PUF, coll. « Que sais-je? », Paris, 1975, p. 5.

<sup>355</sup> ORTIZ, Fernando, cité par LUCIANO FRANCO, José, *Folklore criollo y afrocubano*, *Op. Cit.*, p. 93.



### 3. La sacralisation des corps et de leurs activités

#### a. Les prodigieuses actions des *orichás* matérialisés

Pour tâcher à présent de déterminer la spécificité du langage rituel par rapport au langage symbolique en général, reportons-nous à nouveau à l'ouvrage de R. Otto : nous avons vu que le sentiment numineux peut être éveillé par des recours analogiques, c'est-à-dire, dans le cadre d'une *performance* rituelle, en cherchant à susciter chez les participants « des sentiments qui, dans le domaine naturel, lui sont apparentés ou lui ressemblent<sup>356</sup> ». Or selon le théologien, les sentiments les plus proches du sentiment numineux sont d'une part l'effroi, la terreur ou encore « le sentiment de créature » ressentis devant l'inaccessibilité et la puissance absolues de Dieu, d'autre part la stupeur, assimilée à « l'étonnement qui paralyse, l'état de l'homme qui reste “bouche bée”, absolument interdit<sup>357</sup> » devant le mystère divin.

Nous pouvons remarquer que ces sentiments correspondent précisément à ceux visés par les « événements scéniques » lors des performances, puisque, rappelons-le, ces événements se définissent comme des situations extrêmes qui « supren[ent] le spectateur et f[ont] surgir le réel sur la scène<sup>358</sup> », et où le risque fait irruption dans la représentation, répondant à ce que J. Féral appelle « l'esthétique du choc<sup>359</sup> ». La particularité de l'événement rituel tiendrait alors au fait que l'étonnement et la terreur qu'ils suscitent sont plus grands que ceux que pourraient provoquer une action humaine : autrement dit, ces événements rituels viennent attester l'existence du *mysterium tremendum* en donnant à voir des situations et des actions dont l'origine ne peut être que divine, car aucune action humaine ne serait en mesure d'étonner et de terrifier à ce point. C'est la raison pour laquelle, dans les *wemilere*, ils se produisent au cours de la dernière phase du rituel, quand les dieux « descendent » parmi les hommes. « Los poseídos realizan actos prodigiosos, incapaces de ser realizados en estado normal<sup>360</sup> » ; les témoignages de ces prodiges accomplis par les dieux sont innombrables<sup>361</sup>, chaque divinité accomplissant des miracles dans son domaine : les enfants de Obalú Ayé ont coutume de lécher les plaies purulantes des malades, sans jamais être contaminés ni éprouver la moindre répugnance ; ceux de Changó, le maître du feu, peuvent « poner la mano sobre una llama o un hierro candente, o bien comer *amalá* o manteca hirviente tomada en la cazuela con

---

<sup>356</sup> OTTO, Rudolf, *Op. Cit.*, p. 99.

<sup>357</sup> *Idem*, p. 46.

<sup>358</sup> FÉRAL, Josette, *Op. Cit.*, p. 166.

<sup>359</sup> *Idem*, p. 160.

<sup>360</sup> AZCUY, Fanny, *Op. Cit.*, p. 561.

<sup>361</sup> Nous avons cité, un peu plus haut, celui de L. Cabrera rapportant comment une grosse femme indolente se mit soudainement à défier les lois de la gravité, en se mouvant sous l'emprise de son dieu avec la plus grande agilité, après avoir reçu sur la tête un choc qui aurait dû être mortel.

la mano sin quemarse ; tragarse brasas de carbón y mechas de algodón empapadas en aceite de corajo y encendidas<sup>362</sup> ». Ogún, si un chien noir s'approche de lui, « inmediatamente se abalanza sobre el animal para morderlo y chuparle la sangre<sup>363</sup> », etc. De telles actions provoquent bien non seulement la terreur, puisqu'elles semblent mettre en danger l'intégrité des « chevaux » qui les accomplissent<sup>364</sup> (ainsi que celle des observateurs, que les dieux incarnés malmènent fréquemment), mais également l'étonnement, car un tel comportement contraste généralement grandement avec la personnalité originale de l'*omó orichá*, dans la vie courante. Citons à nouveau Lydia Cabrera : « Andreíta es la mujer más escrupulosa del mundo; le tiene terror a las cucarachas, y cuando se sube con Yemayá, ve usted que mastica una y se saborea como si fuese un bombón. Claro, nadie se lo ha dicho<sup>365</sup> ». Un autre prodige assez courant se produit quand les *orichás* incarnés prennent la parole et se mettent alors à parler « en langue » (en *yoruba*), alors que l'*omó orichá*, sorti de sa transe, ne maîtrise pas cette langue. L'accomplissement d'actions de ce type atteste donc la présence d'un « vrai » dieu<sup>366</sup> et ainsi non seulement rend valide le discours symbolique qui les sous-tend, mais permet surtout d'entériner la convergence des deux réalités (mythique et quotidienne) que le rituel superpose<sup>367</sup>.

## b. Miracle et jouissance de l'incarnation terrestre

On peut remarquer ici que la plupart des prodiges accomplis par les *orichás* (ceux qui sont, tout au moins, le plus fréquemment évoqués) sont des prodiges physiques, en lien avec la corporéité des dieux incarnés, c'est-à-dire des prodiges qui attestent la *matérialité* de ces dieux, l'ancrage de la substance divine dans le réel quotidien. En dehors même des « événements rituels » susmentionnés, les dieux incarnés n'ont d'ailleurs de cesse que de souligner le miracle de leur incarnation et consacrent une grande partie de leur passage sur terre à jouir de ce corps qui est momentanément leur : en dansant, bien sûr, mais également de toutes les autres manières imaginables. En premier

<sup>362</sup> ORTIZ, Fernando, *Los bailes y el teatro...*, *Op. Cit.*, p. 233.

<sup>363</sup> CABRERA, Lydia, *Op. Cit.*, p. 37.

<sup>364</sup> Rappelons ici que la transe et la possession qui s'ensuit sont déjà, en soi, des expériences physiques extrêmement éprouvantes (cf. ARGYRIADIS, Kali, *La religión à La Havane...*, *Op. Cit.*, p. 87).

<sup>365</sup> *Idem.*

<sup>366</sup> « Cuando el carácter anormal o la naturaleza epiléptica de los trances – sobre todo en los violentos de palo monte – se hace evidente, el negro cree firmemente que el santo o el palo, el fûmbi, “ha bajado”. es una divinidad, un espíritu, no puede pensarse en otra cosa, la que actúa en el caballo. En la fiesta lucumí, la ajena individualidad que este exterioriza es la de un orisha, la de un santo de verdad, que al entrar en él “lo revuelca y lo priva” » (CABRERA, Lydia, *Op. Cit.*, p. 48).

<sup>367</sup> Cela explique que les « vraies » trances sont si recherchées, sans être pour autant indispensables. D'ailleurs si l'on en croit K. Argyriadis, actuellement c'est surtout lorsqu'un *omó orichá* se rend à un *wemilere* organisé au sein d'une « famille » étrangère qu'on attend de lui qu'il démontre son identité divine. Au contraire, « il n'est pas nécessaire qu'un possédé déjà connu et apprécié soit systématiquement contraint de donner des « preuves ». Le plus souvent, on le distingue à peine des personnes qui sont dans un état normal (ARGYRIADIS, Kali, *La religión à La Havane...*, *Op. Cit.*, p. 211).

lieu, ils ont coutume de réclamer beaucoup de nourriture et de boissons, comme le relève Erwan Dianteill : « pendant une fête religieuse, quand le sujet humain laisse place à l'*oricha* lors de la possession, le dieu se précipite en général pour manger ses aliments préférés<sup>368</sup> » - en effet, chaque *orichá* a ses propres goûts culinaires que les fidèles se doivent de respecter sous peine d'encourir de terribles colères<sup>369</sup> et qui font partie intégrante de ses qualités archétypiques : Lepe Lepe, l'un des informateurs de l'anthropologue cubain Tomás Fernández Robaina, décrit ainsi Ogún, son *orichá* tutélaire, comme « herrero y trabajador ejemplar, amante del chivo en fricasé<sup>370</sup> ». D'autre part, les *orichá* se plaisent souvent à fumer le cigare, surtout Elegguá qui est fêru de tabac (et au sujet duquel L. Cabrera affirme que « la glotonería es uno de sus rasgos más salientes<sup>371</sup> »). Ils ont également tendance à rechercher le contact physique avec les autres participants, par des gestes qui peuvent être bienveillants ou non selon les cas : « [el santo] despoja, purifica con su contacto, resbalando las manos por los brazos y a lo largo del cuerpo de los fieles ; o les unge la cara con su sagrado y benéfico sudor<sup>372</sup> », nous dit L. Cabrera. Soixante ans plus tard, K. Argyriadis fait le même constat : « Le simple contact avec une entité montée est considéré comme purificateur, c'est pourquoi on les voit embrasser vigoureusement tous les individus qui se trouvent sur leur chemin, les soulever sur leur dos, les badigeonner de leur sueur, leur cracher de l'eau-de-vie dessus, les secouer, leur souffler de la fumée sur le corps, et toutes autres gestuelles incluant un contact corporel<sup>373</sup> ». En guise de synthèse, nous pouvons citer Calixta Morales, l'une des informatrices de L. Cabrera : « Los santos son los mismos aquí y en África<sup>374</sup>. Los mismos, con distintos nombres. La única diferencia está en que los nuestros comen mucho y tienen que bailar, y los de ustedes se conforman con incienso y aceite, y no bailan<sup>375</sup> ».

En accord avec cette comparaison, on peut ici introduire une nouvelle citation de R. Otto qui viennent totalement contredire nos manifestations rituelles et qui met en évidence l'écart entre l'idéologie catholique et celle qui sous-tend les pratiques qui nous occupent :

La sensibilité sexuelle occupe par rapport à la raison une position diamétralement opposée à celle du numineux. En effet, tandis que le numineux est « au-dessus de toute raison », l'autre élément, appartenant à la vie impulsive et instinctive, est au-dessous de la raison. Tandis que le premier descend d'en haut pour s'insérer dans le rationnel, le second monte d'en bas, de la nature animale de l'être humain,

<sup>368</sup> DIANTEILL, Erwan, *Des dieux et des signes : initiation, écriture et divination dans les religions afro-cubaines*, Éditions de l'Ecole des hautes études en sciences sociales, Paris, 2000, p. 97.

<sup>369</sup> À Cuba, probablement en raison des problèmes de pénurie alimentaire dont souffre la population insulaire depuis de nombreuses années, les plats offerts aux dieux sont assez peu élaborés. Au Brésil en revanche, ils ont donné lieu à une véritable gastronomie divine, dont sont issues de nombreuses spécialités culinaires nationales (cf. PRANDI, Reginaldo, *Herdeiras do Axé*, Hucitec, Sao Paulo, 1997, p. 37).

<sup>370</sup> FERNÁNDEZ ROBAINA, Tomás, *Hablen paleros y santeros*, Editorial de Ciencias Sociales, La Havane, 1994, p. 17.

<sup>371</sup> CABRERA, Lydia, *Op. Cit.*, p. 97.

<sup>372</sup> *Idem*, p. 30.

<sup>373</sup> ARGYRIADIS, Kali, *La religión à La Havane...*, *Op. Cit.*, pp. 111-112.

<sup>374</sup> L'informatrice compare ici les saints catholiques et les *orishas* venus d'Afrique.

<sup>375</sup> *Idem*, p. 23.

pour s'élever à une sphère supérieure, celle de ce qui est spécifiquement humain<sup>376</sup>.

En effet, parmi les différentes activités physiques des *orichás*, l'activité sexuelle est sans doute l'une des plus importantes. Cet aspect est manifeste ne serait-ce que dans la terminologie employée puisque le fidèle se fait « monter », « posséder » par son dieu<sup>377</sup>. De nombreux anthropologues, d'autre part, ont souligné la dimension orgasmique de la transe, à l'instar de Fernando Ortiz qui souligne la « creciente intensificación del ritmo y precipitación del *tempo* hacia su final<sup>378</sup> », c'est-à-dire « hasta el paroxismo orgásmico<sup>379</sup> ». Le chorégraphe Ramiro Guerra fait le même constat : « desde nuestras danzas provenientes del África aparece el tema de la sexualidad como sólo los africanos han logrado hacerlo, dejando su huella en toda la historia danzaria del siglo XX, con una viva interpretación estéticamente lograda de pleno desenfado<sup>380</sup> ».

Selon F. Ortiz, cette caractéristique peut trouver son explication dans les origines de ces rituels, qui étaient au départ des rites agraires, donc des rites de fertilité. « Esas licenciosas danzas agrarias se dieron en todos los pueblos primitivos para evocar los mágicos poderes de la fertilidad. [...] Las eróticas danzas afrocubanas (arará y lucumí) a *Ebioso* y a *Changó*, en las cuales a veces se exalta la prepotencia fálica y se remedan los movimientos del onanismo y de la cópula sexual, no son sino supervivencias de antiguas danzas mágicas para promover la lluvia y la fecundidad agraria<sup>381</sup> ».

Dans les cultes *yorubas* africains, cette dimension sexuelle est encore plus marquée que dans les cultes cubains, comme en témoignent les observations de Pierre Verger au sujet des cultes voués à Changó au Nigeria :

Le matin du premier jour, les membres de l'egbé (procession) descendent au marigot sacré [...]. Arrivés au bord de l'eau, les membres de l'egbé font preuve d'un esprit gaillard, conforme au caractère de Changó, et il peut arriver qu'un *elegún* mâle aille se laver seul, pendant que les femmes chantent facétieusement :

« Okó nlà bà ojú omi jé »

« un grand pénis gâte la surface de l'eau ».

Lorsque l'*elegún* est sorti de l'eau les femmes vont se baigner à leur tour en chantant hardiment :

« Okó nse bálabàla. Gbòòrò gbòòrò okò. Gbándú gbánú òbò »

Le pénis est boueux. Long est le pénis, large et le vagin. »

Ce ne sont là que de joyeux et plaisants propos, sans que la morale s'en trouve aucunement offensée<sup>382</sup>.

Fernando Ortiz rapporte également, au sujet de la danse d'Elegguá en Afrique : « La persona, hombre o mujer que representa al travieso dios, danza provista de un gran falo artificial en posición erecta, mediante el cual simula escenas realistas de masturbación y de cópula con alguna mujer

<sup>376</sup> OTTO, Rudolfo, *Op. Cit.*, p. 77.

<sup>377</sup> Cf. DIANTEILL, Erwan, *Op. Cit.*, p. 84.

<sup>378</sup> ORTIZ, *La africanía...*, *Op. Cit.*, p. 51

<sup>379</sup> *Idem*, p. 137

<sup>380</sup> GUERRA, Ramiro, *Eros baila: danza y sexualidad*, Letras Cubanas, La Havane, 2000, p. 142.

<sup>381</sup> ORTIZ, Fernando, *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*, Editorial Letras Cubanas, La Havane, 1981 [1951], p. 247.

<sup>382</sup> VERGER, Pierre, *Orisha : les dieux Yorouba en Afrique et au Nouveau-Monde*, *Op. Cit.*, p135.

escogida al azar entre las espectadoras<sup>383</sup> » ; M. Augras ajoute qu'au Bénin, « Exu est représenté par des phallus érigés à la croisée des chemins, et à l'entrée des temples<sup>384</sup> ».

À Cuba, les dieux se sont quelque peu assagis, sans doute au contact de la religion catholique et au nom du respect des bonnes moeurs imposé par les chefs de culte en quête de respectabilité<sup>385</sup>, et n'ont plus au cours des cérémonies de comportements aussi indécents – soit qu'ils aient appris à se modérer par eux-mêmes, soit qu'ils en soient empêchés par les officiants : c'est principalement le cas d'Eleguá, connu pour être « un perturbateur, qui transgresse les normes sociales, en particulier celles qui imposent une certaine discrétion sur la sexualité des personnes<sup>386</sup> ». Lydia Cabrera explique comment il arrive que ce dieu, à peine descendu, soit renvoyé par les prêtres pour éviter tout comportement déplacé : « A este santo, como sabemos, el primero en cuyo honor se toca el tambor, es prudente despedirlo repicando, apenas se manifiesta, o no dejarlo pasar de la puerta adentro<sup>387</sup> ». Même lorsqu'il descend dans une version moins hardie, Eleguá garde ses penchants grivois, comme en témoigne Erwan Dianteill : « En juillet 1993, à l'occasion d'une fête religieuse dans le quartier Lawton de La Havane, j'ai eu l'occasion de voir un Eleguá s'asseoir sur les genoux d'une jeune femme à l'improviste. Il a alors déclaré à la cantonade, en saisissant sa jupe : “Oh la la! Qu'est-ce que ça chauffe là-dessous! [et s'adressant à son mari:] Eh bien, tu dois bien t'amuser au lit, toi!”<sup>388</sup> »

Mais plus que dans leurs propos, c'est dans leurs danses que les dieux cubains ont préservé cette composante sexuelle : « Es innegable que los bailes negroides de América se han caracterizado siempre por su intensa voluptuosidad, lo cual constituye la esencia de su gustosa *sandunga*<sup>389</sup> ». Les danses de Changó et d'Ochún en particulier sont généralement extrêmement sensuelles et chargées de connotations érotiques, comme nous avons pu le constater précédemment en évoquant la symbolique du miel dans la danse d'Ochún. Quand ces deux divinités se rencontrent au cours d'un *wemilere*, cet aspect devient encore plus manifeste : « cuando el trance de dos poseídos por esas dos divinidades coincide en una fiesta ritual, se efectúa una violenta dignificación del acto sexual, danzado propiamente ante los ojos de creyentes y profanos<sup>390</sup> ».

L'activité sexuelle des dieux, à l'instar de leurs autres activités physiques, témoigne donc du miracle de l'incarnation divine et fait advenir la réalité mythique dans le réel quotidien.

On peut remarquer qu'une fois ce miracle avéré, la parole divine tend à retrouver ses

---

<sup>383</sup> ORTIZ, Fernando, *Los bailes y el teatro de los negros...*, p 219

<sup>384</sup> AUGRAS, Monique, *Op. Cit.*, p. 100.

<sup>385</sup> DIANTEILL, Erwan, *Op. Cit.*, p. 139.

<sup>386</sup> *Idem.*

<sup>387</sup> CABRERA, Lydia, *Op. Cit.*, p. 36.

<sup>388</sup> DIANTEILL, Erwan, *Op. Cit.*, p. 139

<sup>389</sup> ORTIZ, Fernando, *Los bailes y el teatro...*, *Op. Cit.*, p. 238

<sup>390</sup> GUERRA, Ramiro, *Eros baila: danza y sexualidad*, *Op. Cit.*, p. 142.

fonctions logiques, puisque les *orichás* incarnés ont coutume de dialoguer avec les participants, leur prodiguant conseils et recommandations. Il semblerait qu'il s'agisse là d'une spécificité cubaine, puisque ni en Afrique, ni au Brésil<sup>391</sup> dans les *terreiros* traditionnels, les *orichás* ne prennent la parole. À Cuba cependant, ces interactions verbales occupent une place très importante dans le rituel et ce depuis longtemps, puisque déjà en 1940, L. Cabrera les évoque en ces termes :

Valiéndose de su omó o médium, el orisha habla a través de este con toda su autoridad divina, es interrogado, responde a las cuestiones que le someten, da el consejo que se le pide o aconseja espontáneamente ; reconviene, amenaza con un pituki – pellizco, castigo -, a los que « andan bamboleando », es decir, se conducen mal. He presenciado el regaño de un santo a un viejo omó suyo, porque este abusaba de la bebida y maltrataba a su compañera; la vergüenza de una mujer, a quien Oyá acusaba públicamente, indignada de haber abortado varias veces, arrancándole el juramento de no « echar la criatura que ahora tenía en el vientre, porque se la iba a llevar a ella al otro mundo ». Los santos toman cartas en todos los asuntos de sus hijos. [...] Envía mensajes a los ausentes, órdenes o advertencias; diagnostica una enfermedad, prescribe los remedios que han de sanarla, y luego se alegra en compañía de sus hijos y protegidos.<sup>392</sup>

De nos jours, cette importance s'est encore accrue puisqu'au cours de la plupart des cérémonies, non seulement les *orichás* « invectivent verbalement et physiquement leurs interlocuteurs, allant parfois jusqu'aux injures les plus grossières et aux coups [et] lancent à la figure de n'importe qui des vérités qui, en temps normal, ne seraient “pas bonnes à dire”, surtout devant tant de monde<sup>393</sup> » mais ils finissent souvent par se retirer dans l'*igbodú* pour y recevoir les fidèles à tour de rôle « pour un dialogue plus intime<sup>394</sup> », un peu sur le modèle (et sous l'influence ?) des confessions catholiques. K. Argyriadis relève cependant que « leur langage est un peu obscur pour le profane : ils parlent un mélange d'espagnol et de termes dits “africains”, “yoruba” ou “congos” selon les cas, le tout avec un horrible accent typique des vieux esclaves *bozales*, c'est pourquoi leur venue est le plus souvent inscrite dans un cadre rituel précis, incluant des habitués prêts à traduire leurs expressions<sup>395</sup> » : on peut voir que même réintégrée au *logos*, la parole rituelle ne se départit jamais totalement de son aura de mystère.

En conclusion de cette seconde sous-partie, dans laquelle nous avons considéré la *performance* rituelle comme un acte de communication entre des émetteurs (musiciens et danseurs) et des récepteurs (ensemble des participants), nous pouvons distinguer différentes caractéristiques de l'action rituelle au cours des *wemilere* : en tant que discours symbolique, elle se caractérise par son ambiguïté et son irrationalité, qui l'apparentent au discours poétique et lui permettent de

<sup>391</sup> Cf. DIANTEILL, Erwan et LÖWY, Michael, *Sociologies et religion. Approches dissidentes*, PUF, Paris, 2005, p. 128 : « Lors des fêtes de tambour, on danse et l'on chante pour les dieux. Certains pratiquants peuvent alors être possédés par un *orixá*. Celui-ci ne parle pas aux humains en principe, mais il reçoit les hommages des personnes présentes ».

<sup>392</sup> CABRERA, Lydia, *Op. Cit.*, p. 35.

<sup>393</sup> ARGYRIADIS, Kali, *La religión à La Havane, Op. Cit.*, p. 210.

<sup>394</sup> *Idem*, p. 85.

<sup>395</sup> *Idem*.

montrer l'inexprimable, de suggérer l'existence d'une autre réalité, la réalité mythique, inaccessible à l'entendement humain. En tant qu'événement rituel et par le biais des corps des « chevaux », interfaces entre l'ici et l'au-delà, elle ancre cette réalité mythique dans le réel, et rend visible le prodige de la transsubstantiation divine. Dans un cas comme dans l'autre, elle vise à éveiller chez les fidèles de puissantes émotions qui lui permettent d'approcher le sentiment numineux, caractéristique de la foi véritable, ce qui la distingue à la fois du théâtre et de la performance théâtrale.

L'inconvénient de cette approche sémiologique est qu'elle implique une distinction radicale entre acteurs/émetteurs et spectateurs/récepteurs (qui se contenteraient de *recevoir* l'information rituelle), que vient contredire l'observation de n'importe quel rituel et particulièrement de ceux qui nous intéressent : dans un *wemilere*, tous les participants sont impliqués, bien qu'à des degrés divers, dans l'action, ne serait-ce que par leurs danses et par leurs chants ; Kali Argyriadis souligne par ailleurs que « les qualités chorégraphiques et vocales ne sont pas tant prises en compte que l'enthousiasme et la volonté bien manifeste d'aider à créer une ambiance propice à la venue des entités<sup>396</sup> ». Cette participation n'est pas accessoire ; au contraire, toute l'efficacité du rituel en dépend. D'ailleurs, si l'*akpwón* juge que les chœurs ne lui répondent pas avec suffisamment de force, il réprimandera les participants en les encourageant à participer davantage<sup>397</sup> et peut très bien, finalement, décider d'interrompre la cérémonie s'il n'obtient pas satisfaction<sup>398</sup> ; car le but est avant tout que l'énergie circule entre les hommes, pour pouvoir circuler entre les hommes et les dieux. Dans la tradition *yoruba*, cette énergie reçoit le nom d'*aché* et joue dans les *wemilere* un rôle extrêmement important.

---

<sup>396</sup> *Idem*, p. 21.

<sup>397</sup> *Idem*, p. 207.

<sup>398</sup> K. Hagedorn rapporte l'exemple d'un *akpwón* cubain en visite à San Francisco, réprimandant l'assistance pour son manque de participation : « If you don't sing with us, we can't finish the *toque*. I don't care what you sing. If you don't know the words, sing blah blah blah, but just sing! » (HAGEDORN, Katherine J., *Divine Utterances: The Performance of Afro-Cuban Santeria*, Washington D.C., Smithsonian Institution Press, 2001, p. 103).

### III. L' « ACHE », ENERGIE DIVINE ET PUISSANCE HUMAINE

#### 1. La circulation des énergies au cœur du rituel

##### a. Eleguá, allégorie du principe de condensation rituelle et de la circulation de l'énergie

Les limites de l'approche du rituel que nous avons adoptée jusqu'à présent ont été soulignées par divers ethnologues, et notamment par Michael Houseman et Carlo Severi, qui considèrent que la spécificité du rituel ne tient pas tant au langage qu'il emploie qu'aux relations qu'il met en jeu<sup>399</sup>.

Les rituels ne racontent pas des histoires ; plutôt, ils mettent en place des réalités particulières. Les « réalités particulières » que mettent en place des personnes en participant aux rituels sont des relations : entre elles, et le plus souvent et en même temps, avec des entités non-humaines (dieux, esprits, ancêtres, animaux, objets, etc.). Ces relations ne sont pas, comme dans le cas des mythes, des connections logiques ou métaphoriques entre des termes ou catégories abstraits. Autrement dit, ce sont des liens qui se nouent entre des sujets et non des liens qu'un sujet établit entre des objets. Précisément parce que ces relations rituelles sont agies et pas seulement invoquées, elles constituent des expériences vécues, soutenues par des épisodes chargés d'émotions et d'intentionnalités<sup>400</sup>.

La spécificité du rituel tiendrait donc à celle de ces relations, qui selon les auteurs se caractérisent par le fait qu'elles soient « en principe antithétiques » et « contradictoires » :

Les actions rituelles se fondent sur ce que nous avons appelé la *condensation rituelle* : l'association, dans une même séquence d'action, de modes de relation dont on présume ordinairement qu'ils s'excluent mutuellement.

Cette condensation rituelle, en combinant des relations normalement opposées, introduit dans les relations rituelles auxquelles elle donne naissance des modifications par rapport aux relations de la vie quotidienne. Le processus par lequel est défini le contexte rituel correspond donc à la mise en place progressive d'un réseau de relations modifiées<sup>401</sup>.

Dans le cas des *wemilere*, cette « condensation des contraires » apparaît très clairement à travers la

---

<sup>399</sup> HOUSEMAN, Michael et SEVERI, Carlo, *Op. Cit.*, p. 197.

<sup>400</sup> HOUSEMAN, Michael, « Relations rituelles et recontextualisation » in WAZAKI, Haruka, *Multiplicity of Meaning and the Interrelationship of the Subject and the Object in Ritual and Body Texts*, Nagoya University, 2008, p. 1.

<sup>401</sup> HOUSEMAN, Michael et SEVERI, Carlo, *Op. Cit.*, pp. 207-208.



double personnalité des *omó orichás*, qui sont à la fois des fidèles vénérant leurs dieux et ces mêmes dieux incarnés : l'intérêt du rituel réside bien dans cette tension identitaire à travers laquelle les hommes prennent la place des dieux pour rendre, en quelque sorte, un culte à leur propre personnalité dans ce qu'elle a de plus signifiante, multiple et complexe. En ce sens, les contradictions que révèle la pensée mythique quant à la personnalité des *orichás* ne fait que renforcer cette complexité identitaire, en contribuant à transférer le mystère divin au cœur même de l'âme humaine. On peut illustrer cette idée en considérant deux *orichás* que nous avons déjà rencontrés à plusieurs reprises, Ochún et Changó. Ochún est caractérisée par sa volupté et sa sensualité, au point que certains de ses fidèles la qualifient affectueusement de « Santa Puta » et « qu'elle passe parfois pour une femme de mauvaise vie, aussi bien à Cuba qu'en Afrique<sup>402</sup> ». On ne peut alors que se surprendre du fait que la sainte de l'hagiographie catholique avec laquelle elle a été syncrétisée ne soit autre que la « Virgen de la Caridad del Cobre », sainte patronne de Cuba, autrement dit avec la vierge Marie en personne ! Quant à Changó, dieu de la virilité, il a été syncrétisé...avec une femme, sainte Barbe. On signale généralement ces associations, sans leur chercher d'explication, comme une bizarrerie du processus qui consista, à partir des représentations iconographiques des saints qui circulaient à Cuba pendant la colonisation, à chercher des ressemblances physiques entre les saints représentés et les différentes caractéristiques des *orichás* : Sainte Barbe étant représentée avec une épée et une couronne aurait été associée à Changó, dieu guerrier et ancien roi d'Oyo. Cette explication nous semble d'autant moins satisfaisante que l'attribut de Changó est une hache et non une épée, cette dernière évoquant plutôt la machette d'Ogún. En revanche, ces contradictions soulignent la complexité identitaire de l'*orichá*, qui garde ses vertus viriles tout en leur surimprimant des penchants féminins, dont témoignent certains patakines qui évoquent par exemple les travestissements de Changó<sup>403</sup>.

Ce principe de contradiction qui se trouve, selon M. Houseman et C. Severi, au cœur des relations rituelles est surtout révélé par l'un des *orichás*, Eleguá, « divinidad ambulante y callejera<sup>404</sup> », logiquement la plus complexe et énigmatique de tout le panthéon *yoruba*, qui a d'ailleurs été récupéré et incorporé à la plupart des autres cultes afro-cubains<sup>405</sup>. Pierre Verger en propose la description suivante :

<sup>402</sup> BASCOM, William, cité par DIANTEILL, Erwan, *Des dieux et des signes...*, *Op. Cit.*, 2000, p. 132.

<sup>403</sup> Un patakin rapporte notamment comment Changó, poursuivi par son éternel rival Ogún, se réfugia chez sa femme Oyá. Celle-ci lui permit de s'échapper en lui prêtant ses vêtements : ainsi travesti, Changó put passer devant Ogún et s'enfuir. Dans une autre version un tout petit peu plus digne, il utilise les vêtements d'Oyá pour s'approcher d'Ogún dans la forêt sans être reconnu, et ainsi attaquer son rival par surprise (cet épisode est notamment mis en scène dans *Shango de Imá*, de Pepe Carril).

<sup>404</sup> CABRERA, Lydia, *Op. Cit.*, p. 91.

<sup>405</sup> « Element *santero* rapporté, Eleguá, qui « ouvre et ferme les chemins », est devenu incontournable à La Havane, quel que soit le type rituel entrepris » (ARGYRIADIS, Kali, *Op. Cit.*, p. 156).

Éshou [autre nom d'Eleguá] est un orisha aux aspects multiples et contradictoires qui en rendent malaisée une définition cohérente. D'un caractère irascible, il aime à susciter les dissensions et les querelles et à provoquer les accidents et les calamités publiques et privées. Il est rusé, grossier, vaniteux, indécent à tel point que les premiers missionnaires, effarouchés par ces caractéristiques, l'ont assimilé au Diable et en ont fait le symbole de tout ce qui est méchanceté, perversité, abjection, haine, en opposition avec la bonté, la pureté, l'élévation et l'amour de dieu<sup>406</sup>.

Il cite également un fragment d'*oriki* qui met particulièrement en relief la dimension contradictoire d'Eleguá :

Il a tué hier un oiseau avec une pierre qu'il ne lance qu'aujourd'hui  
S'il se fâche, il piétine cette pierre  
et cette pierre se met à saigner  
Il s'assied sur la peau d'une fourmi  
Assis, sa tête touche le toit,  
Debout, il n'atteint même pas la hauteur du foyer<sup>407</sup>.

Kali Argyriadis également souligne l'ambiguïté de l'*orichá*, qu'elle décrit comme « tour à tour générateur de désordre ou garant du respect des règles, enfant espiègle ou vieillard malfaisant, mais en tout cas toujours imprévisible<sup>408</sup> ». Il existe différents *itan* concernant l'origine d'Eleguá, qui mettent tous en évidence le fait qu'il ne s'agit pas d'un *orichá* comme les autres : selon certaines versions<sup>409</sup> premier *orichá* à avoir été créé par le dieu suprême, selon d'autres récits il ne s'agit même pas d'une créature d'Olofi : celui-ci aurait été très surpris de le rencontrer sur terre, où il ne pensait pas trouver signe de vie, et ne serait jamais parvenu à percer le mystère de son origine<sup>410</sup>. Au contraire des autres *orichás*, il n'est associé à aucun élément naturel déterminé. En effet, selon un *patakín*, Eleguá était absent au moment où Olofi, le dieu suprême, répartit ses pouvoirs entre les différents *orichás*. En guise de consolation lui fut attribué le droit d'être nourri avant tous les autres, raison pour laquelle lors des cérémonies il est toujours le premier servi de tous les *orichás*. De fait, sans cette offrande préalable à Eleguá, aucun rituel ne peut aboutir car c'est lui qui rend possible la communication entre les hommes et les dieux :

Il est le gardien des temples, des maisons, des villes et des gens. C'est lui aussi qui sert de portier entre l'au-delà et le monde des vivants et remplit les fonctions de messenger entre ces derniers et les dieux. C'est pourquoi rien ne peut se faire sans lui et sans que des offrandes lui soient faites avant tout autre orisha, pour neutraliser ses tendances à provoquer des malentendus entre les êtres humains et dans

---

<sup>406</sup> VERGER, Pierre, *Les dieux Yorouba en Afrique et au Nouveau-Monde*, Op. Cit., p. 74.

<sup>407</sup> *Idem*, p. 76.

<sup>408</sup> ARGYRIADIS, Kali, *Op. Cit.*, p. 219.

<sup>409</sup> Cf. AUGRAS, Monique, *Op. Cit.*, p. 95.

<sup>410</sup> Récit conté par Ismael (« El chino »), *babalao* à La Havane, le 04/05/2015. Ce récit est confirmé par Adrián de Souza Hernández, qui affirme que « el estudio y la investigación de mitos de Ifá apreciados como de un alto valor en la más antigua tradición de la cultura yorubá, revelan de forma muy definitiva que Echu no es un producto de la Creación de Oloddumare [autre nom du dieu suprême] [...] Echu existe independiente de Oloddumare y representa, de hecho, la infinita oscuridad del Universo » (DE SOUZA HERNÁNDEZ, Adrián, *Echu-Eleguá: equilibrio dinámico de la existencia*, Unión, La Havane, 2015 [1998], pp. 18-20).

leurs relations avec les dieux et même entre les dieux eux-mêmes<sup>411</sup>.

Mais Eleguá n'établit pas seulement la communication entre les hommes et les dieux : les hommes entre eux, ainsi que les dieux eux-mêmes, ne peuvent compter sans son soutien pour mener à bien leurs affaires mondaines. « Es esencial contentar a Eleguá. Emboscado en cada senda, dispone de nuestra vida en todo momento; puede jugar con ella a su antojo. “Abre y cierra los caminos y las puertas”, las del cielo y de la tierra, a dioses y mortales, y las abre y cierra a su capricho a la suerte o a la desgracia<sup>412</sup> » : il est le maître des destinées, celui qui ouvre et ferme les portes du chemin de la vie, de façon souvent capricieuse et aléatoire. « Exu préexiste à tout ordre. Il est multiple et insaisissable. On peut se le concilier par des offrandes, mais cette alliance n'est jamais acquise une fois pour toutes. Comme la propre vie, il se transforme sans arrêt, et ce faisant, fait marcher l'univers. Mais il le fait aller à son bon plaisir : il brouille, embrouille et débrouille à merci les chemins du monde<sup>413</sup> ». Eleguá est aussi un *trickster*, un dieu malicieux et facétieux, qui se plaît à surprendre, à tromper, raison pour laquelle il est souvent représenté sous l'aspect (trompeur) d'un enfant malicieux : « Eleguá es el orisha de las bromas – chefé –, de las crueles, grandes, abrumadoras o pequeñas, irritantes ironías del azar: de lo inesperado e imprevisto<sup>414</sup> ». On lui dépose des offrandes aux carrefours et tous les *santeros* ont, derrière la porte de leur maison, une figurine à l'image du dieu, constituée d'une motte d'argile ornée de plusieurs *cauris* (coquillages) qui évoquent l'acuité de son regard.

Eleguá est donc le dieu des seuils, mais aussi de leur franchissement, ce que révèle son caractère transgressif : rappelons qu'au cours des cérémonies, on préfère bien souvent le renvoyer au plus vite afin qu'il n'en perturbe pas le bon déroulement, et ce aussi bien à Cuba qu'au Brésil, où P. Verger a pu observer qu'« avant de réaliser le *shiré* des orisha, la cérémonie publique où dansent les dieux, on fait à Bahia le *padé*, mot qui signifie en yorouba, rencontre, réunion au cours de laquelle Éshou est appelé, salué, complimenté et envoyé au loin dans un double but : celui d'aller convoquer les autres dieux à venir participer à la fête et celui de l'éloigner pour qu'il ne vienne pas se livrer à quelque plaisanterie de mauvais goût au cours de la cérémonie<sup>415</sup> ».

Si on met en rapport ces différentes propriétés d'Eleguá avec les conclusions auxquelles nous sommes précédemment parvenus au sujet de la *condensation* par le rituel de la réalité mythique et du réel quotidien, on voit bien que le dieu incarne, véritablement, le jeu de contradictions/superpositions qui rend possible cette condensation, ce qui explique que « aunque pequeño, un kereké, un chiquillo, Eleguá hemos de considerarlo, sin discusión, como el más

---

<sup>411</sup> VERGER, Pierre, *Op. Cit.*, p. 74.

<sup>412</sup> CABRERA, Lydia, *Op. Cit.*, p. 79.

<sup>413</sup> AUGRAS, Monique, *Op. Cit.*, p. 95.

<sup>414</sup> CABRERA, Lydia, *Op. Cit.*, p. 94.

<sup>415</sup> VERGER, Pierre, *Op. Cit.*, p. 77.

temible de los orishas<sup>416</sup> ». D'ailleurs, à Cuba, même sous sa forme contemporaine et assagie, Eleguá reste un dieu malicieux et facétieux, qui lorsqu'il descend n'accomplit presque aucune action en solitaire, mais au contraire interagit continuellement avec les participants et incorporant ces derniers – parfois à leur corps défendant – à l'ensemble rituel. En témoigne cette scène observée lors d'un *wemilere* par K. Argyriadis :

[...] Au même moment, un homme *se monta* avec Eleguá, de façon beaucoup plus spectaculaire cette fois-ci. L'enthousiasme était à son comble, des gens s'exclamaient : « Ah, enfin, c'était ça que j'attendais ! ». On lui retira ses chaussures et on lui passa juste un foulard autour des reins : il bondissait, glissait et dansait avec une agilité extraordinaire, s'échappant dans la rue, faisant des grimaces et des farces à l'assistance, volant son chapeau à l'un, pinçant l'autre. Tous riaient à gorge déployée, et se remettaient à danser et à chanter avec une ferveur redoublée. L'émotion fut extrême lorsqu'il s'empara des billets déposés devant l'autel et les distribua aux gens qui regardaient la cérémonie de la rue<sup>417</sup>.

Mais Eleguá a encore d'autres propriétés. Tout d'abord, contrairement aux autres *orichás* qui sont conçus comme des entités individualisées (chaque chemin correspondant à une entité distincte), Eleguá est perçu comme une entité multiple, qui possède le don d'ubiquité (« Eleguá está en todas partes acechando<sup>418</sup> ») et qui est toujours si communicatif que même avec lui-même, il ne cesse d'interagir :

Elegguá está difundido por todas partes, « son una red », todos se comunican entre sí, se engañan mutuamente. « El Elegguá de la puerta, cuando le ofrecen un gallo para comérselo, él solo se las arregla - ¡el muy sinvergüenza! -, de modo de alejar al de la esquina » ; el que guarda la puerta se confabula con el de la esquina ; el de la esquina, con el de los cuatro caminos – ottá metta - ; el de los cuatro caminos – Tragalegua -, con el del monte...<sup>419</sup>

D'autre part et selon la même logique, bien qu'il ait également des *omó* spécifiques dans lesquels il peut s'incarner au cours des *wemilere*<sup>420</sup>, Eleguá est partout et dans chaque être ; « cada cosa o ser tiene su propio Echu<sup>421</sup> ». Monique Augras rapporte à ce sujet le *patakín* suivant : Exu<sup>422</sup> fut donné comme enfant à Orunmilá. C'était un enfant tellement glouton qu'il avala tout le monde sur terre, tous les êtres vivants. Cette attitude déplut à Orunmilá qui l'attrapa et le découpa en deux cent un morceaux ; le deux cent unième morceau parvint à s'enfuir et redevint Eleguá tout entier. « Orunmilá le rattrapa dans le deuxième ciel, le coupa derechef en deux cent un morceaux, et le

<sup>416</sup> CABRERA, Lydia, *Op. Cit.*, p. 79.

<sup>417</sup> ARGYRIADIS, Kali, *La religión a La Havane, Op. Cit.*, p. 207.

<sup>418</sup> CABRERA, Lydia, *Op. Cit.*, p. 79.

<sup>419</sup> *Idem*, p. 99.

<sup>420</sup> Au Brésil du moins, ces cas sont cependant rares : « Les fils d'Exu sont fréquemment consacrés à Ogun. On considère qu'un dieu aussi puissant et multiple qu'Exu peut difficilement s'incarner. La charge serait trop pesante, à tel point qu'on ne dit pas que quelqu'un est possédé par Exu, mais qu'il « a la charge d'Exu », ce qui dure au maximum 7 ans. Supporter Exu toute la vie durant est presque impossible » (AUGRAS, Monique, *Op. Cit.*, p. 100).

<sup>421</sup> DE SOUZA HERNÁNDEZ, Adrián, *Op. Cit.*, p. 30.

<sup>422</sup> Echú (Eshú ou Exú au Brésil) est l'un des chemins d'Eleguá (bien que certains les considèrent comme deux divinités distinctes), généralement lorsque celui-ci est considéré dans ses connotations les plus négatives. « Algunas personas plantean que mientras Elegguá es la personificación del bien, de lo positivo, Echu es la personificación del mal, lo negativo y que, tradicionalmente, en Cuba se ven vinculadas las figuras de Echu y Elegguá » (*Idem*, p. 33).

deux cent unième s'enfuit, et ainsi de suite dans les huit premières couches de l'au-delà<sup>423</sup> ». Fatigués, ils décidèrent finalement de conclure un pacte et Exu recracha tout ce qu'il avait avalé, « c'est pourquoi tous les êtres vivants ont en eux leur part d'Exu, chacun de nous a son propre Exu, chaque poisson, chaque oiseau, chaque quadrupède, chaque dieu a son Exu particulier<sup>424</sup> ». C'est ainsi également qu'Eleguá s'affirme comme principe unificateur de l'univers, celui qui, grâce à la parole divine, transforme les individus épars en unité signifiante : « lorsqu'Elegbara [Eleguá] a tout avalé et tout restitué, il a montré que c'est la bouche qui réorganise le monde, au moyen de la parole. C'est le mot proféré qui recrée le monde, perçu (avalé) et rendu avec sa signification propre<sup>425</sup> ».

Eleguá incarne donc la multiplicité de l'individu aussi bien que l'unité du multiple ; mais surtout, il est celui qui met en relation toutes ces composantes pour garantir le mouvement de l'univers : « Exu est l'unité qui se multiplie à l'infini, ou, plus exactement, c'est l'unité qui s'ajoute aux nombres pairs, transformant le statique en quelque chose de dynamique<sup>426</sup> » - dans la répartition symbolique des chiffres, c'est d'ailleurs le 3 qui est attribué à Eleguá. « Exu n'est pas un dieu comme les autres. C'est la personnification d'un principe, celui de la transformation<sup>427</sup> », ce dont témoigne l'un de ses noms *yoruba*, Obadara, « El que tiene el poder de dividirse y esparcirse; transformarse<sup>428</sup> ». Les propos de M. Augras sont corroborés par ceux de K. Argyriadis : « Eleguá fait figure de moteur du monde puisque c'est lui qui semble être à l'origine de la diffusion et du mouvement des “forces cosmiques” détenues par les autres *orichás*, qui, sans lui, ne pourraient les mettre en action. Sans ce principe dynamique, le monde serait figé, et donc sans vie<sup>429</sup> ». La chercheuse en vient à distinguer trois composantes principales dans la cosmovision *lucumí* : « Un dieu créateur mais lointain, des entités supérieures représentant de grandes forces cosmiques mettant en ordre le monde, un principe permettant la mise en circulation de ces forces<sup>430</sup> ».

De ce point de vue, les connotations extrêmement sexuelles d'Eleguá plutôt qu'une marque de son caractère transgressif (l'activité sexuelle n'étant au départ, dans la religion *yoruba*, liée à aucun tabou), peuvent être considérées comme le reflet de cette fonction vitale qui lui est attribuée.

L'essence d'Eleguá, qui le rend si indispensable et si puissant, se trouve donc dans cette énergie vitale, *aché*, omniprésente dans le système de croyances *yoruba* et *lucumí*, dont il est considéré comme le dépositaire<sup>431</sup> et qui met le monde en mouvement. L'initiation des novices

---

<sup>423</sup> AUGRAS, Monique, *Op. Cit.*, p. 96.

<sup>424</sup> *Idem.*

<sup>425</sup> *Idem.*

<sup>426</sup> *Idem.*, p. 98.

<sup>427</sup> *Idem.*, p. 95.

<sup>428</sup> DE SOUZA HERNÁNDEZ, Adrián, *Op. Cit.*, p. 22.

<sup>429</sup> ARGYRIADIS, Kali, *Op. Cit.*, p. 219.

<sup>430</sup> *Idem.*, p. 219.

<sup>431</sup> DE SOUZA HERNÁNDEZ, Adrián, *Op. Cit.*, p. 52.

(*asiento*) consiste d'ailleurs à placer l'*aché* dans leur tête et cette incorporation constitue l'un des secrets de la *santería* (interrogée quant à la nature de l'*aché*, Lourdes, l'une des informatrices de K. Argyriadis, répond : « C'est là qu'est le secret de la *religión*, il faut se le faire [son saint] pour pouvoir le savoir. Et moi sincèrement, je ne peux pas le divulguer<sup>432</sup> ») ; M. Augras relève cependant le rôle d'Eleguá dans ce processus :

Etablissant la jonction de l'individuel et du collectif, la tête est le point d'intersection où se concentrent les forces sacrées et la possibilité de réalisation personnelle. Tous les rites de passage, depuis le premier degré de l'initiation jusqu'à l'incorporation définitive parmi les enfants des dieux, se fondent dès l'abord sur le culte de la tête. Avant même que d'offrir un sacrifice aux dieux, chacun donne d'abord une offrande à sa propre tête. Ce sacrifice ne peut être accepté que s'il est véhiculé par le principe individuel de transformation qui est, comme on verra plus tard, l'Exu personnel. Car Exu est le principe dynamique qui permet d'établir les échanges entre les divers aspects du monde, et, dans ce cas spécifique, entre le collectif et l'individuel<sup>433</sup>.

## b. L'*aché* unificateur, rendant possible la communion mystique

Margareth Thompson Drewal définit l'*aché* de la façon suivante :

*Aṣẹ* has no moral connotations; it is neither good nor bad. Rather, it is a generative force or potential present in all things – rocks, hills, streams, mountains, plants, animals, ancestors, deities – and in utterances – prayers, songs, curses, and even everyday speech. *Aṣẹ* is the power of transformation. Humans possess this generative force and through education, initiation, and experience learn to manipulate it to enhance their own lives and the lives of those around them<sup>434</sup>.

Au cours des *wemilere*, la circulation de cette *aché* est absolument primordiale<sup>435</sup> : d'un point de vue *emic*, car c'est elle qui attire les dieux et peut les convaincre de se joindre aux fidèles : « les entités se nourri[sent] de l'énergie positive dégagée par l'assistance en liesse et en totale adoration<sup>436</sup> ». D'un point de vue *etic*, car c'est la « symbiose mystique » que cette circulation génère qui rend possible la mise entre parenthèses de la pensée rationnelle et l'abandon de l'individu dans le collectif nécessaires à la transe des *omó orichás*. En effet, s'il n'est pas absolument inconcevable qu'un *omó orichá* tombe en transe en dehors d'une cérémonie collective, le cas est suffisamment rare (« Les saints [...] se manifestent rarement hors des fêtes organisées en leur honneur<sup>437</sup> ») pour que l'on puisse affirmer l'importance du rôle de ce collectif dans la venue des dieux sur terre. Nous pouvons,

<sup>432</sup> ARGYRIADIS, Kali, *Op. Cit.*, p. 167.

<sup>433</sup> AUGRAS, Monique, *Op. Cit.*, p. 62.

<sup>434</sup> THOMPSON DREWAL, Margaret, *Yoruba ritual: Performers, play, agency*, Indiana University Press, Bloomington, 1990, p. 27.

<sup>435</sup> Il est intéressant de rapporter à cet égard une observation réalisée par le chercheur José Alberto Galván Tudela au cours d'un *wemilere* : « [...] la santera llamó la atención a un muchacho que participaba en el mismo porque tenía dispuestos en cruz los brazos sobre el pecho mientras observaba el acto ritual. Este comportamiento podía quitar fuerza al acto » (GALVÁN TUDELA, José Alberto, « Bailar bembé: una perspectiva antropológica procesual », *Revista de Indias*, Vol. 68, n°243, 2008, p. 207). Cette remarque nous montre bien que tous les participants sont tenus de participer à la circulation de cette énergie vitale dont le bon déroulement du rituel est tributaire.

<sup>436</sup> ARGYRIADIS, Kali, *Op. Cit.*, p. 115.

<sup>437</sup> *Idem*, p. 85.

pour illustrer ces propos, citer le témoignage du chercheur Clifton Joseph Furness (rapporté par F. Ortiz) assistant en 1939 à une cérémonie similaire à celles qui nous intéressent, en Caroline du Nord, qui met remarquablement en évidence ce phénomène de propagation énergétique :

[...] Gradualmente se fue oyendo como un murmullo en los sombríos rincones donde estaban las mujeres. Algunas movían sus bebés al compás de las palabras del sermón y comenzaron a oscilar hacia adelante y hacia atrás. Algunos hombres movieron los pies alternativamente, con extrañas sincopaciones. Así nació un ritmo que fue creciendo y tomando forma casi visiblemente. Yo fui sintiéndome en una entidad colectiva consciente de sí misma, en una *mass-intelligence* que gradualmente abarcaba la multitud y se posesionaba de la mente de cada uno, incluyendo la mía. Ese sentimiento puede ser comparado quizás a la terrible sensación de tener uno su individual conciencia bajo la acción de una fuerza invisible, como sufriendo una influencia de hipnotismo. [...] En aquella pulsación métrica así creada, que flotaba en el aire y hacía vibrar el cuerpo como si esperara un alma, estallaron estas palabras, pronunciadas por un negro que hasta entonces había estado encorvado, con la cabeza casi entre sus rodillas, ondulando su cuerpo y golpeando el suelo con sus pies: ¡*Git right, sodger!* ¡*Git right, sodger!* Instantáneamente la multitud se apoderó de esas palabras y las repitió, modulándolas en unas melodías de frase musical, tomada inesperadamente de cierta tonada conocida, la cual fue canturreándose aquí y allá por algunas voces ; hasta que poco a poco se fue cantando una línea melódica más y más definida, sobre la base del tema central originario, *Git right, sodger*. Retazos de otros vocablos y tonadas fueron entremetiéndose de cuando en cuando en el canto por nuevos cantadores; pero su línea general fue mentalidad de una corriente profunda y al parecer más vigorosa que la mentalidad de ninguno de los individuos presentes, pues llegó a expresarse en un conjunto de improvisados ritmos y armonías, con tal vigor creciente de repetición unánime como jamás he oído. Sentí como si una intención consciente nos arrastrara a todos: llámenla psique multitudinaria o composición comunal. [...] Debo admitir, naturalmente, que yo también estaba entonces completamente inmerso en aquella ola de contagiosa emoción; acaso mi juicio fue turbado por las circunstancias, pero recuerdo claramente que ésa era entonces mi convicción<sup>438</sup>.

Ainsi, ce n'est qu'une fois leur individualité dissoute dans le collectif, par le biais de la danse et de cette « suggestion collective que absorbe la personnalité<sup>439</sup> », que les *omó orichás* peuvent s'individualiser à nouveau, pourvus d'une nouvelle identité dont la puissance *sur-humaine* vient tout à la fois de la concentration/canalisation des énergies mises en circulation, tout à coup focalisées sur eux<sup>440</sup>, et de la légitimité qui leur est conférée par leur assimilation à un modèle de référence, dont l'autorité est reconnue au sein de la communauté religieuse ; on retrouve ici ce pouvoir *délégué* du porte-parole évoqué par Bourdieu, que nous avons déjà mentionné et que nous pouvons ici compléter : « le mystère de la magie performative se résout ainsi dans le mystère du ministère [...], c'est-à-dire dans l'alchimie de la *représentation* (aux différents sens du terme) par laquelle le représentant fait le groupe qui le fait : le porte-parole doté du plein pouvoir de parler et d'agir au nom du groupe, et d'abord sur le groupe par la magie du mot d'ordre, est le substitut du groupe qui existe seulement par cette *procuration*<sup>441</sup> ». De ce point de vue, le phénomène de la transe et la lutte intérieure qu'elle manifeste peuvent être considérés comme les soubresauts de l'individu qui se

<sup>438</sup> FURNESS, Clifton Joseph, cité par ORTIZ, Fernando, *Los bailes y el teatro...*, *Op. Cit.*, pp. 87-88.

<sup>439</sup> ORTIZ, Fernando, *La africanía...*, *Op. Cit.*, p. 176.

<sup>440</sup> « Tout individu secoué par les tremblements caractéristiques de la venue d'une entité devient immédiatement le centre d'intérêt de tous [...]. Si la transe est souhaitée, on dénoue sa ceinture, ses lacets et éventuellement son foulard ; on lui agite une cloche ou une maraca près de l'oreille, et on l'encourage en redoublant d'ardeur » (ARGYRIADIS, Kali, *Op. Cit.*, p. 210).

<sup>441</sup> BOURDIEU, Pierre, *Ce que parler veut dire*, *Op. Cit.*, p. 111.

meurt, avant de renaître sous une nouvelle identité *à la fois* individuelle et collective : la plupart du temps, une fois la cérémonie achevée et les dieux partis, les « chevaux » qui ont été montés par leur dieu affirment d'ailleurs n'avoir aucun souvenir de leurs propres faits et gestes, tant qu'ils étaient possédés (comme le souligne Gilbert Rouget dans son ouvrage sur *La musique et la transe*, il s'agit là d'un point commun à toutes les trances de possession religieuse<sup>442</sup>) : « El santo [...] sorprende al caballo – se advierte siempre en este una lucha, una resistencia que cesa de pronto -, entra en él, es decir, lo monta, y al marcharse, el caballo queda ignorante de cuanto ha sucedido por su interior y en torno suyo. Pasado el trance, no sabe lo que ha dicho ni lo que ha hecho. [...] No recuerda absolutamente nada<sup>443</sup> ».

Soulignons ici que le rôle primordial de cette énergie vitale et de la communion rituelle qu'implique sa circulation sont loin d'être spécifiques aux rituels qui nous intéressent : on en trouve la trace dans l'étymologie-même du terme « religion », qu'il vienne du latin *relego* (« rassembler à nouveau ») ou *religio* (« lier, attacher ») et de nombreuses religions se fondent explicitement sur la circulation de cette énergie divine et mystérieuse. Emile Durkheim, dans son « Esquisse d'une théorie générale de la magie », consacre un long chapitre au *mana* polynésien, qui présente toutes les caractéristiques de notre *aché* :

Le *mana* est la force du magicien ; [...] le *mana* est la force du rite. [...] Nous pouvons même arriver à élargir encore le sens de ce mot, et dire que le *mana* est la force par excellence, l'efficacité véritable des choses, qui corrobore leur action mécanique sans l'annihiler. C'est lui qui fait que le filet prend, que la maison est solide, que le canot tient bien la mer. Dans le champ, il est la fertilité ; dans les médecines, il est la vertu salutaire ou mortelle<sup>444</sup>.

Après avoir souligné l'existence d'une force similaire dans bien d'autres cultures (il évoque notamment le *kramât* des Malais et l'*orenda* des Iroquois en Amérique du Nord, le *hasina* à Madagascar, le *deng* des ba-hnars de Cochinchine...), il en conclut à l'universalité du concept :

Nous sommes donc en droit de conclure que partout a existé une notion qui envelopper celle du pouvoir magique. C'est celle d'une efficacité pure, qui est cependant une substance matérielle et localisable, en même temps que spirituelle, qui agit à distance et pourtant par connexion directe, sinon par contact, mobile et mouvant sans se mouvoir, impersonnelle et revêtant des formes personnelles, divisible et continue. Nos idées vagues de chance et de quintessence sont de pâles survivances de cette notion beaucoup plus riche. [...]

D'autre part, elle légitime le pouvoir du magicien, elle justifie la nécessité des actes formels, la vertu créatrice des mots, les connexions sympathiques, les transferts de qualités et d'influences. Elle explique enfin la présence des esprits et leur intervention, puisqu'elle fait concevoir toute force magique comme spirituelle. Enfin, elle motive la croyance générale qui s'attache à la magie, puisque c'est à elle qu'est réduite la magie, quand on la dépouille de ses enveloppes, et elle alimente cette même croyance, puisque

---

<sup>442</sup> « La transe, [...] qu'elle soit celle du possédé ou celle du chamane, a pour caractéristique d'être sujette à une amnésie totale » (ROUGET, Gilbert, *La musique et la transe*, Gallimard, Paris, 1990 [1980], p. 49).

<sup>443</sup> CABRERA, Lydia, *Op. Cit.*, p. 38.

<sup>444</sup> DURKHEIM, Emile, « Esquisse d'une théorie générale de la magie », *Op. Cit.*, p. 70.



c'est elle qui anime toutes les formes dont la magie se revêt<sup>445</sup>.

Remarquons que l'on trouve également des équivalents d'Eleguá dans la plupart des religions païennes, depuis celles des indiens d'Amérique (Joseph L. Henderson propose ainsi une description du *trickster* des Winnebagos, tribu d'Indiens d'Amérique du nord, très similaire à celle d'Eleguá<sup>446</sup>) jusqu'à celle de la Grèce antique. Les ressemblances entre Eleguá et le dieu grec Hermès sont en effet extrêmement troublante, et ne sauraient être expliquées autrement que par l'identité des principes qu'ils incarnent. En témoigne cette description proposée par Marc Augé :

Hermès, c'est à la fois le voyageur et le messager, celui qui vient toujours d'arriver et qui est toujours sur le point de repartir : caractère limite qui se tient à la frontière de toutes choses comme à la frontière de lui-même ; dans les maisons, il n'occupe pas comme Hestia le foyer central mais la porte : il protège le seuil contre les voleurs, mais il est lui-même le Voleur, le Perce-Murailles. Divinité des carrefours, des pistes, des entrées des villes et des tombeaux, il est également présent sur les marchés, dans les négociations, aux lieux où les hommes passent et se rencontrent ; psychopompe, il conduit vers Hadès les âmes des défunts et parfois les en ramène. Ubiquitaire, il est insaisissable ; inattendu, il symbolise la chance et la rencontre.

Pour Vernant, c'est précisément en contraste avec la figure d'Hestia que celle d'Hermès, plus déroutante, se perçoit plus clairement. Hestia symbolise à l'évidence l'espace clos et immobile du groupe replié sur lui-même, Hermès étant quant à lui le dieu du mouvement, de l'ouverture, de la relation à autrui<sup>447</sup>.

Mais même dans les religions monothéiste, on peut retrouver les traces de cette énergie vitale : Rudolfo Otto évoque par exemple l'« énergie du numineux<sup>448</sup> », « l'«énergie» en tant que force du Dieu qui ne connaît ni obstacle ni repos, qui agit et subjugué, du Dieu «vivant»<sup>449</sup> ». Il est très intéressant de relever ici que bien que le théologien définisse le numineux comme un « sentiment », un « état d'âme », la description qu'il en propose met l'accent sur sa propension à se propager physiquement dans le corps des fidèles, et le fait donc bien apparaître comme une force dynamique plutôt que comme un sentiment contemplatif :

Le sentiment qu'il [le numineux] provoque peut se répandre dans l'âme comme une onde paisible ; c'est alors la vague quiétude d'un profond recueillement. Ce sentiment peut se transformer ainsi en un état d'âme constamment fluide, semblable à une résonance qui se prolonge longtemps mais qui finit par s'éteindre dans l'âme qui reprend son état profane. Il peut aussi surgir brusquement de l'âme avec des chocs et des convulsions. Il peut conduire à d'étranges excitations, à l'ivresse, aux transports, à l'extase. Il a des formes sauvages et démoniaques. Il peut se dégrader et presque se confondre avec le frisson et le saisissement d'horreur éprouvé devant les spectres. Il a des degrés inférieurs, des manifestations brutales et barbares, et il possède une capacité de développement par laquelle il s'affine, se purifie, se sublimise. Il peut devenir le silencieux et humble tremblement de la créature qui demeure interdite...en présence de ce qui est, dans un mystère ineffable, au-dessus de toute créature.

Comme nous allons le voir à présent, cette dimension physique est particulièrement importante dans

---

<sup>445</sup> DURKHEIM, Émile, *Op. Cit.*, p. 74.

<sup>446</sup> Cf. HENDERSON, Joseph L., « Les mythes primitifs et l'homme moderne » in JUNG, Carl G. (ed.), *L'homme et ses symboles*, R. Laffont, Paris, 1964, p. 112.

<sup>447</sup> AUGÉ, Marc, *Génie du paganisme*, Gallimard, Paris, 1982, p. 157.

<sup>448</sup> OTTO, Rudolfo, *Op. Cit.*, p. 42.

<sup>449</sup> *Idem*, p. 43.

les rituels qui nous intéressent.

## 2. Le corps dansant, ce microcosme en mouvement

### a. Le mouvement des corps comme manifestation vitale

Nous avons déjà vu combien les activités physiques des dieux étaient importantes lors de leur passage sur terre, dans la mesure où elles attestent leur *présence* dans *Aiyé*, le monde matériel : c'est par le corps des *omó orichás* que s'établit le pont entre *Orun* et *Aiyé*, entre la réalité mythique et le réel quotidien. On voit bien ici que la religion *yoruba/lucumí*, loin de reposer sur une dichotomie entre l'âme et le corps (le corps représentant alors l'élément humain, impur, dont il faut s'abstraire pour approcher le divin<sup>450</sup>), entraîne une véritable sacralisation de ces corps dans lesquels se condense toute la *vérité* divine et qui fonctionnent, eux aussi, comme des microcosmes composés de différents organismes régis par différents principes, qui fonctionnent et *agissent* en harmonie les uns avec les autres pour assurer la perpétuation de l'énergie vitale et qui sont connectés avec les différentes composantes de l'univers dont ils font partie intégrante.

La structure du corps humain est elle-même un microcosme. Ses pieds s'appuient sur le concret, sur la glaise dont il a été tiré et où il retournera, la terre qu'ont foulée les ancêtres et à laquelle ils ont été dévolus. Le pied droit correspond à l'héritage des ancêtres masculins et le pied gauche, à l'héritage féminin. Les mains, la droite et la gauche, agissent sur le monde et transforment les choses. La tête, qui elle-même reproduit les quatre dimensions de l'espace, contient à l'intersection des points cardinaux le centre de l'individualité, *ori inu*, manifestation du double sacré, qui provient d'un matériau divin, celui-là même dont les dieux sont aussi tributaires. La personne est donc un faisceau de lignes convergentes et divergentes, une structure qui a un rôle à jouer dans l'équilibre du monde. Pour chaque individu, c'est l'oracle qui dira quel est ce rôle, et comment il doit être joué, pour le bénéfice de tous<sup>451</sup>.

Or l'univers tout entier s'inscrit dans un réseau symbolique organisé autour de ces entités archétypiques que constituent les *orichás*. Erwan Dianteill relève ainsi qu'« en premier lieu, la personne est composée de divers éléments qui ne sont pas nécessairement de même nature, et en second lieu, ces éléments sont en rapport avec certaines choses, certains êtres vivants, certaines forces qui composent le monde. La personne est intégrée par plusieurs “âmes”, ou principes vitaux, et celles-ci participent d'une réalité extérieure au corps humain<sup>452</sup> ». C'est ainsi que s'établit, au sein de chaque individu, la synthèse entre le continu et le discontinu, l'individuel et le collectif : si

<sup>450</sup> Cf. la dépréciation complète de la chair dans les Evangiles, et particulièrement dans celle de saint Paul. « Considérée sous l'aspect de l'être, la créature apparaît comme “poudre et cendre”, comme “néant”, comme ce qui n'a pas de substance propre, comme la chose débile qui passe et qui meurt. Sous l'aspect de la valeur, elle est le profane et l'impur, ce qui est indigne du sacré et incapable de l'approcher. Ces deux dépréciations se retrouvent exactement dans l'idée que Paul se fait de la “chair” » (OTTO, Rudolfo, *Op. Cit.*, p. 134).

<sup>451</sup> AUGRAS, Monique, *Op. Cit.*, p. 63.

<sup>452</sup> DIANTEILL, Erwan, *Des dieux et des signes...*, *Op. Cit.*, p. 103.

l'homme, en tant qu'individu, peut être associé à un *orichá* déterminé, son corps, lui, s'inscrit dans la matière de l'univers et est régi par les mêmes forces, matérialisées ici encore par les différents *orichás* : « les dieux, en tant qu'entités universelles, permettent de lier les parties du corps humain à différentes sections du monde naturel et social<sup>453</sup> ». Dans le troisième chapitre de l'ouvrage précédemment cité, Erwan Dianteill s'appuie sur les *itan* rapportés dans le *Tratado de odduns de Ifá*<sup>454</sup> pour relier chaque partie du corps humain à un *orichá* défini : Obbatalá, le plus vieux et le plus sage de tous les *orichás*, le plus proche d'Olofi (le dieu suprême), est incontestablement « le maître de toutes les têtes », c'est-à-dire selon les croyances *yoruba* et comme nous l'avons vu précédemment de la partie du corps la plus importante, « qui commande au corps tout entier et organise l'action humaine<sup>455</sup> ». La poitrine et le souffle qui l'anime sont associés à Oyá, déesse du vent ; le cœur à Changó, « dieu de la colère et du combat<sup>456</sup> » ; la peau à Babalu-Ayé. Les jambes appartiennent à Eleguá, le dieu messager ; les bras et les mains à Ogún et Ochosi car « ces deux *orichas* font usage de la force physique, et des bras et des mains en particulier, dans la guerre et dans la chasse<sup>457</sup> ». Les organes sexuels féminins sont régis par Ochún, le ventre féminin, associé à la maternité, à Yemayá. Les organes masculins sont principalement rattachés à Ogún, comme en témoigne l'*odú* principal d'Ogún, *Ogunda Meyi* : « le nombril, le pénis, les testicules, les spermatozoïdes, l'érection du pénis et les maladies vénériennes sont nées de ce signe<sup>458</sup> ».

L'auteur conclut cependant ce chapitre en soulignant que ces associations sont loin d'être systématiques : « en fait, il n'y a pas de relation bijective entre l'ensemble des parties du corps et les divinités principales de la *santería*. En d'autres termes, une partie du corps n'est pas nécessairement attribuée à un seul *orichá* et un dieu ne gouverne pas toujours un unique organe, même si on peut le plus souvent établir une souveraineté principale de l'un sur l'autre<sup>459</sup> ».

On retrouve ici la complexité dynamique caractéristique de notre univers rituel, qui permet d'établir des chaînes symboliques toujours multivoques et entrelacées. L'important est ici de constater que le corps humain est lui aussi parfaitement intégré à ce réseau symbolique, de sorte que chacune de ses expressions peut être lue comme une manifestation divine (indépendamment même de toute possession). Les maladies (aussi bien physiques que mentales) ne sont alors plus « considérées comme le fruit du hasard, mais comme des signes qu'il faut s'appliquer à décoder<sup>460</sup> ».

On pourrait dire que *santé* est donc un terme générique qui implique une harmonie aussi bien psychique que physique. Avoir des problèmes de *santé*, cela revient non seulement à être la proie de troubles non

<sup>453</sup> *Idem*, p. 101.

<sup>454</sup> OCHUNDEI, *Tratado de odduns de Ifá*, n.d., inédit, n.p.

<sup>455</sup> DIANTEILL, Erwan, *Op. Cit.*, p. 107.

<sup>456</sup> *Idem*, p. 121.

<sup>457</sup> *Idem*, p. 125.

<sup>458</sup> Cité par DIANTEILL, Erwan, *Op. Cit.*, p. 137.

<sup>459</sup> *Idem*, p. 147.

<sup>460</sup> ARGYRIADIS, Kali, *La religión...*, *Op. Cit.*, p. 71.

résolus par les médecins [...] mais aussi à « se sentir mal », « être déprimé » ou « nerveux » sans raisons apparentes, manquer de chance, de tonus. [...] À chaque fois qu'il se sent mal (et que ce « mal » n'est pas un simple rhume), le Havonais ressent le besoin d'expliquer son malheur tout autant que de le soigner. Or seules les entités, par l'intermédiaire de spécialistes, sont habilitées à pratiquer cette herméneutique<sup>461</sup>.

Lydia Cabrera consacre d'ailleurs, dans *El Monte*, une dizaine de pages à la description de différents cas où les dieux, mécontents pour une raison ou pour une autre de l'attitude de leur *omó*, les châtient en les tourmentant physiquement, leur envoyant diverses maladies et allant parfois jusqu'à causer leur mort ; « los santos, airados, no solamente envían las enfermedades, sino todo género de calamidades<sup>462</sup> ». À l'inverse, logiquement, un corps sain vient attester le contentement des dieux et un corps sain, plein de vie, est avant tout un corps en mouvement : d'où l'importance et la dimension sacrée des danses rituelles, par le biais desquelles l'énergie divine se manifeste dans les corps humains. Cette mise en mouvement des corps rituels est à l'image de la mise en mouvement du monde : l'*aché* leur est insufflé pour leur donner vie et mouvement, et donner par là même à voir l'essence divine de tout être *vivant*.

Los gestos y los bailes son de mucha importancia para estas personas. La unidad que existe entre el ritmo, el baile, la música, los cantos y el movimiento del cuerpo conecta a los creyentes con aquello que se sitúa más allá de lo visible, el órun, lo desconocido, las energías sagradas. Para estas personas, el cuerpo funciona como el cosmos. Por eso el movimiento del cuerpo es fundamental. Por eso también el baile en el ritual es la máxima expresión de las energías sagradas a través del cuerpo. [...] Para los santeros y santeras, el cuerpo es la expresión de lo sagrado<sup>463</sup>.

## **b. Le pouvoir immense des tambours et de leur *añá***

On comprend alors pourquoi, dans notre contexte rituel, les tambours sont objets d'une si grande vénération : dans le microcosme des *wemilere*, ce sont les ondes rythmiques qui en émanent qui constituent le moteur originel de l'*aché*, qui se propage ensuite et est alimentée par l'ensemble des participants ; ce sont eux qui mettent en branle l'univers rituel et *animent* les corps des danseurs. Alberto, *tamborero* et informateur de la chercheuse Katherine Hagedorn, en est pleinement conscient : « Without the drummers, ther'd be no rhythm, and without rhythm, there's nothing<sup>464</sup> ». Cette fonction mystique de la musique des tambours est exploitée dans la plupart des cultures africaines et a été soigneusement préservée au Nouveau-Monde. Elle a été abondamment soulignée par F. Ortiz dans ses travaux : « Cuando más oye uno la música africana, más adquiere uno la conciencia de su vital poder. Ella hiera las cuerdas más íntimas del ser humano y estimula sus instintos primarios. [...] Aun el blanco europeo, si tiene en él la más humilde susceptibilidad por la

---

<sup>461</sup> *Idem*, pp. 81-82.

<sup>462</sup> CABRERA, Lydia, *Op. Cit.*, p. 68.

<sup>463</sup> LUZ AJO, Clara, *Op. Cit.*, p. 27.

<sup>464</sup> HAGEDORN, Katherine J., *Divine Utterances: The Performance of Afro-Cuban Santería*, Smithsonian Institution Press, Washington D.C., 2001, p. 87.

música<sup>465</sup>, sentirá las elementales fuerzas de su naturaleza extrañamente sacudidas por el apasionado fervor de los músicos negros, posesos de su arte<sup>466</sup> ». F. Ortiz oppose en effet la musique africaine à la musique occidentale : « en su bailabilidad está el más diabólico secreto de la música negra, que es música para moverse y hacer, no para sólo oír y pensar. La música negra es casi siempre extraversa, para la acción; la blanca es más bien intraversa, para la distracción<sup>467</sup> ». C'est donc ce pouvoir d'ébranlement physique qui rend sacrée la musique des tambours : « sabido es que los efectos del ritmo son tan trascendentes que envuelven todo el organismo humano y a su estímulo este responde siempre con reacciones musculares y motrices<sup>468</sup> ». Pour ces raisons, dans l'univers rituel *lucumí*, les tambours sont considérés comme des entités à part entière : « los tambores sagrados tienen *aña*, son de cierto modo unos entes sobrenaturales a los cuales hay que “dar de comer”, sacrificándoles animales y frutos, como a los orishas<sup>469</sup> ». Comme il se doit, cette *aña* (« the sacred inner power of the *batá* drum<sup>470</sup> », selon Alberto) est d'origine mystérieuse : « en su interior, los tambores encierran un secreto mágico, que sus constructores, ¡claro está!, no quieren revelar<sup>471</sup> » ; ce mystère, joint à de nombreuses prohibitions (il ne faut pas parler de l'*aña*, et même éviter de la mentionner ; les femmes qui ont leurs règles – voire les femmes tout court – ne doivent pas s'approcher des tambours sacrés, sous peine de détruire leur *aña*<sup>472</sup> ; etc.) soulignent la valeur mystique de ces tambours. « Para los negros los instrumentos, como ellos mismos, son seres vivos, que comen, duermen, gozan, sufren y son muy sociables, que “nunca están solos” y actúan siempre juntos, relacionándose en parejas bisexuales, en familias o en grupos de trabajo, como en cuadrillas o “juntas”<sup>473</sup> ». La famille du jeu de *batá* est ainsi constituée de la mère, *Iyá*, le père, *itótele*, et le fils, *Okónkolo*. On considère de plus que ces trois tambours ont une bouche et un anus, ce qui souligne leur assimilation à des organismes vivants, et de nombreuses anecdotes soulignent le fait qu'il s'agit d'êtres conscients : on raporte notamment qu'ils se désaccordent quand meurt leur *tamborero*, ou quand une femme « impure » s'approche d'eux<sup>474</sup>.

La puissance des tambours est telle que le premier geste des dieux eux-mêmes, lorsqu'ils s'incarnent,

<sup>465</sup> Au moment où il rédige ces lignes, F. Ortiz semble avoir oublié qu'en 1906, il décrivait encore les chants afro-cubains comme « igualmente primitivos, reducidos a repeticiones rítmicas de insistencia desesperante para oídos más cultos, como usan siempre los negros, en sus cánticos rituales o bélicos » (p. 51), les danses « asquerosamente lasciv[as] » (p. 50) et les instruments qui les accompagnaient « todos ellos más ruidosos que melódicos » (p. 51) (ORTIZ, Fernando, *Hampa afro-cubana : los negros brujos (apuntes para un estudio de la etnología criminal)*, Editorial de Ciencias Sociales, La Havane, 2007 [1906]).

<sup>466</sup> BASTDEN, T.G., cité par ORTIZ, Fernando, *La africanía...*, *Op. Cit.*, p. 134.

<sup>467</sup> ORTIZ, Fernando, *La africanía...*, *Op. Cit.*, p. 198.

<sup>468</sup> *Idem*, p. 219.

<sup>469</sup> *Idem*, p. 291.

<sup>470</sup> HAGEDORN, Katherine J., *Op. Cit.*, p. 91.

<sup>471</sup> *Idem*, p. 311.

<sup>472</sup> Katherine Hagedorn rapporte que les musiciennes du groupe de percussionnistes féminin Obbini Batá se sont attiré les foudres de toutes la communauté des *tamboreros* masculins en implorant le pardon de l'*aña* au cours d'une *performance* dans un restaurant italien de la Vieille Havane (HAGEDORN, Katherine J., *Op. Cit.*, p. 91).

<sup>473</sup> ORTIZ, Fernando, *Los bailes y el teatro...*, *Op. Cit.*, p. 124.

<sup>474</sup> ORTIZ, Fernando, *La africanía...*, *Op. Cit.*, p. 316.

est de venir s'incliner devant eux<sup>475</sup> et qu'aucun *omó orichá*, même initié, n'est autorisé à se faire « monter » par son dieu au cours d'un *wemilere* avant d'avoir été officiellement présenté aux tambours :

[...] Il faut également, le plus tôt possible, faire sa *présentation au tambour*, c'est-à-dire apparaître en costume d'*oricha* dans une fête (*tambour*<sup>476</sup>) dédiée à un saint, et saluer les tambours au moment où ils jouent le rythme de son *ange gardien*. A cette occasion, *l'iyawó* est en principe à nouveau « secoué » par son saint, devant tous les membres de sa famille et les autres personnes réunies. Tel un bal des débutantes, la *présentation au tambour* marque l'entrée dans le monde des *santeros* et donne désormais le droit de danser dans les cérémonies<sup>477</sup>.

Quant aux *tamboreros*, ils jouissent au sein de la communauté religieuse d'un immense prestige qui reflète l'importance de leurs fonctions rituelles, puisque « the *akpwón* and drummers are responsible for keeping the *toque* going, keeping its energy flowing at a high level so that the *oricha* will “come down”<sup>478</sup> ». C'est ce que souligne également Gilbert Rouget lorsqu'il affirme que les musiciens, dans les cultes de possession, « apparaissent comme les piliers des séances de possession [...] sans lesquels il n'y aurait pas de danse de possession concevable<sup>479</sup> » ; il cite à cet égard les observations d'A. Métraux : « Le “tambourier” a beau n'être qu'un musicien professionnel, souvent pas même initié, il n'en est pas moins la cheville ouvrière de toute cérémonie vaudou [...], un tambourinaire de talent peut à sa guise provoquer les possessions ou les arrêter<sup>480</sup> ». Nous reviendrons en seconde partie sur le rôle central de ces *tamboreros*.

À partir de ces considérations, on comprend qu'en effet, une approche strictement sémiologique des *wemilere* nous aurait conduit à passer à côté de l'un de ses objectifs fondamentaux : la circulation de l'énergie vitale, l'*aché*, qui en se propageant et en animant les corps des fidèles les unit dans une « symbiose mystique » qui, en atteignant son climax, finit par provoquer la venue des dieux. Les *orichás* qui viennent s'incarner dans leurs *omó* sont tout à la fois des archétypes, qui viennent ordonner l'univers en insérant chacun de ses éléments dans un enchevêtrement symbolique intégralement signifiant et interprétable, et des condensés d'énergie, produits de la circulation des « forces vives » émanant du collectif constitué par l'ensemble des participants au rituel. C'est d'ailleurs ainsi que les définit Pierre Verger : « l'orisha est une force pure, *àse*, immatérielle qui ne peut se rendre perceptible aux êtres humains qu'en prenant possession de

---

<sup>475</sup> AUGRAS, Monique, *Op. Cit.*, p. 75.

<sup>476</sup> Comme le révèle cette citation de K. Argyriadis, le nom communément donné aux *wemilere* par les fidèles est généralement celui des percussions qui y sont à l'honneur : on parlera donc le plus souvent de « tambours » mais parfois, lorsque les *batá* sont remplacés par d'autres instruments, de « *cajón* », de « *güiro* »... ce qui témoigne, ici encore, de l'importance cruciale de ces instruments dans le déroulement du rituel.o0

<sup>477</sup> ARGYRIADIS, Kali, *Op. Cit.*, p. 169.

<sup>478</sup> HAGEDORN, Katherine J., *Op. Cit.*, p. 83.

<sup>479</sup> ROUGET, Gilbert, *La musique et la transe*, Gallimard, Paris, 1990 [1980], p. 204.

<sup>480</sup> MÉTRAUX, Alfred, cité par ROUGET, Gilbert, *Op. Cit.*, p. 217.

l'un d'entre eux<sup>481</sup> ». Quant à Olorun, le dieu suprême (équivalent d'Olofi), selon Robert Farris Thompson « is neither mal nor female but a vital force. In other words, Olorun is the supreme quintessence of *àshe*<sup>482</sup> ».

Il est certain que sans cette énergie transmise et diffusée par les participants, aucun dieu ne serait en mesure de se matérialiser – c'est cette nécessité qu'évoque métaphoriquement le fait qu'Eleguá, « El que permite la comunicación entre Orun y Aiyé / El dueño de las aberturas, el que permite la comunicación entre lo de adentro y lo de afuera / El guardiero y controlador del Ashé Universal / El movimiento perpetuo<sup>483</sup> », doive être servi et honoré en premier.

Cependant, ce détour par la fusion collective ne doit pas occulter le fait que dans les *wemilere*, l'*aché* est mise en circulation à des fins avant tout personnelles : en ce sens, plutôt que par « énergie », on pourrait traduire ce terme par « puissance », car c'est bien un gain de puissance qui est recherché par les fidèles au cours des cérémonies rituelles.

### 3. L'*aché*, puissance pragmatique

#### a. Magie ou religion ?

Comme nous l'avons évoqué en introduction, les pratiques culturelles afro-cubaines furent pendant longtemps qualifiées de « brujería » et encore de nos jours, nombreux sont ceux qui considèrent que ces pratiques relèvent davantage de la magie que de la religion.

Si l'on s'en réfère aux travaux de Pierre Bourdieu (qui lui-même s'appuie sur ceux de Max Weber), on peut établir une première distinction entre ces deux notions, qui tient à la légitimité institutionnelle des pratiques auxquelles elles se rapportent. Bourdieu définit ainsi la religion comme « manipulation légitime du sacré », par opposition à la manipulation « profane et profanatrice<sup>484</sup> » de la magie ou de la sorcellerie :

Un système de pratiques et de croyances est voué à apparaître comme *magie* ou comme *sorcellerie*, au sens de religion inférieure, toutes les fois qu'il occupe une position dominée dans la structure des rapports de force symbolique, *i.e.* dans le système des relations entre les systèmes de pratiques et des croyances propres à une formation sociale déterminée. C'est ainsi qu'on désigne communément par

---

<sup>481</sup> VERGER, Pierre, *Orisha : les dieux Yorouba en Afrique et au Nouveau-Monde*, Op. Cit., p. 19.

<sup>482</sup> THOMPSON, Robert Farris, cité par MORENO VEGA, Marta, « The Candomblé and Eshu-Eleggua in Brazilian and Cuban Yoruba-Based Ritual » in HARRISON, Paul Carter (ed.), *Black Theatre : ritual performance in the African diaspora*, Temple University Press, Philadelphia, 2002, p. 154.

<sup>483</sup> MARTÍNEZ FURÉ, Rogelio, « Descargas - ritual y fiesta de la palabra », *La Gaceta de Cuba*, n° 1, 2005, p. 30.

<sup>484</sup> BOURDIEU, Pierre, « Genèse et structure du champ religieux » in *Revue française de sociologie*, Vol. 12, n° 3, p. 308.

magie soit une religion inférieure et ancienne, donc *primitive*, soit une religion inférieure et contemporaine, donc *profane* (équivalent ici de *vulgaire*) et profanatrice. Ainsi, l'apparition d'une idéologie religieuse a pour effet de reléguer à l'état de magie ou de sorcellerie les anciens mythes et, comme l'observe Weber, c'est la suppression d'un culte, sous l'influence d'un pouvoir politique ou ecclésiastique, au profit d'une autre religion qui, en réduisant les anciens dieux au rang de démons, a donné naissance, la plupart du temps, à l'opposition entre la religion et la magie<sup>485</sup>.

Ces propos permettent de mettre en évidence les enjeux du débat entre F. Ortiz et R. Lachatañeré quand, dans les années 1940, les deux chercheurs s'appliquèrent à départager « religion » et « sorcellerie » afro-cubaine. Mais si Lachatañeré lui-même, malgré son désir de légitimation des cultes afro-cubains, ne parvient pas à récuser totalement l'emploi du terme « brujería »<sup>486</sup>, c'est parce qu'il s'appuie sur une définition du terme communément admise par les ethnologues de son époque, que Bourdieu justifie de la façon suivante :

Si la plupart des auteurs s'accordent pour reconnaître les pratiques magiques au fait qu'elles visent des buts concrets et spécifiques, partiels et immédiats (par opposition aux fins plus abstraites, plus générales et plus lointaines qui seraient celles de la religion), qu'elles s'inspirent d'une intention de coercition ou de manipulation des pouvoirs surnaturels (par opposition aux dispositions propitiatoires et contemplatives de la « prière » par exemple) ou qu'elles demeurent enfermées dans le formalisme et le ritualisme du *do ut des*, c'est que tous ces traits qui trouvent leur principe dans des conditions d'existence dominées par une urgence économique interdisant toute prise de distance par rapport au présent et aux besoins immédiats et peu favorables au développement de compétences savantes en matière de religion ont plus de chances, évidemment, de se rencontrer dans les sociétés ou dans les classes sociales les plus démunies au point de vue économique et prédisposées de ce fait à occuper une position dominée dans les rapports de force matériels et symboliques<sup>487</sup>.

Ces réflexions semblent particulièrement pertinentes concernant les pratiques qui nous intéressent, puisque de toute évidence lorsque celles-ci se sont développées sur le territoire cubain les esclaves et descendants d'esclaves se trouvaient dans une très nette position d'infériorité matérielle et symbolique. De fait, ces cultes présentent des caractéristiques incontestablement « magiques » ( pragmatisme, quête d'efficacité immédiate, objectifs partiels et spécifiques...), déjà observables dans leurs religions matricielles africaines et qui se sont probablement encore accrues au Nouveau-Monde : ce que chacun vient chercher dans la *religión*, c'est avant tout l'amélioration de sa situation personnelle, dans un futur aussi immédiat que possible qui ne se situe en aucun cas après la mort, dans un hypothétique paradis auquel de « bonnes » actions ou une vie saine permettrait d'accéder. En 1960, le psychologue cubain José Ángel Bustamante remarque ainsi que « el negro le pide a sus dioses cosas para hoy, cosas materiales, hechos de la vida diaria. La preocupación por el Más Allá y la vida futura no viven en sus rezos. El infierno y una figura diabólica como Satanás, no existen en su panteón<sup>488</sup> ».

---

<sup>485</sup> *Idem*.

<sup>486</sup> « Los otros rasgos, como las influencias llamadas mayombe, brujería de Congo, palo, etcétera, establecen, precisamente, la diferencia entre la santería como un sistema religioso y la *brujería* » (LACHATAÑARÉ, Rómulo, *El sistema religioso de los afrocubanos*, Editorial de Ciencias Sociales, La Havane, 1992 [1942], p. 140).

<sup>487</sup> BOURDIEU, Pierre, *Op. Cit.*, p. 309.

<sup>488</sup> BUSTAMANTE, José Ángel, *Raíces psicológicas del cubano*, Edilusa, La Havane, 1960, p. 56.



Dans la religion *yoruba* en effet, s'il existe bien un au-delà (*Orun*) où se trouvent aussi bien les *orichás* que les morts/ancêtres (*egungun*<sup>489</sup>), les fidèles ne semblent jamais s'y projeter et lui accordent relativement peu d'importance, contrairement à ceux qui professent notamment la religion catholique<sup>490</sup>. D'ailleurs, si l'on en croit la description qu'en fait P. Verger, cet au-delà n'a rien de paradisiaque :

C'est dans l'*Òrun* que résident les morts, les *ara òrun*, qui reviennent périodiquement au monde *ayé*, pour devenir à nouveau des êtres vivants, *ara ayé*. Cet au-delà « ressemblerait à la terre, mais en plus triste et morose ». Les âmes s'empresseraient d'en revenir sur terre le plus vite possible dans la même famille dont certains membres portent quelques fois le nom de *Babatúndé* ou celui de *Ìyátúndé*, le père ou la mère est revenu. Nous sommes loin du ciel paradisiaque et moelleux des chrétiens et des musulmans.

Les dieux eux-mêmes ne semblent pas heureux d'être relégués dans l'*Òrun*-au-delà, car au cours des cérémonies faites en leur honneur, ils s'empressent de revenir sur terre en s'incarnant dans les corps en transe de ceux de leurs descendants qui leur sont consacrés<sup>491</sup>.

L'idée de réincarnation a bien été préservée dans les croyances *lucumí*, mais il en est fait fort peu de cas, comme s'il s'agissait plutôt d'un moyen commode de se débarrasser de la question du devenir de l'âme après la mort qu'une véritable préoccupation existentielle. Ce pragmatisme exacerbé explique également pourquoi ces cultes accordent une importance très limitée aux questions morales qui fondent des religions comme le catholicisme, et ce malgré l'influence de celui-ci<sup>492</sup>. La

---

<sup>489</sup> Le culte des *egungun* a pratiquement disparu de la religion *lucumí*, probablement en raison du déracinement et du métissage des esclaves qui ont rendu caduque le culte d'ancêtres véritables. Ils ont généralement été remplacés par les morts du *palo monte* et les esprits du spiritisme, qui n'ont aucun lien de parenté génétique avec ceux qui les invoquent.

<sup>490</sup> La psychanalyste Aniéla Jaffé, disciple de C. Jung, propose à ce sujet une analyse très intéressante du symbolisme de la croix chrétienne : « Le symbole central de l'art chrétien n'est pas le mandala [cercle], mais la croix ou le crucifix. Jusqu'à l'époque carolingienne, on utilisait la croix grecque, ou équilatérale, et le mandala y était indirectement contenu. Mais au cours du temps, le centre se déplaça vers le haut, pour aboutir à la croix latine, forme à laquelle nous sommes habitués aujourd'hui. Cette évolution est importante car elle correspond à l'évolution intérieure de la chrétienté jusqu'au haut Moyen-Âge. En termes simples, elle symbolise la tendance à déplacer le centre de l'homme et sa foi de la terre pour l'"élever" vers la sphère spirituelle. Cette tendance provient du désir de traduire en actes la parole de Christ : "Mon royaume n'est pas de ce monde". La vie terrestre, le monde, le corps étaient donc des forces qu'il fallait vaincre. L'espoir de l'homme était dirigé vers l'au-delà, car l'accomplissement était promis en paradis. Cet effort atteignit son point culminant dans le mysticisme médiéval. L'espoir dans l'au-delà trouva son expression non seulement dans le déplacement vers le haut du centre de la croix, mais aussi dans la hauteur croissante des cathédrales gothiques qui semblent défier les lois de la pesanteur. Leur plan cruciforme est celui de la croix latine allongée (bien que les baptistères avec les fonts baptismaux au centre, soient construits sur le plan du mandala) » (JAFFÉ, Aniéla, « Le symbolisme dans les arts plastiques » in JUNG, Carl G. (ed.), *L'homme et ses symboles*, Op. Cit., p. 243).

<sup>491</sup> VERGER, Pierre, *Orisha : les dieux Yorouba en Afrique et au Nouveau-Monde*, Op. Cit., p. 22.

<sup>492</sup> Cette influence est en réalité extrêmement variable, selon les époques, les régions et les familles de religion. L. Cabrera rappelle par exemple qu'Eleguá est parfois assimilé au Diable : « Por el carácter, ya no travieso o malicioso, sino perverso, de franca maldad, que asume en otras de sus muchas manifestaciones con el nombre de Eshú, a secas, se le identifica en un sentido puramente cristiano con el diablo » (CABRERA, Lydia, Op. Cit., p. 111). Quant à Natalia Bolívar, elle explique que le retour sur terre, après la mort, est réservé aux âmes les plus méritantes : « Este regreso no está garantizado para todos. Sólo se reencarna uno si en la primera estancia en la tierra ha sido bueno. [...] Los que han sido malísimos, no pueden reencarnarse de ninguna manera. Su alma entonces vaga en pena por el infinito » (BOLÍVAR, Natalia et OROZCO, Román, *Cuba Santa...*, Op. Cit., p. 182). On peut souligner, ici encore, que cette conception de la réincarnation est bien différente de celle que l'on rencontre dans d'autres religions (l'indouisme, par exemple), dans lesquelles l'objectif ultime de chaque individu est au contraire de mettre fin au cycle de ses réincarnations successives.

notion d' « *iré* », que l'on peut traduire par « bon chemin », « chemin à suivre » (et qui s'oppose alors à l' « *osogbo* », le « mauvais chemin »<sup>493</sup>), dans d'autre contexte signifie simplement « chance », « réussite » : le bon chemin est alors celui du succès, indépendamment de toute considération morale. Plus précisément, les notions de « Bien » et de « Mal » sont personnalisées au point de devenir extrêmement relatives<sup>494</sup> : « Le concept de culpabilité est gommé par la relativisation systématique des notions de bien et de mal (*ce qui est bon pour l'un peut être mauvais pour l'autre*), et par conséquent il est inimaginable de concevoir que tous les individus puissent adhérer à un seul mode de pensée, qui définirait clairement et pour tous ce qui est permis (et “bien”) de faire ou de penser, et ce qui est interdit (“mal”)<sup>495</sup> ». Il s'agit bien, pour chacun des fidèles, de contenter les différents *orichás*, mais outre le fait que ceux-ci ne constituent en aucun cas des modèles de vertu (et se différencient en cela très nettement de leurs homologues catholiques), le rapport entre fidèles et *orichás*, loin d'être une relation d'adoration désintéressée, est à concevoir plutôt comme une relation de transaction (*do ut des*, « je donne pour que tu donnes »), destinée à améliorer la vie terrestre des premiers et la vie divine des seconds. « El santo es un agente tan realista que se aleja y acerca de sus hijos de acuerdo con un precio estipulado: el de los sacrificios<sup>496</sup> » ; « el favor de los orishas se compra, pues son estos muy interesados, glotones y susceptibles al halago<sup>497</sup> ». Les *orichás* se nourrissent des *ebbo* (sacrifices ou offrandes) et des cérémonies que leur dédient les fidèles, en échange de quoi ils leur transmettent une partie de leur *aché*, de leur puissance.

### **b. Des cérémonies organisées en vue de gagner un peu du pouvoir des *orichás*, ces puissants ancêtres.**

C'est sur cette puissance extrême des *orichás* que se fonde leur supériorité sur les êtres humains, bien plus que sur une différence de nature. « En muchos casos estos *orishas* habían sido personas físicas que, tras su muerte, y por sus destacadas obras, habían sido divinizadas. [...] Los ancestros que tenían *aché* (poder) alcanzaban el *status* de *orishas*<sup>498</sup> ». Selon les croyances

<sup>493</sup> ARGYRIADIS, Kali, *La religión à La Havane, Op. Cit.*, p. 250.

<sup>494</sup> Reginaldo Prandi fait des observations similaires concernant le *candomble* brésilien : « O candomblé opera em um contexto ético no qual a noção judaico-cristã de pecado não faz sentido. A diferença entre o bem e o mal depende basicamente da relação entre o seguidor e seu deus pessoal, o orixá. Não há um sistema de moralidade referido ao bem-estar da coletividade humana, pautando-se o que é certo ou errado na relação entre cada indivíduo e seu orixá particular » (PRANDI, Reginaldo, *Herdeiras do Axé, Op. Cit.*, p. 10).

<sup>495</sup> ARGYRIADIS, KALI, *La religión...*, *Op. Cit.*, p. 307.

<sup>496</sup> LACHATAÑERÉ, Rómulo, *El sistema religioso de los afrocubanos*, Editorial de Ciencias Sociales, La Havane, 1992, p. 164.

<sup>497</sup> CABRERA, Lydia, *Op. Cit.*, p. 62.

<sup>498</sup> BOLÍVAR, Natalia et OROZCO, Román, *Cuba Santa...*, *Op. Cit.*, p. 59.

*yoruba/lucumí*, avant de devenir des « dieux » les *orichás* étaient ainsi des hommes<sup>499</sup> (ce passé humain constituant sans doute leur seul point commun avec les saints catholiques), qui menèrent des vies particulièrement exemplaires ; non parce qu'ils suivirent le chemin du « Bien », mais parce qu'ils détenaient un immense pouvoir qui leur valut, après leur mort, d'obtenir un statut particulier dans l'au-delà et d'accéder au statut d'*orichá*. L'histoire la mieux connue est celle de Changó, encore souvent appelé « *Oba Kosó* », roi de Kosó : Changó grandit auprès de sa mère dans la province d'Elempe, au Nigeria. Il partit ensuite s'installer à Kosó et voulut prendre le pouvoir, mais la population de la ville ne voulut pas de lui, jugeant qu'il avait un caractère trop violent et trop impétueux. Il s'imposa alors par la force, et quelques années plus tard, il partit à Oyó, suivi des habitants de Kosó, pour s'emparer du trône de cette ville, occupé par son frère Dada, de caractère plutôt paisible. Il mit son frère en déroute et le contraignit à s'enfuir. Changó fut ainsi nommé troisième *alafin* (roi) d'Oyó, où il régna jusqu'à la fin de ses jours<sup>500</sup>. Il apparaît très clairement ici que l'exemplarité de Changó ne se fonde aucunement sur des valeurs morales ; Changó, de son vivant, fut un homme brutal, belliqueux, impulsif et agressif mais ce fut un homme de pouvoir, et c'est ce pouvoir que les hommes viennent chercher auprès de sa version divinisée. Le dramaturge cubain Tomás González propose une définition qui corrobore cette idée :

Los orichas son concentraciones de energía que andan desprovistas de un cuerpo material que ya perdieron. La « energía concentrada » por el oricha, como he dicho anteriormente, es el resultado de una historia personal en extremo apasionada que se mantiene a través de todos los tiempos. Vistos desde este ángulo, los « arquetipos » no son otra cosa que « energía concentrada » por una saga personal furibunda. Los orichas han llegado a ser lo que son porque algunos hombres sostuvieron en vida conductas llevadas al extremo. El oricha, de otra parte, es un exceso de personalidad, una personalidad límite, de un hombre genérico en una raza determinada y que, por ello mismo, es afin con todos los hombres y con todas las razas<sup>501</sup>.

Nous pouvons compléter cette définition en citant Roger Bastide, qui nous aide à comprendre comment un *orichá* peut être à la fois un ancêtre extrêmement puissant, un archétype psychologique et un concentré d'énergie :

Nous avons l'habitude, depuis Kant, de séparer radicalement les jugements de valeur des jugements de réalité. Il y a une hiérarchie des valeurs, il n'y a pas une hiérarchie des êtres. On est, ou on n'est pas. [...] La philosophie médiévale, au contraire, introduisait des degrés dans l'être, depuis l'être de Dieu, qui se confond avec la perfection absolue, jusqu'à l'être des choses matérielles. On est plus ou moins. C'est une philosophie analogue qui est sous-jacente à la conception que le Noir se fait de la personnalité humaine. L'existence s'y confond avec la puissance. Et toute puissance vient des dieux. Les divers rituels dont nous avons parlé [...] font participer l'être humain de plus en plus profondément à la nature et à la force des Orixas et, par conséquence, lui permettent d'acquiescer de plus en plus d'être. Cette augmentation de

<sup>499</sup> En Afrique, les croyants vénèrent un *orichá* qu'ils considèrent comme leur ancêtre (cf. BRANDON, Georges, *Santería from Africa to the New World: the Dead sell Memories*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 1993, p. 14). À Cuba, cette dimension généalogique s'est perdue mais les *orichás* gardent de lointaines origines humaines.

<sup>500</sup> VERGER, Pierre, *Orisha : les dieux Yorouba en Afrique et au Nouveau-Monde*, Op. Cit., p132.

<sup>501</sup> GONZÁLEZ, Tomás cité par MARTIATU, Inés María (ed.), *Una pasión compartida: María Antonia*, Editorial Letras Cubanas, La Havane, 2004, p. 39.

l'être se manifeste extérieurement par la chance, la santé, la prospérité dans les affaires, ou le triomphe dans l'amour. Ce trait culturel est un trait africain<sup>502</sup>.

L'*aché* reçue des dieux pendant les *wemilere* est donc non seulement une force très concrète, mais son champ d'action s'étend bien au-delà de l'espace rituel : les fidèles organisent et participent à ces rituels afin de « faire le plein » d'énergie, cherchant par là à devenir plus « puissants » dans leur vie quotidienne : bien que l'*aché* se trouve partout et dans tout être vivant, certains êtres en ont *plus* que d'autres et en ce sens, le but de l'activité religieuse et d'« augmenter son capital » d'*aché*, en s'attirant les faveurs des *orichás* qui ont le pouvoir de leur communiquer cet *aché* (« The orisás, the intermediaries of Olódùmarè, spread their *àshe*, power, through the forces of nature, which include humans<sup>503</sup> »). C'est cette fonction extrêmement pragmatique des rituels qui poussa de nombreux chercheurs à les assimiler à des pratiques magiques, car, comme le relève P. Verger, la relation entre les *santeros* et leurs dieux diffère radicalement de celle qu'entretiennent les fidèles avec le dieu suprême dans les religions monothéistes : « il règne une grande incompréhension entre ceux qui suivent une religion de salut, et ceux qui pratiquent celle des *òrìṣà*, qui est basée sur la conception de l'*àṣẹ*, force vitale, énergie, ressort fondamental de toutes choses, dont l'approche et l'utilisation est plus scientifique que sentimentale<sup>504</sup> ».

Cette fonction pragmatique de la religion explique la facilité avec laquelle ces différents cultes ont pu se syncrétiser entre eux, et surtout avec la religion catholique : aux yeux des esclaves, la puissance des Blancs ne pouvait venir que de leur(s) dieu(x) ; se concilier ces dieux en les incorporant au panthéon pré-existant était un moyen de s'approprier cette puissance étrangères<sup>505</sup>.

Cela explique également pourquoi, au cours des rituels, il est fait si peu de cas d'Olofi, le dieu suprême : étant admis qu'Olofi, après avoir créé le monde, prit sa retraite et ne s'est jamais plus mêlé depuis des affaires humaines<sup>506</sup>, lui rendre hommage et l'honorer ne présente aucun intérêt pour les fidèles et ceux-ci s'en dispensent donc<sup>507</sup> : « Este ser desprendido de su creación, en el que

---

<sup>502</sup> BASTIDE, Roger, *Le candomble de Bahía*, Editions Plon, Paris, 2000.

<sup>503</sup> MORENO VEGA, Marta, « The Candomblé and Eshu-Eleggua in Brazilian and Cuban Yoruba-Based Ritual » in HARRISON, Paul Carter (ed.), *Black Theatre: ritual performance in the African diaspora*, Temple University Press, Philadelphia, 2002, p. 154.

<sup>504</sup> VERGER, Pierre, « Grandeur et décadence du culte de *Ìyámi òsòròngà* (ma mère la sorcière) chez les *yoruba* », *Op. Cit.*, p. 158.

<sup>505</sup> Cf. CASTELLANOS, Isabel et CASTELLANOS, Jorge, *Cultura afrocubana T3: las religiones y las lenguas*, *Op. Cit.*, p. 12.

<sup>506</sup> « Todo lo hizo Olofi. Todo es de Olofi. Hizo el mundo, los santos, los hombres, los animales, y luego les dijo: "Ahora arréglense ustedes". Y se fue, Olofi se jubiló » (CABRERA, Lydia, *Op. Cit.*, p. 94).

<sup>507</sup> Si l'on en croit Marc Augé, il s'agit là d'une caractéristique partagée avec l'ensemble des religions africaines : « quand une entité de ce genre [Dieu] est citée dans un panthéon africain, on se trouve devant deux cas de figure : ou bien le dieu en question est en fait un dieu comme les autres, plus haut situé peut-être dans une hiérarchie qui reste néanmoins toujours aléatoire car elle est essentiellement fonctionnelle et varie selon les lieux et les époques, ou bien il n'y a rien à en dire et son caractère indéterminé le rend encore plus impersonnel que les autres divinités du panthéon. Il n'a pas de représentation matérielle, ne fait pas l'objet d'un culte régulier, ne se manifeste jamais par des événements (possession, maladie) dont des individus pourraient l'estimer responsable » (AUGE, Marc, *Op. Cit.*, p. 184).

no se piensa “porque no se puede comprender”, y que obliga a tan poco, pues “no pide nada”, sólo respeto – nos explica Oddeddei -, [...] “se nombra siempre”, pero no recibe culto, “ni come”, “ni baila”, pues no interviene lo mínimo en nuestras cosas<sup>508</sup> ».

Nous allons voir à présent que la *religión* partage bon nombre de ses caractéristiques avec l'ensemble des religions païennes, telles que les a définies Marc Augé et au contact de certaines desquelles Artaud a fondé sa théorie du théâtre de la Cruauté.

---

<sup>508</sup> *Idem.*

## **IV. LE THEATRE ANTHROPOLOGIQUE : SUR LA VOIE DU DISCOURS SYMBOLIQUE OU DE LA CIRCULATION DES ENERGIES ?**

### **1. Quelle place pour l'expérience collective dans le théâtre de la Cruauté ?**

#### **a. Artaud, le paganisme et la psychanalyse**

Si les temps revenaient, les temps qui sont venus!  
- Car l'Homme a fini! l'Homme a joué tous les rôles!  
    Au grand jour, fatigué de briser des idoles,  
    Il ressuscitera, libre de tous ses Dieux,  
    Et, comme il est du ciel, il scrutera les cieux!  
    L'Idéal, la pensée invincible, éternelle,  
Tout ; le dieu qui vit, sous son argile charnelle,  
    Montera, montera, brûlera sous son front!

Arthur Rimbaud, *Soleil et chair*, III, 1870

L'œuvre d'Artaud est incontestablement empreinte de mysticisme, au sens où la question de dieu, de la transcendance et de la métaphysique y revient constamment. Nous pouvons rappeler ici que la relation d'Artaud avec la religion fut, tout au long de sa vie, particulièrement houleuse, et toujours passionnée : il reçut une éducation catholique et traversa, lorsqu'il avait une vingtaine d'années, une crise de mysticisme qui lui fit songer à entrer dans les ordres ; sa rencontre avec les surréalistes l'en dissuada et lui fit momentanément perdre la foi. Mais en 1927, après sa violente rupture avec ceux-ci (sur laquelle nous reviendrons plus loin<sup>509</sup>), il redevint officiellement chrétien – probablement autant par conviction que par goût de la provocation. Il connut une nouvelle crise de foi lors de son internement à l'hôpital psychiatrique de Rodez, en février 1943, et envisagea à nouveau de devenir prêtre. « À partir de ce moment-là, son catholicisme connaît des phases d'intense religiosité et des phases de rejets d'une extrême violence. Le Dr Ferdière rapporte que

---

<sup>509</sup> Cf. chapitre III, -4, -c, « Artaud, les surréalistes et la Révolution », pp. 323-328.

l'aumônier ne savait jamais s'il allait être accueilli chaleureusement ou renvoyé avec pertes et fracas<sup>510</sup> ». Les textes qu'il écrivit à partir de 1945 (époque à laquelle il était encore interné), rassemblés dans le recueil intitulé *Suppôts et supplications*, furent même fréquemment considérés comme blasphématoires<sup>511</sup>. Y apparaît en effet, de façon récurrente, l'identification du poète tantôt à dieu lui-même (« Ainsi donc c'est en prévention d'être dieu / que moi, / Antonin Artaud, / ai été martyrisé pendant les siècles des siècles<sup>512</sup> »), tantôt au Christ, tantôt au supplicié du Golgotha, « qui ne fut pas crucifié comme christ mais comme athée et ennemi-né de Jésus-Christ. Comme étant toujours né de lui-même et non comme Jésus-christ de dieu<sup>513</sup> » ; tantôt, enfin, à Satan lui-même (« Satan c'est moi<sup>514</sup> »).

Mais ces apparentes contradictions ne font, en réalité, que souligner la cohérence de la pensée d'Artaud, traversée par une conception plus païenne que monothéiste de la religion. Le dieu que rejette Artaud est celui des catholiques, ce démiurge surplombant que le poète dénonce comme une invention humaine et politique, comme le souligne M. Banu-Borie : « pour s'imposer dans les consciences et dominer, les religions ont inventé une figure autocratique du démiurge. Selon Artaud, ce Dieu qui écrase l'homme et le nie a été fabriqué pour que les hommes puissent justifier, en son nom ou au nom de sa cause, toutes leurs infamies<sup>515</sup> ». C'est donc contre sa propre éducation catholique qu'Artaud s'insurge :

Ils ont jeté en moi un double  
qui croit en dieu ;  
quant à moi  
qui ne crois qu'en moi,  
il me faut achever de tuer cet automatisme qui me fait  
lever les yeux au ciel<sup>516</sup>.

Mais alors même qu'il cherche à se débarrasser de ce dieu autoritaire, Artaud manifeste une fascination croissante pour les divinités païennes, immanentes et multiples et pour « le vieux totémisme des bêtes, des pierres, des objets chargés de foudre, des costumes bestialement imprégnés, tout ce qui sert en un mot à capter, à diriger, et à dériver des forces<sup>517</sup> ». Si l'on en croit Marc Augé, le paganisme « c'est d'abord tout le contraire du christianisme<sup>518</sup> » : « l'opposition la plus pertinente qui puisse être faite dans le domaine religieux situerait d'un côté les religions du

---

<sup>510</sup> CHAILLY, Ilios, « Vers une Révolution de l'esprit ou La notion de révolte dans l'œuvre d'Antonin Artaud », thèse de doctorat en études théâtrales, Paris 3, 2012, p. 216.

<sup>511</sup> C'est d'ailleurs pour cette raison que l'éditeur suisse Louis Broder, qui s'était engagé à publier ce recueil, y renonça finalement : ce n'est qu'en 1978 qu'il fut, enfin, inséré par Paule Thévenin dans les *Œuvres Complètes* d'A. Artaud.

<sup>512</sup> ARTAUD, Antonin, « Suppôts et supplications », in *Œuvres*, Gallimard, Paris, 2004, p. 1415.

<sup>513</sup> ARTAUD, Antonin, « Lettre à André Breton » [Paris, 14 janvier 1947], *Œuvres, Op. Cit.*, p. 1329.

<sup>514</sup> ARTAUD, Antonin, « Suppôts et supplications », *Op. Cit.*, p. 1388.

<sup>515</sup> CHAILLY, Ilios, *Op. Cit.*, p. 221.

<sup>516</sup> ARTAUD, Antonin, « Suppôts et supplications », *Op. Cit.*, p. 1371.

<sup>517</sup> ARTAUD, Antonin, « Le théâtre et la culture », *Le théâtre et son double*, Gallimard, Paris, 1964 [1938], p. 15.

<sup>518</sup> AUGÉ, Marc, *Génie du paganisme*, Gallimard, Paris, 1982, p. 19.

Dieu unique et personnel, de l'autre les religions de l'immanence, d'un côté les religions missionnaires, de l'autre les polythéismes<sup>519</sup> ». Or c'est bien cette opposition qui sous-tend la pensée d'Artaud, comme en témoigne cet extrait d'une lettre de septembre 1937, adressée à André Breton :

Madame Deharme porte la peine d'avoir dit qu'il n'y a pas de Dieux. De là la raison de ma haine.  
Car il y a des dieux, s'il n'y a pas de Dieu. Et au-dessus des dieux la loi inconsciente et criminelle de la Nature, dont les dieux et Nous, c'est-à-dire *Nous-les-Dieux*, sommes victimes solidairement.  
C'est le Paganisme qui a eu raison, mais les Hommes qui sont d'éternels saligauds ont trahi la Vérité Païenne. Le christ ensuite est *revenu* pour remettre au jour la Vérité Païenne, sur laquelle *toutes* les Églises chrétiennes ont chié ensuite avec ignominie<sup>520</sup>.

Si l'on observe les caractéristiques des religions païennes telles que les décrit Marc Augé, on y retrouve effectivement les aspects fondamentaux de la pensée d'Artaud, pensée unitaire qui refuse de considérer que dieu est séparé des hommes, les hommes coupés du monde et l'âme détachée du corps. En effet, « monde de l'appel ou du rappel permanents, monde de la signification quotidienne, singulière et générale, monde gorgé de sens et grouillant de dieux ou d'esprits [...], le monde païen ne s'appuie sur aucune principe d'extériorité pour légitimer son ordre et son histoire<sup>521</sup> ». Mais Marc Augé fait également remarquer que « la grande force des représentations païennes de la personne, qui leur donne parfois à nos yeux une vertu poétique illuminante, tient au fait qu'elles ne dissocient pas, comme nos approches analytiques, le somatique du psychique ou l'individuel du social<sup>522</sup> ». Dans *Le génie du paganisme*, il insiste tout particulièrement sur ce dernier point, affirmant notamment que « La pensée païenne [...] ne définit l'individu qu'en termes relationnels<sup>523</sup> » : aux dires de l'auteur, « les anthropologies païennes ont au moins en commun de se prolonger sans solution de continuité en cosmologie et en sociologie<sup>524</sup> ». L'anthropologie des religions païennes est une anthropologie résolument sociale.

Ici se trouve peut-être le hiatus entre la pensée païenne et la pensée artaudienne, dans la mesure où les dieux, chez Artaud, sont certes en toutes choses mais avant tout en chaque individu (« car il n'y a pas de dieu, mais il y a nous-même, et quand nous nous révoltons contre ce soi-disant Dieu nous nous révoltons contre nous-même, et c'est notre perte même que nous créons<sup>525</sup> ») et connectent chaque individu davantage avec lui-même qu'avec les autres. La religion d'Artaud est extrêmement égocentrée :

Car dieu de son vrai nom s'appelle Artaud, et c'est le nom de cette espèce de chose innommable entre le gouffre et le néant,  
qui tient du gouffre et du néant,

<sup>519</sup> *Idem*, p. 109.

<sup>520</sup> ARTAUD, Antonin, « Lettre à André Breton » [5 septembre 1937], *Op. Cit.*, p. 825.

<sup>521</sup> AUGÉ, Marc, *Op. Cit.*, p. 107.

<sup>522</sup> AUGÉ, Marc, *Op. Cit.*, p. 284.

<sup>523</sup> *Idem*, p. 138.

<sup>524</sup> *Idem*, p. 144.

<sup>525</sup> ARTAUD, Antonin, « Lettre à André Breton » [5 septembre 1937], *Op. Cit.*, p. 825.



et qu'on n'appelle ni ne nomme,  
et il paraît que c'est un corps aussi,  
et qu'Artaud est un corps aussi,  
non pas l'idée, mais le fait du corps,  
et le fait que ce qui est néant soit le corps,  
le gouffre insondable de la face, de l'inaccessible plan de surface, par où se montre le gouffre corps<sup>526</sup>.

Tout au long de sa vie, Artaud manifeste un intérêt très vif pour la psychanalyse, qu'il oppose radicalement à la psychologie, quant à elle considérée comme une technique d'analyse « qui s'est seulement donné pour tâche, en ce qui concerne l'homme, d'“arpenter” son psychisme pour en dessiner le cadastre<sup>527</sup> » et qui, ce faisant, « nie le mystère » et « coupe l'homme non seulement de la dimension de l'universel et de l'invisible, mais aussi de tout accès possible à ce qui ne relève pas d'une analyse rationnelle des motivations psychologiques<sup>528</sup> » :

On s'est ingénié à faire vivre sur la scène des être plausibles mais détachés, avec le spectacle d'un côté, le public de l'autre, – et qu'on n'a plus montré à la foule que le miroir de ce qu'elle est. [...] La psychologie qui s'acharne à réduire l'inconnu au connu, c'est à dire au quotidien et à l'ordinaire, est la cause de cet abaissement et de cette effrayante déperdition d'énergie, qui me paraît bien arrivée à son dernier terme. [...] Des histoires d'argent, d'angoisses pour de l'argent, d'arrivisme social, d'affres amoureuses où l'altruisme n'intervient jamais, de sexualités saupoudrées d'un érotisme sans mystère, ne sont pas du théâtre si elles sont de la psychologie<sup>529</sup>.

C'est d'ailleurs cette conviction que, « à un plus ou moins grand degré et selon la force de son propre génie, l'Inconscient de chaque être humain possède un trésor d'images archaïques<sup>530</sup> » qui le pousse, dans les années 1920, à rejoindre les surréalistes :

Le surréalisme n'a jamais été pour moi qu'une nouvelle sorte de magie. L'imagination, le rêve, toute cette intense libération de l'inconscient qui a pour but de faire affleurer à la surface de l'Âme ce qu'elle a l'habitude de tenir caché doit nécessairement introduire de profondes transformations dans l'échelle des apparences, dans la valeur de signification et le symbolisme du créé. [...] Pour moi le surréalisme a toujours été une insidieuse extension de l'invisible, l'inconscient à portée de main. Les trésors de l'inconscient invisible devenus palpables, conduisant la langue directement, d'un seul jet<sup>531</sup>.

En 1927, après s'être séparé du groupe, il reprend cette idée dans son « Manifeste pour un théâtre avorté » :

Si nous faisons du théâtre ce n'est pas pour jouer des pièces, mais pour arriver à ce que tout ce qu'il y a d'obscur dans l'esprit, d'enfoui, d'irrévéle se manifeste en une sorte de projection matérielle, réelle. [...] Nous ne visons à rien moins qu'à remonter aux sources humaines ou inhumaines du théâtre et à le ressusciter totalement.  
Tout ce qui appartient à l'illisibilité et à la fascination magnétique des rêves, tout cela, ces couches sombres de la conscience qui sont tout ce qui nous préoccupe dans l'esprit, nous voulons le voir

<sup>526</sup> ARTAUD, Antonin, « Suppôts et supplications » [1947], in *Œuvres, Op. Cit.*, p. 1414.

<sup>527</sup> BORIE, Monique, *Op. Cit.*, p. 53.

<sup>528</sup> *Idem.*

<sup>529</sup> *Idem*, pp. 119-120.

<sup>530</sup> ARTAUD, Antonin, « Secrets éternels de la culture » [« Secretos eternos de la cultura », *El Nacional*, 1 août 1936], in *Œuvres, Op. Cit.*, p. 728.

<sup>531</sup> ARTAUD, Antonin, « À la grande nuit ou le Bluff surréaliste » [juin 1927], in *Œuvres, Op. Cit.*, pp. 238-239.

rayonner et triompher sur une scène [...]. Nous concevons le théâtre comme une véritable opération de magie<sup>532</sup>.

En résumé, nous pouvons considérer avec Monique Banu-Borie que pour Artaud, « retrouver les sources, ce n'est pas seulement sonder le sol des anciennes cultures, mais c'est aussi creuser les profondeurs intérieures de l'homme<sup>533</sup> », explorer ses mystères psychiques ; pour Artaud, c'est en chacun de nous, dans chacun de nos corps, que se loge une transcendance que l'on peut, si l'on veut, appeler Dieu – ou « inconscient », ou simplement « vie » : c'est cette part de mystère, d'inconnu et de « néant » qu'il prétend, sur scène, sonder et explorer.

En ce sens, la quête théâtrale d'Artaud préfigure la réflexion de Levi-Strauss, qui définira, bien des années plus tard, la psychanalyse comme une « forme moderne de la technique chamanique », tirant « ses caractères particuliers du fait que, dans la civilisation mécanique, il n'y a plus de place, pour le temps mythique, qu'en l'homme lui-même<sup>534</sup> » ; elle s'inscrit surtout dans le sillage des découvertes de la psychanalyse du début du siècle, lorsque Freud, à la suite de Nietzsche, constate la « mort de Dieu » et définit, notamment dans *Psychopathologie de la vie quotidienne* (1901) le monde mythologique comme un phénomène psychologique projeté vers l'extérieur. Pour Artaud comme pour Freud, la réalité surnaturelle est avant tout une réalité psychique et les dieux, débarrassés de leurs oripeaux mythologiques, se dévoilent comme des motions pulsionnelles, des émanations d'un inconscient refoulé. Nous retrouverons plus loin cette substitution de la transcendance métaphysique par une transcendance psychique dans le théâtre qui nous intéresse.

## **b. Discours symbolique ou circulation des énergies ?**

Notons ici que cette lecture psychanalytique ne prive en rien ces dieux de leur puissance, bien au contraire ; c'est justement leur présence *physique* sur la scène du théâtre fantasmé par Artaud qui en fait un théâtre dangereux, capable d'ébranler le spectateur :

On peut faire venir des dieux sur la scène, on peut, autour des personnages inapprochables d'un mythe réellement figuré, tracer des cercles magiques, mais, je le répète, il y faut le don. Le principe en est d'introduire sur la scène la logique irrationnelle et monstrueuse des rêves, cette logique qui dans une main donne à voir un visage et qui, à partir d'un soupir exhalé tout près de l'oreille, suggère le passage d'un ouragan. C'est cette technique d'images qui est, dans le langage courant, à l'origine de la métaphore. Avec des gestes à double fond, l'acteur tragique chemine environné de métaphores qu'il crée sans cesse par la voix, les gestes et les mouvements<sup>535</sup>.

---

<sup>532</sup> ARTAUD, Antonin, « Manifeste pour un théâtre avorté » [*Les cahiers du sud*, n° 87, février 1927], in *Œuvres, Op. Cit.*, p. 233.

<sup>533</sup> BORIE, Monique, *Op. Cit.*, p. 76.

<sup>534</sup> LEVI-STRAUSS, Claude, « L'efficacité symbolique », *Anthropologie structurale*, Plon, Paris, 1958, pp. 225-226.

<sup>535</sup> ARTAUD, Antonin, « Une Médée sans feu » [« Una Medea sin fuego », *El Nacional* (México, 7 juin 1946)], in *Œuvres, Op. Cit.*, p. 713.

Pour Artaud, chaque homme porte donc ses dieux en lui, et la « boîte magique » du théâtre est en mesure de « faire AFFLUER nos démons<sup>536</sup> » sur la scène, de les y matérialiser. Ne pourrait-on pas alors considérer, de ce point de vue, les *wemilere* décrits précédemment comme un parfait exemple de ce théâtre de la Cruauté ? Les convergences sont en effet très nombreuses entre ces deux types de performances.

Cependant, comme nous l'avons démontré précédemment, les dieux qui se manifestent dans les *wemilere* tirent leur force de l'*aché* mise en circulation au cours de la cérémonie, qui elle-même semble ne jaillir que de l'expérience rituelle collective et de l'oubli de soi. Pour Marcel Detienne, cette expérience mystique n'est pas compatible avec l'acte de communication symbolique qui engendre le mythe<sup>537</sup> : « aussi longtemps que dure la période de symbiose mystique, la mythologie ne peut être que rare et pauvre. Elle est l'envers de la richesse, de la plénitude de la participation, qui ne laisse place à aucun supplément. [...] Le mythe comme intrigue ne se dégage, dans sa forme familière, qu'avec le recul vis-à-vis de la participation, lorsque la communion mystique s'efface<sup>538</sup> ». On peut alors s'interroger : le théâtre de la Cruauté tend-il davantage vers la communion mystique, ou vers l'actualisation symbolique ?

Incontestablement, l'idée de forces énergétiques est très présente chez Artaud, qui propose « d'en revenir par le théâtre à une idée de la connaissance physique des images et des moyens de provoquer des transes<sup>539</sup> » et définit celui-ci comme « un formidable appel de forces<sup>540</sup> », un espace « où des images physiques broient et hypnotisent la sensibilité du spectateur pris dans le théâtre comme dans un tourbillon de forces supérieures<sup>541</sup> ». « Chercher la place des Dieux », dit-il lors d'une conférence à Mexico en 1936, c'est « chercher leur force et se donner la force d'un Dieu. Le monde Blanc appelle ces Dieux des idoles, mais l'esprit indien sait faire vibrer la force des Dieux, en situant leurs musiques de forces ; et le théâtre par une distribution musicale de forces appelle à lui la puissance des Dieux<sup>542</sup> ». Avant même son voyage au Mexique, Artaud évoque cette énergie

---

<sup>536</sup> ARTAUD, Antonin, « Le théâtre balinais » [1931], *Le théâtre et son double*, *Op. Cit.*, p. 92.

<sup>537</sup> Cette contradiction apparente nous renvoie à la définition précédemment citée de l'action rituelle par Michael Houseman et Carlo Severi comme « condensation de deux relations en principe antithétiques » et « mise en relation des contraires ». De fait, dans les rituels qui nous occupent ces deux dimensions semblent bien se fondre l'une dans l'autre pour faire advenir la réalité divine, qui se définit *à la fois* comme réalité mythique et énergie vitale ; mais on peut néanmoins rejoindre Marcel Detienne en observant que l'on peut dégager dans ces rituels deux grandes phases : avant que les dieux ne descendent, c'est bien la « symbiose mystique » qui prime, puisque les participants unissent leurs énergies pour convaincre les dieux de venir parmi eux. Leur arrivée s'accompagne en revanche généralement, nous l'avons vu, d'un retour au *logos*, où le dieu s'adresse à l'assistance et actualise son propre mythe.

<sup>538</sup> DETIENNE, Marcel, « MYTHE : Épistémologie des mythes » in *Encyclopædia Universalis*, <<http://www.universalis-edu.com.ezproxy.univ-paris3.fr/encyclopedie/mythe-epistemologie-des-mythes/>> [consulté le 22/02/2015].

<sup>539</sup> ARTAUD, Antonin, « En finir avec les chefs-d'œuvre » [1936], *Le théâtre et son double*, *Op. Cit.*, p. 125.

<sup>540</sup> ARTAUD, Antonin, « Le théâtre et la peste » [1934], *Le théâtre et son double*, *Op. Cit.*, p. 43.

<sup>541</sup> ARTAUD, Antonin, « En finir avec les chefs-d'œuvre », *Op. Cit.*, p. 128.

<sup>542</sup> ARTAUD, Antonin, « Le théâtre et les dieux » [conférence prononcée à Mexico sous le patronage du Département d'action sociale de la UNAM en février 1936], in *Œuvres*, *Op. Cit.*, p. 703.

vitale, si similaire à notre *aché*, que le théâtre permettrait de mettre en branle :

Le théâtre peut nous aider à retrouver une culture et nous en donner immédiatement les moyens : la culture n'est pas dans les livres, dans les peintures, les statues, les danses, elle est dans les nerfs et dans la fluidité des nerfs, des organes sensibles, dans une sorte de manas qui dort et qui peut mettre l'esprit immédiatement dans l'attitude de réceptivité la plus haute, de réceptivité totale et lui permettre de réagir dans le sens le plus digne, le plus élevé et aussi le plus pénétrant et le plus fin ; ce mana le théâtre tel que je le conçois le réveille<sup>543</sup>.

Cependant et bien qu'il s'oppose par ailleurs avec virulence à l'hégémonie de la parole articulée – du *logos* – au théâtre, nous pouvons remarquer qu'Artaud ne s'affranchit pas véritablement de la tyrannie du sens à l'œuvre dans le théâtre qu'il rejette, dans la mesure où il continue à considérer la représentation théâtrale comme un acte de communication, et l'action théâtrale comme un langage adressé aux spectateurs, certes non rationnel, mais néanmoins univoque.

Ce langage total, physique et concret préconisé par Artaud se caractérise également par son hermétisme et sa dimension synesthésique : on y retrouve donc toutes les caractéristiques du langage symbolique tel que nous l'avons défini plus haut, c'est-à-dire d'un langage certes complexe et ambigu mais qui continue à « faire sens ». Il explique ainsi dans son manifeste que « le spectacle [du théâtre de la Cruauté] sera chiffré d'un bout à l'autre, comme un langage<sup>544</sup> » et à plusieurs reprises, dans ses écrits, réapparaissent les notions d'« alphabet » et surtout de « hiéroglyphes » (le terme retrouvant alors son acception étymologique) :

[...] C'est ici qu'intervient, en dehors du langage auditif des sons, le langage visuel des objets, des mouvements, des attitudes, des gestes, mais à condition qu'on prolonge leur sens, leur physionomie, leurs assemblages, jusqu'aux signes, en faisant de ces signes une manière d'alphabet. Ayant pris conscience de ce langage dans l'espace, langage de sons, de cris, de lumières, d'onomatopées, le théâtre se doit de l'organiser en faisant avec les personnages et les objets de véritables hiéroglyphes, et en se servant de leur symbolisme et de leurs correspondances par rapport à tous les organes et sur tous les plans<sup>545</sup>.

En 1931 déjà, après avoir assisté à un spectacle de théâtre balinais, Artaud évoque ces « hiéroglyphes animés », dont les actions correspondent à « un nouveau langage physique à base de signes et non plus de mots<sup>546</sup> ».

Ces signes spirituels ont un sens précis, qui ne nous frappe plus qu'intuitivement, mais avec assez de violence pour rendre inutile toute traduction dans un langage logique et discursif. [...] C'est quelque chose qu'on ne peut aborder de front que ce spectacle qui nous assaille d'une surabondance d'impressions toutes plus riches les unes que les autres, mais en un langage dont il semble que nous n'ayons plus la clef ; et cette sorte d'irritation créée par l'impossibilité de retrouver le fil, de prendre la bête, – d'approcher de son oreille l'instrument pour mieux entendre, est, à l'actif de ce spectacle, un

---

<sup>543</sup> ARTAUD, Antonin, « Lettre à Jean Paulhan » [19 juillet 1935], in *Œuvres, Op. Cit.*, p. 660.

<sup>544</sup> ARTAUD, Antonin, « Le théâtre de la Cruauté » [1932], *Le théâtre et son double, Op. Cit.*, p. 152.

<sup>545</sup> *Idem*, p. 138.

<sup>546</sup> ARTAUD, Antonin, « Sur le théâtre balinais » [1931], *Le théâtre et son double, Op. Cit.*, p. 82.

charme de plus<sup>547</sup>.

Comme nous pouvons le constater ici, c'est bien le fait que langage symbolique soit toujours saisissable, mais jamais totalement saisi qui fascine Artaud (« car pour moi les idées claires sont, au théâtre comme partout ailleurs, des idées mortes et terminées<sup>548</sup> »), ainsi que sa dimension physique et concrète, sur laquelle il fonde son opposition entre le théâtre occidental, théâtre psychologique fait de mots et désincarné, et le théâtre de la Cruauté qui vise à « créer une métaphysique de la parole, du geste, de l'expression, en vue de l'arracher à son piétinement psychologique et humain<sup>549</sup> », « étant sous-entendu que le théâtre par son côté physique, et parce qu'il exige *l'expression dans l'espace*, la seule réelle en fait, permet aux moyens magiques de l'art et de la parole de s'exercer organiquement et dans leur entier, comme des exorcismes renouvelés<sup>550</sup> ».

À cette nécessité absolue de mettre en place un théâtre « plastique et physique », de faire parler à la scène « son langage concret » (car « dans l'état de dégénérescence où nous sommes, c'est par la peau qu'on fera rentrer la métaphysique dans les esprits<sup>551</sup> »), s'ajoute celle de restituer à ce langage son pouvoir d'ébranlement et son efficacité, le pouvoir de *mettre en danger*, littéralement, les spectateurs, car « on ne peut continuer à prostituer l'idée de théâtre qui ne vaut que par une liaison magique, atroce, avec la réalité et avec le danger<sup>552</sup> ». Si l'on en croit Peter Brook, Artaud « voulait que le théâtre contînt tout ce qui est normalement réservé au crime et à la guerre. Il voulait un public qui se défit de toutes ses défenses, qui se laissât transpercer, choquer, étonner et violer de telle sorte qu'on pût, dans le même temps, l'emplit d'une nouvelle puissance<sup>553</sup> ».

Toutes ces caractéristiques du théâtre de la Cruauté sont communes aux rituels en général, et, en particulier, à ceux qui nous intéressent, les *wemilere* : c'est bien ce langage symbolique qu'Artaud entend réinvestir. Mais, nous l'avons vu, la *performance* rituelle ne peut pas être réduite à un simple acte de langage, si symbolique qu'il soit, car se trouve alors occulté tout ce qui relève de la communion mystique entre les participants, permise, dans le cas des *wemilere*, par la mise en circulation de cette énergie vitale, l'*aché*.

Or bien qu'Artaud invoque de façon récurrente cette énergie vitale (lui parle plutôt de « forces » ou encore de « vibration »), bien qu'il insiste sur la nécessité d'ébranler le spectateur jusqu'au plus profond de son être, il ne remet jamais en question cette séparation entre acteurs/émetteurs et spectateurs/récepteurs : certes, le spectateur d'Artaud est loin d'être passif (« on a oublié que le

---

<sup>547</sup> *Idem*, p. 87.

<sup>548</sup> ARTAUD, Antonin, « La mise en scène et la métaphysique » [1931], *Le théâtre et son double*, *Op. Cit.*, p. 153.

<sup>549</sup> ARTAUD, Antonin, « Le théâtre de la Cruauté » [1932], *Le théâtre et son double*, *Op. Cit.*, p. 138.

<sup>550</sup> *Idem*, p. 137.

<sup>551</sup> *Idem*, p. 153.

<sup>552</sup> *Idem*, p. 137.

<sup>553</sup> BROOK, Peter, *L'espace vide [The empty space]* (trad. C. Estienne et F. Fayolle), Éditions du Seuil, Paris, 1977 [1968], p. 77.

théâtre est un acte sacré qui engage aussi bien celui qui le voit que celui qui l'exécute<sup>554</sup> ») et le dispositif théâtral qu'il préconise place les spectateurs au centre, tandis que la représentation se déroule autour d'eux ; mais il s'agit toujours d'une *performance*, et donc d'un acte de communication, et non de communion. Cette particularité du théâtre de la Cruauté a été étudiée par Jean-François Lyotard, qui en fait en quelque sorte la limite de la pensée artaudienne. Le philosophe considère en effet qu'Artaud s'est arrêté en chemin, dans la mesure où il n'aurait pas assumé jusqu'au bout ce rejet du sens au profit de la circulation des forces physiques :

Artaud cherche à détruire non pas le dispositif théâtral « à l'italienne », c'est-à-dire européen, mais au moins la prédominance du langage articulé et la mise à l'écart du corps. Par là, il entend retrouver une « efficacité » libidinale de l'action théâtrale. « Force », « énergie de dessous », puissance de *déplacer* les affects qui procède par des déplacements d'unités bien réglées : « Le secret du théâtre dans l'espace, c'est la dissonance, le décalage des timbres, et le désenchaînement dialectique de l'expression ». [...] Mais sur ce chemin d'une désémiotique généralisée, Artaud s'arrête, et ce qui l'arrête est le nihilisme, la religion [...]. Pour mettre en œuvre les intensités, il se tourne vers la construction d'un « outil », qui va être de nouveau un langage, un système de signes, une grammaire des gestes, des « hiéroglyphes ». c'est cela qu'il croit trouver dans le théâtre oriental, particulièrement balinaï et japonais<sup>555</sup>.

Lyotard met, lui aussi, en évidence le fait que les corps du théâtre de la Cruauté, tout comme ceux du *nô* japonais, continuent bel et bien à fonctionner comme des signes, et donc à être instrumentalisés, invisibilisés : « faire taire le corps par le théâtre d'*écrivain* cher à l'Europe bourgeoise du XX<sup>e</sup> siècle est nihiliste ; mais le faire *parler* en lexique et syntaxe de mimes, chants, danses, comme le fait le *nô*, est encore une façon de l'anéantir<sup>556</sup> ».

Si l'on s'en réfère aux affirmations de M. Detienne, il est logique que cette prédominance du discours symbolique, dans le théâtre de la cruauté, aille de pair avec l'absence de « symbiose mystique » entre les participants : l'expérience collective, de fait, ne figure pas parmi les objectifs du théâtre de la Cruauté.

Si l'on met en regard les théories théâtrales d'Artaud avec les aléas de sa vie personnelle, ses échecs théâtraux et ses pathologies psychiatriques (qu'il s'agisse de paranoïa ou de schizophrénie), on peut comprendre qu'il aille chercher le « double » mystérieux de son théâtre dans l'intimité de chacun, indépendamment de toute expérience collective ou communautaire. C'est d'ailleurs le profond individualisme de sa démarche qui, après l'avoir rapproché du groupe des surréalistes à l'heure où ceux-ci prétendaient explorer l'inconscient, l'en sépara violemment lorsque ces derniers firent le choix de la révolution sociale. Dans les textes qui suivirent cette rupture, Artaud revendique avec ferveur l'égoïsme de sa propre révolution et son dédain pour tout ce qui ne

---

<sup>554</sup> ARTAUD, Antonin, « La fausse supériorité des élites » [« La falsa superioridad de las élites », *El Nacional* (México), 25 juillet 1936], in *Œuvres, Op. Cit.*, p. 725.

<sup>555</sup> LYOTARD, Jean-François, « La dent, la paume » (intervention à la table ronde internationale sur la Sémiologie du théâtre, Venise, septembre 1972) in *Des dispositifs pulsionnels*, Éditions Galilée, 1994, pp. 94-95.

<sup>556</sup> BORIE, Monique, *Op. Cit.*, p. 95.

relève pas de son « moi intime » : « que me fait à moi toute la Révolution du monde si je sais demeurer éternellement douloureux et misérable au sein de mon propre charnier. Que chaque homme ne veuille rien considérer au-delà de sa sensibilité profonde, de son moi intime, voilà pour moi le point de vue de la Révolution intégrale. Il n'y a de bonne révolution que celle qui me profite, à moi, et à des gens comme moi<sup>557</sup> ». Un mois plus tard, dans une lettre à Joseph Barsalou, il revient sur cette idée et rejette catégoriquement l'expérience collective du champ de sa quête : « Sans méconnaître les avantages de la suggestion collective, je crois que la Révolution véritable est affaire d'individu. L'impondérable exige un recueillement qui ne se rencontre guère que dans les limbes de l'âme individuelle. Pour moi, négligeant toute tentative commune, je m'enfonce à la recherche de la magie que je me suis faite, dans une solitude sans compromis<sup>558</sup> ».

On comprend alors qu'en dépit de l'intérêt qu'il accorde aux phénomènes rituels liés à la suggestion collective qu'il a pu observer (au Mexique notamment), Artaud n'ait pas pris la mesure de leur importance dans le déroulement des *performances* rituelles, ou du moins n'ait pas cherché à les développer dans ses propres conceptions théâtrales. Or, sans la prise en compte du pouvoir de cette suggestion collective, les objectifs que se fixe le théâtre de la Cruauté semblent bien difficile à concrétiser ; c'est d'ailleurs ce que répond Jerzy Grotowski, lorsqu'on l'interroge sur l'influence des théories artaudiennes sur son propre théâtre : « Artaud a été un visionnaire extraordinaire, mais ses écrits ont peu d'importance méthodologique parce qu'ils ne sont pas le produit d'investigations pratiques à long terme. C'est une étonnante prophétie, pas un programme<sup>559</sup> ».

Il développe cette idée dans un autre article de 1967 :

Le paradoxe d'Artaud, c'est le fait qu'il est impossible de réaliser ses vues. Cela signifie-t-il qu'il avait tort ? Certainement pas. Mais Artaud n'a laissé derrière lui aucune route concrète, il n'a indiqué aucune méthode. Il a laissé des visions, des métaphores. C'était sûrement une expression de la personnalité d'Artaud et c'est partiellement le résultat d'un manque de temps et de moyens pour réaliser pratiquement ce qu'il avait pressenti. Cela provient aussi de ce que nous pourrions appeler l'erreur d'Artaud, ou tout au moins sa particularité : alors qu'il creusait subtilement, sur une voie a-logique, presque invisible et intangible, Artaud a utilisé une langue qui était aussi intangible et fugace<sup>560</sup>.

Ces quelques réflexions n'empêchent pas le dramaturge polonais de reconnaître qu'Artaud a « virtuellement tout inventé<sup>561</sup> » : « cet homme nous a donné, dans son martyre, une épreuve éclatante du théâtre en tant que thérapie<sup>562</sup> ». D'autres héritiers d'Artaud établissent des constats similaires : Peter Brook souligne le fait qu'« Artaud n'a jamais réalisé son propre théâtre<sup>563</sup> » ; il considère que peut-être « la force de sa vision vient de ce qu'elle est comme une carotte promenade

---

<sup>557</sup> ARTAUD, Antonin, *À la grande nuit ou le Bluff surréaliste* [juin 1927] in *Œuvres, Op. Cit.*, p. 237.

<sup>558</sup> ARTAUD, Antonin, « Lettre à Joseph Barsalou » in *Œuvres, Op. Cit.*, p. 245.

<sup>559</sup> GROTOWSKI, Jerzy, *Vers un théâtre pauvre* (trad. C. B. Levenson), Editions l'âge d'homme, Paris, 1971, p. 22.

<sup>560</sup> GROTOWSKI, Jerzy, « Il n'était pas entièrement lui-même » [1967] in *Vers un théâtre pauvre, Op. Cit.*, p. 86.

<sup>561</sup> *Idem.*

<sup>562</sup> *Idem*, p. 93.

<sup>563</sup> BROOK, Peter, *L'espace vide, Op. Cit.*, p. 22.

devant nous et jamais atteinte<sup>564</sup> », avant de conclure qu'« appliquer les théories d'Antonin Artaud, c'est le trahir, car ce n'est jamais qu'une partie de sa pensée qu'on exploite<sup>565</sup> ». Quant à Eugenio Barba, il affirme qu'« Antonin Artaud was perhaps the poorest, most wretched and, from a professional standpoint, the least authoritative among the protagonists of the theatre's Great Reform in the first half of the last century. From the point of view of the craft, he has little to teach us<sup>566</sup> ». Il ajoute cependant : « Yet, today we count him among our teachers, although he never was one<sup>567</sup> ». Nous allons donc, pour conclure, nous pencher brièvement sur la production de ces hommes de théâtre qui, dans les années 1960, s'intéressèrent eux-aussi aux *performances* rituelles et prolongèrent les idées d'Artaud dans différentes directions, en les confrontant à la réalité de la scène et en les inscrivant dans leur démarche personnelle : le « théâtre pauvre » ou « théâtre Laboratoire » de Jerzy Grotowski, le « théâtre sacré » de Peter Brook et les expériences théâtrales fondées sur l'anthropologie théâtrale d'Eugenio Barba ; nous évoquerons également les débuts itinérants du Living Theatre, dans les années 1960.

Comme nous le verrons, toutes ces expériences théâtrales ont en commun de placer le corps à l'honneur et de chercher à produire un théâtre « vrai », donnant accès à une autre réalité ; elles se distinguent principalement, de notre point de vue, par les réponses qu'elles apportent à cette question laissée en suspens par Artaud, celui du rapport entre l'ensemble des participants au cours de la *performance* théâtrale, et plus précisément du rapport entre les acteurs et les spectateurs.

## 2. La quête du théâtre anthropologique : un nouveau rapport de forces

### a. Dans le sillage de la pensée d'Artaud

Tous ces metteurs en scène et groupes de théâtre ont en commun de reconnaître en Artaud un « génie visionnaire<sup>568</sup> », dont la voix de prophète retentit dans le « désert » théâtral du début du XX<sup>e</sup> siècle. Tous, comme Artaud, prônent un « retour aux sources » rituelles du théâtre, tel Peter Brook qui dans *L'espace vide* (1968) fait valoir sa nostalgie de l'époque où le théâtre était encore un art sacré. « Tout ce qui appartient au théâtre sacré nous est devenu totalement étranger<sup>569</sup> » car

---

<sup>564</sup> *Idem.*

<sup>565</sup> *Idem.*

<sup>566</sup> BARBA, Eugenio, « In Praise of Fire » (trad. J. Barba), *Performance Research*, Vol. 18, n° 1, février 2013, pp. 32-35, p. 33.

<sup>567</sup> *Idem.*

<sup>568</sup> BROOK, Peter, *L'espace vide*, *Op. Cit.*, p. 71.

<sup>569</sup> *Idem.*



« toutes les formes d'art sacré ont été détruites par les valeurs bourgeoises<sup>570</sup> », affirme le dramaturge anglais, semblant ici paraphraser Artaud. « Au théâtre, nous nous défions du sacré, parce que nous ne savons pas ce qu'il pourrait être. Nous savons seulement que ce qu'on nomme le sacré nous a désertés<sup>571</sup> ». Tout comme Artaud, Peter Brook défend cette idée que le vrai théâtre – le théâtre « vrai » – doit être un théâtre « sacré » qui, à l'instar des rituels religieux, manifeste une réalité autre et rend visible l'invisible :

Toutes les religions affirment que l'invisible peut être rendu visible. Mais là est le problème. L'enseignement religieux, y compris celui du Zen, affirme que cet invisible-visible ne se voit pas automatiquement. Il ne se voit que dans certaines conditions qui peuvent être en rapport avec certains états ou avec une certaine compréhension. Comprendre, comprendre la visibilité de l'invisible est l'œuvre d'une vie. L'art sacré peut y aider, et ainsi nous arrivons à une définition du théâtre sacré. Non seulement le théâtre sacré montre l'invisible, mais il offre également des conditions qui en rendent la perception possible<sup>572</sup>.

Mais quel est cet invisible rendu visible par le théâtre, comment le définir ? Ici encore, le point de vue de Peter Brook semble très proche de celui d'Artaud, puisqu'il considère que « le théâtre sacré s'attaque à l'invisible qui contient toutes les impulsions cachées de l'homme<sup>573</sup> » ; tout comme Artaud, Peter Brook voit dans le théâtre un moyen de « capter [...] les courants invisibles qui gouvernent nos vies<sup>574</sup> », de canaliser cette « matière bouillante, pareille à celle que nous voyons à l'intérieur d'un volcan<sup>575</sup> » et qui se cache derrière l'« écorce » des apparences.

Cette interprétation psychanalytique du sacré se retrouve chez Grotowski, qui cherche, selon ses propres termes, à créer au théâtre un « sacré laïque » : « il faut contribuer à sa réalisation, car une conscience laïque à la place d'une conscience religieuse semble être une nécessité psycho-sociale pour la société<sup>576</sup> », ajoute-t-il. Ainsi, Grotowski dans ses textes réinvestit fréquemment la terminologie religieuse – plus précisément celle de la culture catholique dont il est issu – tout en insistant sur l'acception laïque (nous pourrions dire « psychique ») de cette terminologie. « Je ne crois pas que le cosmos puisse, dans un sens physique, devenir un point de référence transcendantal pour l'homme. Les points de référence sont autres. L'homme en est un<sup>577</sup> ». Il décrit notamment le comédien de son théâtre comme un « acteur saint », tout en précisant qu'« il ne faut pas prendre le mot “saint” dans son sens religieux. C'est plutôt une métaphore pour définir une personne qui, par son art, monte au bûcher et accomplit un acte d'auto-sacrifice<sup>578</sup> ». La démarche de Grotowski s'inscrit en effet dans cette quête introspective poétiquement formulée par Artaud des années plus

---

<sup>570</sup> *Idem.*

<sup>571</sup> *Idem.*

<sup>572</sup> *Idem*, p. 80.

<sup>573</sup> *Idem*, p. 98.

<sup>574</sup> *Idem*, p. 66.

<sup>575</sup> *Idem*, p. 75.

<sup>576</sup> GROTOWSKI, Jerzy, « Le Nouveau Testament du Théâtre » [1964] in *Vers un théâtre pauvre*, *Op. Cit.*, p. 48.

<sup>577</sup> GROTOWSKI, Jerzy, « Il n'était pas entièrement lui-même » [1967] in *Vers un théâtre pauvre*, *Op. Cit.*, p. 87.

<sup>578</sup> GROTOWSKI, Jerzy, « Le Nouveau Testament du Théâtre », *Op. Cit.*, p. 42.

tôt : il décrit le travail de l'acteur comme un « processus d'autopénétration<sup>579</sup> », visant à lui « apprendre à utiliser son rôle comme si c'était le bistouri d'un chirurgien, pour se disséquer lui-même. Il ne s'agit pas de se peindre soi-même dans certaines conditions données, ou de “vivre” en partie, pas plus que de substituer la manière distante d'agir communément au théâtre épique, basé sur un froid calcul. L'important, c'est d'utiliser le rôle comme un tremplin, un instrument grâce auquel on étudie ce qui est caché sous notre masque quotidien afin de le sacrifier, de l'exposer<sup>580</sup> ».

Ce « sacré laïque » que permettrait d'atteindre le travail d'auto-pénétration ou d'auto-dissection de l'acteur semble bien pouvoir être assimilé, en termes psychanalytiques, à l'inconscient individuel dont Freud fit l'objet de ses recherches ; cependant, Grotowski définit également ce qui est sacré comme un ensemble de « représentations collectives<sup>581</sup> », et souligne l'influence sur ses théories théâtrales de deux chercheurs qui ont, dans deux domaines différents, abondamment réfléchi sur la religion comme phénomène collectif : « si je parle de “représentations collectives”, c'est Durkheim qui revient ; si je parle “d'archétypes” – Jung<sup>582</sup> ».

La référence à Karl Jung, disciple dissident de Freud que nous avons déjà évoqué un peu plus tôt dans notre étude, nous intéresse tout particulièrement ici. Ce sont justement ces « archétypes » qui constituèrent l'un des principaux motifs de rupture entre Jung et son mentor : alors que Freud s'intéressait principalement à l'inconscient individuel et refusait de subordonner celui-ci à une quelconque entité collective, Jung défend au contraire l'existence d'un inconscient collectif, constitué par des structures psychiques primordiales (les « archétypes ») ancrées encore bien plus profondément en chaque individu que les structures psychiques de l'inconscient individuel. Pour Jung, cet inconscient collectif forme un réservoir intarissable de rêves, de mythes et de fantasmes hérité génétiquement et partagé par tout un ensemble d'individus.

Que cet inconscient collectif soit effectivement transmis (génétiquement ou culturellement) ou bien qu'il s'agisse d'un héritage phylogénétique (ce que Freud lui-même était prêt à admettre) importe peu ici ; en revanche, la reconnaissance de son existence est capitale pour comprendre la démarche de ces dramaturges, leur intérêt pour l'anthropologie et leur quête, dans les cultures autres, des archétypes communs à l'ensemble de l'humanité. C'est au nom de cette quête que tous se sont penchés sur ces « réservoirs d'archétypes » que constituent les mythes, chaque mythe étant conçu pour reprendre les termes de Grotowski comme « un modèle complexe, avec une existence indépendante dans la psychologie des groupes sociaux, inspirant la conduite et les tendances d'un groupe<sup>583</sup> ». Leur objectif commun, comme le souligne Monique Banu-Borie, est de « redonner au

---

<sup>579</sup> *Idem*, p. 34.

<sup>580</sup> *Idem*, p. 35.

<sup>581</sup> *Idem*, p. 41.

<sup>582</sup> GROTOWSKI, Jerzy, « Vers un théâtre pauvre » [1965] in *Vers un théâtre pauvre*, *Op. Cit.*, p. 22.

<sup>583</sup> *Idem*, p. 20.

théâtre la force d'un langage premier, dépassant les particularismes<sup>584</sup> » ; c'est bien dans ce but qu'Eugenio Barba crée en 1979 l'ISTA (International School of Theatre Anthropology) : « Des acteurs et des danseurs différents, en des lieux et à des époques différentes, parmi les nombreux principes propres à chaque tradition se sont servis de quelques principes similaires. Retrouver ces “principes qui reviennent” est la première tâche de l'anthropologie théâtrale<sup>585</sup> ». Depuis 1980, l'ISTA organise régulièrement<sup>586</sup>, un peu partout dans le monde, des « sessions internationales », réunissant comédiens, danseurs, anthropologues, dramaturges et professionnels de la scène issus de pays, de cultures et de milieux très divers, visant justement à mettre en regard différentes cultures et à s'interroger sur leurs fondements communs.

Les spectacles de Peter Brook et ceux du Living Theatre<sup>587</sup> s'inscrivent dans la même démarche : « le Living Theatre a proclamé son ambition universaliste d'élaboration d'un langage susceptible de toucher les spectateurs au-delà de leur appartenance de classe mais aussi de race et de culture. La même volonté de parvenir à une communication qui transcende les différences culturelles constitue, depuis longtemps déjà, l'axe du travail de Peter Brook<sup>588</sup> » (il n'y a qu'à voir son *Mahabharata*<sup>589</sup> pour s'en convaincre).

C'est en quelque sorte la pensée païenne, unificatrice et totalisante, sous-jacente dans les écrits d'Artaud qui est étendue – transposée, pourrait-on presque dire, tant ce domaine est peu abordé par Artaud – à l'ensemble de l'espèce humaine. Mais dans cette perspective et dans la mesure où un tel théâtre prétend manifester cette réalité anthropologique, la séparation traditionnelle entre la scène et la salle, les acteurs et le public ne pouvait manquer d'y être remise en question. Chacun des dramaturges que nous avons évoqués la résout – ou la contourne – à sa propre façon.

## b. L'épineuse question du statut du spectateur

Soulignons en premier lieu que la volonté de briser la dichotomie spatiale du théâtre canonique apparaît déjà dans les écrits d'Artaud, tout autant que dans ses tentatives scéniques. Elle découle, logiquement, de son désir d'ébranler chaque spectateur au plus profond de son être, de le placer au plus près de l'action scénique pour qu'il ne puisse manquer d'être *touché* par elle ; pour qu'il soit, même, incapable de saisir clairement où se trouve la frontière entre fiction et réalité.

---

<sup>584</sup> BORIE, Monique, *Op. Cit.*, p. 21.

<sup>585</sup> BARBA, Eugenio et SAVARESE, Nicola, *L'énergie qui danse : un dictionnaire d'anthropologie théâtrale* (trad. E. Deschamp-Pria), L'entretemps, Paris, 2008 [1995], p. 14.

<sup>586</sup> La quinzième session a eu lieu en avril 2016 à Albino, en Italie.

<sup>587</sup> Le Living Theatre est une troupe de théâtre new-yorkaise, fondée en 1949 par Judith Malina et Julian Beck.

<sup>588</sup> *Idem.*

<sup>589</sup> BROOK, Peter, CARRIÈRE, Jean-Claude et ESTIENNE [FILM], Marie-Hélène, *The Mahabharata*, France, Belgique, Australie, États-Unis, Suède, Portugal, Norvège, Pays-Bas, Japon, Irlande, Islande, Finlande, Danemark et Royaume-Uni, 1989.

En ce sens, le premier spectacle présenté par le théâtre Alfred Jarry en juin 1927 (*Les Mystères de l'amour* de Roger Vitrac) préfigure les *happenings* qui fleuriront des années plus tard sur les scènes occidentales : en effet, parmi le public se trouvaient de « faux » spectateurs, des comédiens qui ne cessaient de commenter et de critiquer ce qui se passait sur scène, plongeant les « vrais » spectateurs dans la confusion. Dans le quatrième et dernier spectacle de ce théâtre (*Victor ou les enfants au pouvoir*, de Roger Vitrac également), les interventions sonores de la dame pétomane (scénographiées par un coup de trombone) sont accompagnées de jets de boules puantes dans la salle. L'artifice ne fut pas du tout du goût du public et Artaud se défendit toujours d'en avoir été l'instigateur ; on peut cependant y voir une nouvelle tentative de briser la tranquillité du spectateur, de l'impliquer dans l'action scénique et d'émouvoir tous ses sens dans un souci synesthésique. Plus tard, dans le Premier manifeste du Théâtre de la Cruauté, Artaud revient sur cette nécessité de placer, littéralement, le spectateur au cœur de l'action scénique :

Nous supprimerons la scène et la salle qui sont remplacées par une sorte de lieu unique, sans cloisonnement, ni barrière d'aucune sorte, et qui deviendra le théâtre même de l'action. Une communication directe sera rétablie entre le spectateur et le spectacle, entre l'acteur et le spectateur, du fait que le spectateur placé au milieu de l'action est enveloppé et sillonné par elle. Cet enveloppement provient de la configuration de la salle. [...] La salle sera close de quatre murs, sans aucune espèce d'ornement, et le public assis au milieu de la salle, en bas, sur des chaises mobiles qui lui permettront de suivre le spectacle qui se passera tout autour de lui. [...] L'action dénouera sa ronde, étendra sa trajectoire d'étage en étage, d'un point à un point, des paroxysmes naîtront tout à coup, s'allumeront comme des incendies en des endroits différents ; et le caractère d'illusion vraie du spectacle, pas plus que l'emprise directe et immédiate de l'action sur le spectateur, ne seront un vain mot<sup>590</sup>.

Artaud achève cependant sa description en ajoutant que « toutefois, un emplacement central sera réservé qui, sans servir à proprement parler de scène, devra permettre au gros de l'action de se rassembler et de se nouer chaque fois que ce sera nécessaire<sup>591</sup> », ce qui, comme le souligne Grotowski, ne fait que déplacer la barrière scénique au lieu de la supprimer :

Cela semble frappant, mais notez qu'il n'a proposé d'abolir ni la scène séparée du public, ni de rechercher une structure différente adaptée à chaque nouveau spectacle, créant ainsi une base réelle de confrontation entre deux « ensembles », formés par les acteurs et les spectateurs. Il a simplement proposé de mettre le public au centre et de jouer dans les quatre coins de la salle. Ce n'est pas là l'élimination de la barrière scène/public, mais le remplacement du théâtre classique à l'italienne par une autre structure rigide<sup>592</sup>.

Le dramaturge polonais rejoint cependant Artaud, dans un premier temps, sur la nécessité de plonger le spectateur au cœur de l'action dramatique, en le plaçant physiquement au plus proche des comédiens : « Il n'y a qu'un seul élément que le cinéma et la télévision ne peuvent voler au

---

<sup>590</sup> ARTAUD, Antonin, « Premier manifeste du Théâtre de la Cruauté » [1932], *Le théâtre et son double*, Op. Cit., pp. 149-150.

<sup>591</sup> *Idem*, p. 150.

<sup>592</sup> *Idem*, p. 88.

théâtre : la proximité de l'organisme vivant. [...] Il est donc nécessaire d'abolir la distance entre l'acteur et le public, en éliminant la scène, en détruisant toutes les frontières. Que les scènes les plus drastiques se produisent face-à-face avec le spectateur afin qu'il soit à portée de la main de l'acteur, qu'il sente sa respiration et sa sueur. Cela implique la nécessité d'un théâtre de chambre<sup>593</sup> ». Dans les années 1960, Grotowski va finalement dans cette démarche beaucoup plus loin qu'Artaud, puisqu'il entreprend d'intégrer le spectateur non seulement à l'espace scénique, mais à l'action dramatique elle-même : en 1961, il monte *Les Aïeux* (d'après Adam Smith) où acteurs et spectateurs sont confondus dans un même espace, et ces derniers sont placés dans le rôle d'un collectif de vivants, participant à l'invocation des morts (rappelons ici que les spectacles de Grotowski furent toujours destinés à un public très restreint, excédant rarement une dizaine de spectateurs). Comme nous pouvons le constater, on se trouve alors au plus proche du rituel : si l'on ne considère que la *performance* en tant que telle, on peut s'interroger sur ce qui la différencie d'une « vraie » cérémonie d'invocation des morts (où, nous l'avons vu avec les *orichás*, les participants peuvent très bien feindre d'être possédés sans que le rituel soit invalidé en tant que tel). Dans les mises en scène qui suivirent, Grotowski poursuivit ces expérimentations : dans *Kordian* (d'après Slowacki, 1962), les spectateurs sont les patients d'un hôpital psychiatrique, assis sur les lits d'une chambre d'hôpital. Dans le *Dr Faust* (d'après Marlowe, 1963), ils sont les invités d'un repas ; dans *Le Prince Constant* (1965, d'après Calderón-Slowacki), ils assistent à l'action en témoins-voyeurs, par dessus une palissade, « comme si c'était un acte interdit<sup>594</sup> ». Dans *Akropolis* enfin (Stanisław Wyspiański, 1962), Grotowski revient à la relation initialement instituée dans *Les Aïeux*, et les spectateurs se trouvent à nouveau vivants parmi les morts. La chercheuse Bénédicte Boisson évoque d'autres expériences du Théâtre Laboratoire au cours desquelles les acteurs encerclaient les spectateurs, les touchaient ou leur posaient des questions ; « bien vite, les expérimentations du Théâtre Laboratoire sont perçues comme la recherche d'une osmose, d'une communion entre acteurs et spectateurs, voire d'une assimilation entre ces deux pôles permettant de quitter l'ordre de la représentation pour entrer dans celui de l'événement ou du rituel, partagés et vécus ensemble<sup>595</sup> ».

Cependant, Grotowski lui-même ne tarde pas à se montrer très critique envers son propre postulat initial : « We saw there was always cheating and trickery on our side. And at the same time, we were looking for a kind of spontaneity from the audience that is impossible in our society. We looked for common reactions which are possible only if people all have the same faith-references, if they “know” the liturgy well. Today there are many half-faiths – a Tower of Babel – so it is

<sup>593</sup> GROTOWSKI, Jerzy, « Le Nouveau Testament du Théâtre » [1964] in *Vers un théâtre pauvre*, *Op. Cit.*, p. 40.

<sup>594</sup> Légende d'un dessin présentant la scénographie du *Prince Constant* in GROTOWSKI, Jerzy, *Vers un théâtre pauvre*, *Op. Cit.*, n. p.

<sup>595</sup> BOISSON, Bénédicte, « Le paradoxe du spectateur du Théâtre Laboratoire » in ATTISANI, Antonio (ed.), *Jerzy Grotowski. L'eredità vivente*, aAccademia University Press, Torino, 2012, p. 5.

impossible to find this kind of ritual<sup>596</sup> ». Dans nos sociétés contemporaines, comme le souligne B. Boisson, même « la transformation des spectateurs en participants ne parvient pas à créer une véritable communauté. Il faudrait pour cela que les actions réalisées aient une portée symbolique partagée, ce qui n'est plus le cas dans une société sans croyances ni références communes<sup>597</sup> ».

Dans ses derniers spectacles et après avoir fait le deuil de la communion impossible, Grotowski ne cherche plus à faire disparaître ou à atténuer ce clivage entre acteurs et spectateurs puisque celui-ci est finalement constitutif du théâtre lui-même, comme il le reconnaît en définissant le théâtre comme « ce qui se passe entre spectateur et acteur<sup>598</sup> ». Il entreprend alors au contraire de « pouss[er] aux extrêmes, à l'incandescence, les fonctions dévolues aux deux pôles principaux de la représentation que sont les acteurs et les spectateurs<sup>599</sup> ». Dans *Le Prince Constant*, la position de voyeur dans laquelle le spectateur est placé ne peut manquer de provoquer chez lui un certain malaise. Quant à *Akropolis* et contrairement à ce que l'on pourrait croire, Grotowski affirme en 1968 dans *Le Figaro* que mêler acteur et public permet de « créer un abyme entre eux, et non un rapprochement<sup>600</sup> ». Il développe cet idée dans un entretien avec Richard Schechner : « The spectators sat throughout the room. They were treated as people of another world, either as ghosts which only got in the way or as air. The actors spoke through them. The personal situation of the spectators was totally different from that of the characters. The spectators functioned both as spectators and within the contexte of the play. They are in the middle and at the same time they are totally irrelevant, incomprehensible to the actors – as the living cannot understand the dead<sup>601</sup> ». Il semble, cette fois, que l'objectif visé ait été atteint ; dans une émission du « Masque et la plume », Georges Lerminier présente une critique de ce spectacle : « outre le jeu exceptionnel des acteurs, il souligne l'étrangeté de la relation avec le public, à la fois nécessaire et en trop. Le spectateur se sentant mêlé avec gêne aux acteurs, mais aussi, “annulé”, “disséminé”, dans une forme de participation nouvelle. [...] Les acteurs, bien que proches, semblent définitivement appartenir à un autre monde, dont les vivants, les spectateurs sont exclus<sup>602</sup> ». B. Boisson en conclut qu'effectivement, « dans ces deux représentations, ce qui prévaut, c'est moins le sentiment de communion qu'une infranchissable distance entre les acteurs et les spectateurs<sup>603</sup> ».

Si les autres dramaturges qui nous intéressent ici ont tenté moins d'expériences participatives avec le public, ils en arrivent globalement aux mêmes conclusions : dans le dispositif théâtral, la

---

<sup>596</sup> GROTOWSKI, Jerzy, « An Interview with Grotowski » [entretien avec R. Schechner], *The Drama Review*, Vol. 13, n° 1, automne 1968, p. 40.

<sup>597</sup> BOISSON, Bénédicte, *Op. Cit.*, p. 7.

<sup>598</sup> GROTOWSKI, Jerzy, « Le Nouveau Testament du Théâtre » [1964] in *Vers un théâtre pauvre*, *Op. Cit.*, p30.

<sup>599</sup> BOISSON, Bénédicte, *Op. Cit.*, p. 14.

<sup>600</sup> GROTOWSKI, Jerzy, « Grotowski veut créer l'incompréhension » [*Le Figaro*, 24 septembre 1968, n.s.], in BOISSON, Bénédicte, *Op. Cit.*, p. 13.

<sup>601</sup> GROTOWSKI, Jerzy, « An Interview with Grotowski », *Op. Cit.*, p. 44.

<sup>602</sup> BOISSON, Bénédicte, *Op. Cit.*, p. 13.

<sup>603</sup> *Idem*, p. 13.

présence du spectateur est aussi indispensable que dérangeante, ou du moins problématique.

Peter Brook reconnaît ainsi dans *L'espace vide* que « la véritable fonction du spectateur est une chose difficile à comprendre ; il est là et, en même temps, il n'est pas là ; il est ignoré, et pourtant nécessaire. Le travail de l'acteur n'est pas fait pour le public, et pourtant il l'est toujours<sup>604</sup> ». On peut considérer cette problématisation du rapport au spectateur, cette volonté de l'atteindre au-delà de son engagement momentané dans la fiction, comme le point de départ de toutes les expériences théâtrales qui se développèrent en Occident depuis les années 1960 (*happenings*, performances...). Comme nous l'avons constaté un peu plus tôt dans notre étude, ces expériences, dans leur diversité, ont en commun de chercher à créer l'événement, de faire de chaque *performance* un événement unique. Cette idée a été énoncée on ne peut plus clairement par Peter Brook, lorsqu'il affirme que « le théâtre est un art autodestructeur. Il est écrit sur le sable. Le théâtre réunit chaque soir des gens différents et il leur parle à travers le comportement des acteurs. Une mise en scène est établie et doit être reproduite – mais du jour où elle est fixée, quelque chose d'invisible commence à mourir<sup>605</sup> ». Au-delà du rapport au spectateur, cette affirmation de Peter Brook problématise la notion même de représentation, qui fige le processus dynamique des « répétitions » dans une forme achevée qui, comme un « aliment en conserve<sup>606</sup> », perd progressivement sa saveur et se transforme en « pièce de musée<sup>607</sup> » : « au théâtre, toute forme, sitôt créée, est déjà moribonde<sup>608</sup> ».

Ici encore, c'est Grotowski qui finira par adopter la posture la plus radicale, en refusant d'interrompre sa quête intime pour en faire un produit fini, soumis à l'appréciation du public. Peter Brook rapporte d'ailleurs un commentaire que lui adressa un jour le metteur en scène polonais : « Ma recherche est fondée sur l'acteur et le metteur en scène. La vôtre, sur le metteur en scène, l'acteur et le public. J'admets que cela est possible, mais pour moi, c'est trop indirect<sup>609</sup> ». Il est, de fait, incontestable que l'intérêt de Grotowski se porte essentiellement sur l'acteur, et sur sa relation avec le metteur en scène ; la plupart de ses écrits en témoigne. À partir de 1970, il finit donc par réaliser, en quelque sorte, le rêve d'Artaud d'« un théâtre sans spectateurs, ni scènes, avec uniquement des acteurs<sup>610</sup> » puisqu'il abandonne la scène et la relation aux spectateurs pour se consacrer exclusivement à la recherche et à la transmission de son savoir, en travaillant notamment avec des groupes de comédiens sans plus se préoccuper des représentations :

Grotowski left the theatre in 1970. But from the mid-'80s up until his death in 1999 at his Italian retreat

---

<sup>604</sup> BROOK, Peter, *L'espace vide*, *Op. Cit.*, p. 74.

<sup>605</sup> *Idem*, p. 32.

<sup>606</sup> *Idem*, p. 97.

<sup>607</sup> *Idem*, p. 33.

<sup>608</sup> *Idem*.

<sup>609</sup> BROOK, Peter, « Préface » in GROTOWSKI, Jerzy, *Vers un théâtre pauvre*, *Op. Cit.*, p. 11.

<sup>610</sup> ARTAUD, Antonin, « Le corps humain » [1947], in *Œuvres*, *Op. Cit.*, p. 1519.

in Pontedera, he applied all the knowledge acquired through the exercises to his “art as a vehicle”. He defined as a “performer” the person who worked with physical actions that do not aim at representation. This meticulous and patience-craving process, which also involves the vibratory quality of the voice, is not intended for the spectator, but for the “doer”, a term used by Grotowski instead of the word “actor”. Occasionally, as an exception, a few chosen witnesses are allowed to be present<sup>611</sup>.

Sans en arriver à l'extrême grotowskien, on peut observer depuis les années 1960, dans les milieux avant-gardistes, un déplacement de l'intérêt porté au travail de mise en scène, qui fait de la représentation la finalité ultime de tout processus théâtral, vers l'expérience collective vécue par les comédiens eux-mêmes, en amont de toute représentation. Dès lors, ces expériences collectives ne se limitent plus à de simples « répétitions », réalisées en vue de la mise en scène d'un texte déterminé, mais se convertissent en « exercices » visant à créer une dynamique de groupe dont l'objectif inclut les représentations, sans pour autant s'y limiter (« à la limite, les exercices, cet espèce de yoga de l'acteur occidental, en vinrent à remplacer le spectacle<sup>612</sup> », estime Bernard Dort). C'est par exemple le cas du Living Theatre (qui revendique d'ailleurs pour l'acteur le statut de « magicien » ou de « chaman »<sup>613</sup>), que P. Brook décrit comme une « communauté nomade » :

Le Living Theatre parcourt le monde en suivant ses propres lois, et souvent en contradiction avec les lois du pays dans lequel il se trouve. Il procure à chacun de ses membres un mode de vie complet ; une trentaine d'hommes et de femmes travaillent et vivent ensemble. Ils font l'amour, font des enfants, jouent et inventent des pièces, font des exercices spirituels et physiques, partagent tout et discutent de tout. Ils forment une communauté. Mais cette communauté n'a de sens que parce que ses membres ont une fonction particulière, qui donne un sens à leur existence communautaire. Leur fonction est de jouer. S'il ne jouait pas, le groupe dépérirait. Ils jouent, parce que l'acte de jouer correspond à un besoin commun. Ils cherchent à donner un sens à leur vie, et d'une certaine façon, même s'il n'y avait pas de public, il leur faudrait toujours jouer, parce que l'événement théâtral est l'apogée et le centre de leur recherche<sup>614</sup>.

Naturellement et indépendamment de l'expérience particulière du Living Theatre, cet intérêt pour les expériences de groupe fait réapparaître, au premier plan, la question des énergies et de leur mise en circulation, d'autant plus capitale qu'elle apparaît au coeur de la plupart des formes dramatiques asiatiques qui fascinent les tenants occidentaux du théâtre anthropologique (théâtre nô, kathakali, kabuki...).

Parmi les dramaturges occidentaux, c'est sans doute Eugenio Barba (qui fut l'assistant de Grotowski au Théâtre-Laboratoire d'Opole entre 1961 et 1964) qui, cette fois, s'aventura le plus loin dans cette voie. Nous pouvons constater que la notion d'énergie est omniprésente dans ses écrits ; il publiera d'ailleurs en 1995, avec Nicolas Savarese, un dictionnaire d'anthropologie entièrement axé autour de cette notion et intitulé *L'énergie qui danse*. Il y différencie notamment « les techniques quotidiennes

---

<sup>611</sup> BARBA, Eugenio, « The essence of theatre », *TDR*, Vol. 46, n° 3, automne 2002, p. 25.

<sup>612</sup> DORT, Bernard, « THÉÂTRE OCCIDENTAL - Le nouveau théâtre », *Encyclopædia Universalis*, <<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/theatre-occidental-le-nouveau-theatre/>> [consulté le 17/02/2015].

<sup>613</sup> BORIE, Monique, *Op. Cit.*, p. 28.

<sup>614</sup> BROOK, Peter, *L'espace vide, Op. Cit.*, p. 87.



du corps » des « techniques extra-quotidiennes<sup>615</sup> » : les premières « sont en général caractérisées par le principe du moindre effort : à savoir un rendement optimum pour une dépense minimum d'énergie<sup>616</sup> », tandis que les secondes « se basent au contraire sur le gaspillage de l'énergie<sup>617</sup> ». Le travail de l'acteur, bien entendu, relève de cette seconde catégorie. Or l'énergie de Barba est bien, ici encore synonyme de « flux vital » : « Avant d'être pensée comme une substance purement spirituelle, avant de devenir platonicienne et chrétienne, l'âme était un vent, un flux continu qui animait le mouvement de l'animal et de l'homme. Dans de nombreuses cultures, et pas seulement dans la culture grecque, on comparait et on compare le corps à un instrument à percussion : l'âme et le battement, la vibration, le rythme<sup>618</sup> ».

Tout comme celui qu'il reconnaît comme son « maître<sup>619</sup> », Barba défend l'idée d'un théâtre dont les objectifs vont bien au-delà du face-à-face théâtral canonique ; mais au lieu de rompre, comme le fit Grotowski, avec le dispositif théâtral lui-même (qui implique la présence de spectateurs), il l'investit conceptuellement de façon tout à fait originale, en présentant la *performance* théâtrale moins comme un acte de communication entre des vivants qu'un dialogue entre des morts, dans lequel les acteurs aussi bien que les spectateurs ne tiendraient finalement que les rôles de « passeurs ». Il expose notamment cette idée dans « The essence of theatre » (2002), où il affirme d'une part que les comédiens sont guidés par les voix de leurs ancêtres :

Working with one's own ghosts, one's own obsessions and illusions means lending one's ear to bodiless voices that guide us. It is like listening to an uproar. Personal tradition is an echo that comes from afar. At times we are able to distinguish a voice and we tell ourselves that an ancestor is helping us to find our path. At other times the echo is diffuse, confused, and we cannot discern where it comes from, who is talking to us. Even so we must decipher the direction it is pointing out to us<sup>620</sup>.

Il explique par ailleurs que « for [him], the word “spectator” has never evoked merely those who are brought together by a performance. My true spectators have been absences that are forcefully present, most of them nonliving: not only the dead, but also those not yet born. [...] We can reach those who are not yet born by contagion. We come into contact with them through the living, through our spectators<sup>621</sup> ».

L'idée d'un théâtre qui permettrait de communiquer avec les morts – voire avec les esprits de ceux qui ne sont pas encore nés – rend cette fois un tel théâtre impossible à différencier d'un rituel

---

<sup>615</sup> BARBA, Eugenio et SAVARESE, Nicola, *L'énergie qui danse : un dictionnaire d'anthropologie théâtrale* (trad. E. Deschamp-Pria), L'entretemps, Paris, 2008 [1995], p. 16.

<sup>616</sup> *Idem.*

<sup>617</sup> *Idem.*

<sup>618</sup> BARBA, Eugenio et SAVARESE, Nicola, « Énergie » in *L'énergie qui danse...*, *Op. Cit.*, p. 64.

<sup>619</sup> *Idem.*, p. 13.

<sup>620</sup> *Idem.*, p. 18.

<sup>621</sup> *Idem.*, pp. 14-15.

religieux, puisque leurs objectifs eux-mêmes se rejoignent. Barba franchit le pas qui séparait encore, chez les autres dramaturges que nous avons évoqués, la *performance* théâtrale de la *performance* rituelle, puisque chez ceux-ci « l'invisible rendu visible » par le théâtre est conçu comme étant tout entier contenu dans la psyché individuelle. Barba, lui, se réfère bien à une transcendance supra-humaine, susceptible de se manifester *à travers* l'homme mais qui le dépasse néanmoins. Il écrivit d'ailleurs un article à ce sujet, « The Sky of the Theatre », dans lequel il rapporte un échange avec l'un de ses collègues :

- Tell me: how would you define the sky ? [...]
- That which protects me from life.
- And the theatre ?
- The same.
- Then you believe in the gods!
- Yes, but only in unbelieving gods<sup>622</sup>.

Cette dernière affirmation rend compte de toute l'ambiguïté d'une telle démarche, qui se prétend malgré tout encore théâtrale – donc profane – mais réinvestit jusqu'aux objectifs transcendants des rituels religieux.

Ce n'est probablement pas un hasard que, parmi les différents dramaturges que nous avons évoqués, Barba soit à la fois le plus « croyant » et le plus intéressé par la notion d'énergie : cela corrobore l'importance du lien que nous avons déjà souligné entre circulation de l'énergie, symbiose mystique et sentiment numineux.

### c. La réception du théâtre anthropologique à Cuba

De tous les dramaturges que nous avons évoqués jusqu'à présent, Eugenio Barba est sans doute celui qui jouit aujourd'hui de la plus grande popularité à Cuba. En témoignent les nombreux articles qui lui sont consacrés dans la revue *Tablas* depuis le début des années 2000<sup>623</sup>, les visites répétées de l'Odin Teatret à Cuba, si nombreuses que Barba lui-même en a perdu le compte<sup>624</sup>, le titre de docteur *honoris causa* de l'ISA (Instituto Superior de Arte de La Havane) qui lui fut décerné le 6 février 2002... En octobre 2015, lors de la tenue annuelle du Festival International de Théâtre à La Havane, l'Odin Teatret était à nouveau présent à Cuba<sup>625</sup> et y reçut un accueil dithyrambique,

---

<sup>622</sup> BARBA, Eugenio, « The Sky of the Theatre » (trad. J. Barba), *New Theatre Quarterly*, Vol. 26, n° 2, mai 2010, p. 100.

<sup>623</sup> Nous pouvons notamment mentionner deux dossiers d'une dizaine d'articles chacun, respectivement publiés dans le second numéro de l'année 2002 et dans le numéro 3-4 de l'année 2006.

<sup>624</sup> « Ya no recuerdo cuántas veces el Odin ha visitado Cuba » (BARBA, Eugenio, « En las entrañas del monstruo », 6 février 2002, <<http://www.odinteatret.dk/media/40002/2002,%20Havana%20Univ.%20-%20SP%20Discurso%20Honoris%20Causa.pdf>> [consulté le 16/03/2016]).

<sup>625</sup> Au cours de ce festival fut également rendu hommage à Peter Brook, puisque tous ses films furent projetés au cours de la semaine de festival. Mais la rareté du public qui assista à ces projections rend compte de la méconnaissance de

aussi bien du public que des autorités culturelles ; Barba en tire un bilan sans équivoque : « Cuba es algo muy grande para mí. [...] Aquí me siento un director cubano<sup>626</sup> ».

Les relations entre Eugenio Barba et Cuba sont donc, aujourd'hui, des plus chaleureuses.

Pourtant, il n'en fut pas toujours ainsi, bien au contraire : jusqu'à la fin des années 1980, alors même que sa renommée internationale était déjà solidement instituée et bien que l'Odin ait déjà réalisé plusieurs séjours sur le territoire latino-américain<sup>627</sup>, Barba était encore presque totalement inconnu sur l'île, et l'avant-garde anthropologique européenne conçue comme un mouvement capitaliste décadent (nous y reviendrons).

De son côté, Barba n'avait jamais manifesté d'intérêt particulier pour Cuba jusqu'à ce qu'un jeune dramaturge de La Havane, Helmo Hernández, vienne en 1986 jusqu'au Danemark frapper à la porte de l'Odin Teatret pour le rencontrer. Barba l'invita à participer à la quatrième session de la ISTA qui se tenait la même année à Holstebro, au Danemark. De cette expérience naquit une solide amitié et un intérêt réciproque qui poussa Barba, quelques mois plus tard et à l'occasion d'une tournée en Amérique Latine, à faire une halte à Cuba pour rendre visite à son ami. Bien qu'il s'agisse d'une visite informelle, Helmo Hernández l'organisa de telle sorte que non seulement des ateliers furent organisés avec les jeunes diplômés de l'ISA, mais Barba eut l'occasion de s'entretenir et de faire connaître son travail à toute l'*intelligentsia* théâtrale cubaine de l'époque : Flora Lauten, Magaly Muguercia, Rosa Ileana Boudet, Vivian Martínez Tabares, Vicente Revuelta... Certains d'entre eux furent conviés à participer à la cinquième session de l'ISTA, l'année suivante, à Salento en Italie. Pour Magaly Muguercia, qui fit partie de cette délégation, cette expérience marqua un tournant radical dans son travail critique et théorique. Elle qui, jusqu'à cette époque, manifestait la plus grande aversion à l'égard du théâtre anthropologique devint dès lors l'une de ses principales divulgatrices à Cuba, comme elle le reconnaît elle-même :

En una época me acerqué con suma cautela a propuestas teatrales latinoamericanas marcadas por una orientación antropológica; estas no pocas veces acusaban una pérdida sustantiva del prisma histórico y la fascinación por lo « exótico » – ya fuera lo oriental, ya lo latinoamericano « reimportado » – . Sin olvidar que está presente en nuestra escena este antropológismo básicamente evasivo, hoy me parece útil enfatizar cómo la influencia antropológica llega también hasta nuestros escenarios en tanto portadora de impulsos progresistas articulados a un proceso de renovación de ideas que pugna por estructurarse<sup>628</sup>.

---

son œuvre à Cuba.

<sup>626</sup> BARBA, Eugenio, « Eugenio Barba: “Cuba es algo muy grande para mí” », *Cubahora*, 1 novembre 2015, <<http://www.cubahora.cu/cultura/cuba-es-algo-muy-grande-para-mi>> [consulté le 17/03/2016].

<sup>627</sup> C'est au Venezuela, en 1976, que l'Odin Teatret réalisa son premier voyage en Amérique Latine. Mais c'est surtout avec sa participation à une Rencontre Théâtrale à Ayacucho, au Pérou, en 1978, que l'Odin Teatret entra dans l'histoire théâtrale de l'Amérique Latine. « A partir de ese momento el Teatro Antropológico se difunde por otros países ( aveces con la presencia del mismo Barba, como en México y Argentina) adquiriendo un vertiginoso impulso. Hoy podemos considerar estas lineaciones antropológicas como una de la smás relevantes de las practicadas en Latinoamérica » (ROJAS, Mario et ROSTER, Peter (eds.), *De la Colonia a la Postmodernidad: Teoría teatral y crítica sobre teatro latinoamericano*, Editorial Galerna, Buenos Aires, 1992, p. 149).

<sup>628</sup> MUGUERCI, Magaly, « Antropología y postmodernidad », *Tablas*, n° 1, 1993, p. 16.

Dès 1988, elle entreprend de rendre compte de son expérience en Italie et de faire connaître à Cuba le travail de Barba : « Sus investigaciones en torno al actor abren nuevos caminos técnicos y expresivos. Si bien ha desatado, como era inevitable, la imitación y el epigonismo (nunca falta quien prefiere angustiarse “a la europea”), no es menos cierto que también ha fecundado caminos altamente personales y creadores en este continente, que han sabido *asimilar* las propuestas foráneas, haciendo valer otras condicionantes culturales y otras perspectivas ideológicas<sup>629</sup> ». Elle qui considérait encore en 1981 les expériences de Grotowski (qui arrivaient selon elle à Cuba « la mayoría de las veces en una atroz mixtificación snob<sup>630</sup> ») comme « interesantes y polémicas, pero que en nuestro contexto constituían un insólito trasplante a un medio en el que aún estaba todo por hacer en lo que a búsqueda de medios idóneos de servicio al público masivo se refiere<sup>631</sup> », reconnaît désormais que ce rejet initial, fruit de la méconnaissance profonde des théories en question, tint durant des décennies le théâtre cubain à l'écart d'un courant dont il aurait pu tirer grand profit :

Los teatristas cubanos no hemos tenido acceso de primera mano a una importante zona del teatro de los últimos veinte años, en la que están inscritos, de alguna forma, los nombres de Jerzy Grotowsky [sic], Peter Brook, Julian Beck, Eugenio Barba. No es poco lo que podemos recibir del universo creado por esta polémica « sensibilidad antropológica », que de alguna manera los engloba a todos. Nuestra orgánica visión del mundo, materialista, dialéctica, revolucionaria, es perfectamente capaz de « devorar » este estímulo. Distinguir lo que aquí puede haber de ajeno a nuestra ideología, de lo que es testimonio vivo – traspuesto al lenguaje teatral – de algunas de las intensas respuestas espirituales engendradas por la época<sup>632</sup>.

Il est *a priori* surprenant que ces théories aient été si longtemps tenues sous silence à Cuba, compte tenu de leurs points de convergence évidents avec les rituels afro-cubains et de l'intérêt porté par la Révolution à ceux-ci.

Les motifs de ce rejet sont multiples, comme nous allons le voir par la suite ; on peut en trouver une première explication dans le témoignage du dramaturge péruvien Miguel Rubio Zapata, qui vécut plusieurs années à Cuba et assista, en 1994, à la première visite officielle de l'Odin Teatret à Cuba : « La presencia del Odin era como la de nuevos españoles. ¿Qué son? Me preguntaba ; ¿anunciadores de una nueva religión ? Su actitud mística me incomodaba. [...] Saber quiénes eran y qué pretendían, realmente era una enigma<sup>633</sup> ». Comme tous les artistes marxistes de l'époque, M. Rubio Zapata accorde à l'art une fonction idéologique et militante dont l'Odin Teatret fait très peu de cas. Il explique d'autre part la méfiance suscitée par le théâtre de Barba – et plus généralement, par le théâtre anthropologique – avec sa tendance « universalisante », en contradiction avec la quête

<sup>629</sup> MUGUERCIA, « BARBA: trascender la literalidad », *Tablas*, n° 1, 1988, p. 49.

<sup>630</sup> MUGUERCIA, Magaly, *Teatro: en busca de una expresión socialista*, Editorial Letras Cubanas, La Havane, 1981, p. 9.

<sup>631</sup> *Idem.*

<sup>632</sup> *Idem.*, p. 49.

<sup>633</sup> RUBIO ZAPATA, Miguel, « Sobre islas y bosques: notas del viaje al Odín 1994-1995 », *Tablas*, n° 3-4, 2006, p. 60.

identitaire de l'ensemble des pays latino-américains et de Cuba en particulier à la même époque :

Aquí aparecen a mi entender los problemas de fondo con ellos, porque el concepto de cultura de grupo, les permitía tomarse el cuestionable derecho de usar signos de culturas tradicionales mezclados arbitrariamente bajo el principio de su cultura de grupo, esto nos hacía solidarios con todas las culturas de las que el Odin se había servido y nos provocaba un rechazo tal que no nos permitía ver otros valores y sentirlos más bien como los conquistadores de nuevo tipo que se paseaban por el mundo con los trofeos de sus visitas (vestuarios, máscaras, objetos) y la arrogancia de pensar que su cuerpo podría con entrenamiento, asimilar signos de otras culturas. ¿De dónde son estos? Me preguntaba, para devolverles con su propia moneda, el problema venía cuando nos enteramos que eran extranjeros en todas partes – incluyendo Holstebro, su sede de trabajo – y que para comunicarse entre ellos mismos tenían que ponerse de acuerdo en el idioma que usarían para cada ensayo, eso se decía.

Pienso que la obsesión por nuestra identidad nacional y latinoamericana, esa permanente necesidad de afirmar una identidad colectiva, y claro tenemos razones históricas para ello en nuestros frustrados proyectos nacionales, nos hacía aun más sensibles al experimento híbrido formal que teníamos frente a nosotros<sup>634</sup>.

Cet aspect est également souligné par Magaly Muguercia, qui reproche à l'anthropologie théâtrale « [su] tendencia a poner una atención unilateral sobre lo genérico humano, sobre las constantes más universales de la conducta del hombre, sobre los aspectos no racionales de su actividad, desdeñando, por el camino, una perspectiva histórica<sup>635</sup> ».

Mais le dramaturge péruvien reconnaît également la fascination qu'exerçait sur eux, jeunes dramaturges latino-américains en quête d'une expression populaire, la grande facilité de l'Odin Teatret à entrer en communication avec le peuple :

Muchos de los de allí presentes nos movíamos entre el rechazo ideológico a un grupo que convocaba al pueblo para no decirle “nada” y la fascinación por la relación que establecían con los espectadores, A nosotros, que postulábamos un teatro urgente, nos parecía un desperdicio ver los círculos que armaban estos gringos para hacer derroche de energía; estábamos construyendo un sistema teatral a partir de reconocernos como parte de una cultura popular, el conocimiento de las tradiciones nos había llevado a intentar asimilarlas al teatro, nos tomábamos gran parte del tiempo estudiándolas y conociéndolas, investigábamos a nuestro público para llegar mejor a él y venían los del Odin a decir que más bien ellos se mostraban para que los espectadores los investigasen desde su opción de cultura de grupo<sup>636</sup>.

*A posteriori*, M. Rubio Zapata admet que la démarche de l'Odin Teatret, fondée sur l'échange (la troupe cherchait systématiquement à « troquer » ses spectacles contre d'autres, réalisés par les communautés auxquelles elle rendait visite) et sur la circulation des énergies, était sans doute plus efficace que le « paternalisme » dont faisaient preuve les tenants marxistes d'un théâtre populaire :

El « Encuentro de Ayacucho » [Perú, 1978] a pesar de todas las objeciones y rechazos, había creado hilos conductores de una corriente invisible que sentíamos con mucha fuerza, la central de energía venía del infatigable trabajo del Odin en las calles, en las comunidades campesinas y mercados, propiciando trueques artísticos a manera de intercambio de trabajo, ellos llegaban a un lugar previamente establecido, presentaban su trabajo y luego la comunidad le respondía también con un trabajo artístico. En estos encuentros se verbalizaba poco, esto potenciaba otros niveles de la comunicación que van más allá de las palabras, lo asombroso era ver el nivel de respuesta que se establecía al ponerse el grupo de igual a

---

<sup>634</sup> *Idem*, p. 61.

<sup>635</sup> MUGUERCIA, Magaly, « Informe no confidencial », *Tablas*, n° 2, 1986, pp. 14-15.

<sup>636</sup> *Idem*.

igual con la comunidad, planteando el intercambio como base antes que la prédica o paternalismo en el que – ahora hay que reconocerlo – caímos muchos de los que llevábamos al pueblo las « ideas correctas »<sup>637</sup>.

Nous allons voir en effet, dans une seconde partie, que la politique culturelle de la Révolution suivit dès ses débuts un tout autre cours que celui de l'Odin Teatret pour intégrer et assimiler les pratiques culturelles populaires – en particulier, les rituels afro-cubains – à la nouvelle nation en cours d'élaboration.

---

<sup>637</sup> *Idem*, p. 60.

# **DEUXIÈME PARTIE**

## **La patrimonialisation du « folklore » afro-cubain et l'actualisation du mythe révolutionnaire**

# **I. LES RITUELS AFRO-CUBAINS, UN OUTIL-CLEF DANS LA CONSTRUCTION DE L'IDENTITE NATIONALE.**

## **1. La société révolutionnaire, une société anti-raciste?**

### **a. L'*ajiacó* cubain transformé en soupe mixée.**

Le 1<sup>e</sup> janvier 1959, les troupes rebelles entrent à La Havane et prennent le contrôle de la capitale, provoquant la fuite du chef d'État Fulgencio Batista. Au même moment, à Santiago de Cuba, Fidel Castro proclame Manuel Urrutia président de la nation ; le nouveau gouvernement entre en fonction le 5 janvier.

Aux yeux des Révolutionnaires et de leurs partisans, cette victoire s'inscrit dans la continuité des guerres d'indépendances du XIX<sup>e</sup> siècle et rend enfin la nation cubaine au peuple cubain, après des siècles d'aliénation ; la Révolution cubaine se définit donc en opposition totale avec tout ce qui définit les puissances occidentales, aussi bien coloniales qu'impérialistes (néo-coloniales).

Dans un tel contexte, la population afro-cubaine de Cuba ne pouvait manquer de susciter un intérêt particulier aux yeux du nouveau gouvernement, dans la mesure où elle apparaît comme la parfaite incarnation de ce peuple opprimé aussi bien durant la Colonie que sous la République où, nous l'avons vu en introduction, le racisme et les injustices sociales qu'il engendre sont encore une réalité quotidienne.

C'est la raison pour laquelle dès les premiers mois de la Révolution, la lutte contre le racisme figure parmi les priorités gouvernementales ; le 22 mars 1959, le « Commandant en chef » prononce notamment un discours dans lequel il proclame la nécessité impérative d'abolir toute forme de discrimination raciale au sein de la société cubaine<sup>638</sup>. Différentes mesures furent prises en ce sens, comme le relève Kali Argyriadis :

A La Havane, les clubs et écoles privés qui pratiquaient la discrimination raciale comme aux Etat-Unis à la même époque furent supprimés, et les enfants issus de quartiers très pauvres mélangés à dessein avec

---

<sup>638</sup> Cf. annexe n° 3.



les enfants « de riches » dans les internats. On recruta des vendeuses de peau très foncée pour travailler dans les magasins luxueux de la rue Galiano, et on envoya les familles « noires » occuper les villas du très chic quartier de Miramar, désertées par leurs propriétaires exilés. Peu à peu, les bidonvilles furent réhabilités, ou remplacés par des grands ensembles modernes. [...] Selon Lourdes Casal (1979), près de 10% de la population blanche cubaine aurait fui l'île dans les années soixante, affolée par les discours de Fidel Castro visant à privilégier et à réhabiliter les « Noirs », les paysans, et les prostituées<sup>639</sup>.

Alejandro de la Fuente souligne d'autre part que le discours de F. Castro donna lieu à « un sinnúmero de conferencias, mesas redondas, talleres y artículos de prensa [que] analizaron, desde perspectivas ideológicas diversas, la persistencia del racismo en la sociedad cubana y adelantaron propuestas para su erradicación total. A lo largo de la Isla se realizaron actos culturales, recreativos y políticos “de integración”, con la participación de blancos y negros. Se trataba de una campaña nacional sin precedentes, realizada con apoyo estatal<sup>640</sup> ».

Mais malgré ces débats et mesures ponctuelles et malgré le discours officiel d'auto-congratulation quant à l'émancipation des Noirs enfin rendue possible par la Révolution<sup>641</sup>, aucune législation spécifique ne fut mise en place par le gouvernement, « qui estimait qu'il risquait, en suscitant des revendications, d'affecter la notion d'identité nationale<sup>642</sup> ». La construction de la nouvelle nation cubaine passe en effet par un rejet de toute forme de communautarisme qui pourrait mettre en péril l'unité nationale ; la *cubanía*, dont la quête devient la priorité absolue, se définit comme une identité parfaitement homogène, bien loin du *melting-pot* (« *ajiaco* ») idéalisé par F. Ortiz dans ses travaux<sup>643</sup>. « Despite more inclusive definitions of *cubanía*, what resulted from the Revolution was not Ortiz' *ajiaco*. The equation of national unity and unanimity produced a sealed pressure cooker which diluted difference the drive for revolutionary conformity attempted to enforce an artificial homogeneity<sup>644</sup> », estime Christine Ayorinde. Si l'on ajoute à cela que « the orthodox Marxist view was that racism was an epiphenomenon of class conflict that would wither away as a result of

---

<sup>639</sup> ARGYRIADIS, Kali, *La religión a La Havane : actualidad des representaciones et des practicas culturales havanaises*, Editions des archives contemporaines, Paris, 2007, p. 19.

<sup>640</sup> DE LA FUENTE, Alejandro, « Un debate necesario: raza y cubanidad », *La Gaceta de Cuba*, « Nación, raza y cultura », n° 1, 2005, p. 62.

<sup>641</sup> Nous pouvons citer à titre d'exemple Pedro de la Hoz, dans son bref essai publié en 2008 : « La Revolución cubana encontró en 1959 una situación desesperada en las mayorías de la población. Los afrodescendientes cubanos, que estaban entre las más sufridas víctimas del modelo neocolonial imperante en la Isla, se beneficiaron de inmediato con la batalla que dio el gobierno revolucionario para erradicar toda forma de exclusión, incluido el racismo feroz que caracterizaba a la Cuba prerrevolucionaria » (DE LA HOZ, Pedro, *África en la Revolución*, Editorial Letras Cubanas, La Havane, 2008, pp. 80-81) ou encore l'historien Manuel Moreno Fraguinals, qui affirme en 1984 que « la révolution cubaine a provoqué un “miracle” social en éliminant les préjugés raciaux en quelques années seulement » (cité par ARGYRIADIS, Kali, *Op. Cit.*, p. 54).

<sup>642</sup> ARGYRIADIS, Kali, « Des Noirs sorciers aux *babalaos* : Analyse du paradoxe du rapport à l'Afrique à La Havane », *Cahiers d'Etudes africaines*, n° 160, XL-4, Editions de hautes études en sciences sociales, 2000, p. 651.

<sup>643</sup> L'*ajiaco* est un plat typique cubain, une sorte de potée composée de nombreux ingrédients. Dans un article intitulé « Los factores de la cubanidad », publié en mars 1940 dans la *Revista Bimestre Cubana* (vol. 14), F. Ortiz se réfère métaphoriquement à ce plat pour décrire la composition de la population cubaine et cette image est fréquemment reprise depuis.

<sup>644</sup> AYORINDE, Christine, *Afro-Cuban religiosity, revolution, and national identity*, Gainesville, University Press of Florida, 2004, p. 193.

revolutionary transformations<sup>645</sup> », on comprend pourquoi très rapidement, la question raciale fut jugée résolue.

« A partir de 1962, aproximadamente, el tema racial básicamente desapareció del debate público insular. Las autoridades, cuando hablaban de discriminación, lo hacían en tiempo pasado. Cuba, decía la II Declaración de La Habana emitida en febrero de 1962, había “suprimido la discriminación por motivo de raza o sexo”. Emulando a los grupos de poder de la República, las autoridades revolucionarias reclamaron haber construido la nación con todos y para todos<sup>646</sup> ».

Robin Moore rapporte à ce sujet la réponse faite par le Che en 1963 à des étudiants qui lui demandèrent pourquoi les manuels scolaires ne parlaient pas de l'Afrique et de ses peuples : « I see no more purpose in black people studying African history in Cuba than in my children studying Argentina...Black people need to study Marxist-Leninism, no African history<sup>647</sup> ».

Le 26 juin 1964, Fidel Castro prononça à Santiago de Cuba un nouveau discours dans lequel il affirma que la Révolution avait mis fin aux discriminations raciales<sup>648</sup>; dès lors, le sujet devint tabou, ceux qui y faisaient allusion étant accusés de chercher à diviser la population cubaine et de faire ressurgir un problème éradiqué : « Un problema resuelto no es problema. A los ojos de las autoridades, aquellos que insistían en debatir el tema del racismo buscaban dividir a los cubanos y provocar el colapso de la revolución. En consecuencia, las autoridades impusieron el silencio oficial sobre el tema<sup>649</sup> ». Pour reprendre une idée développée par le chercheur nord-américain Carlos Moore, le gouvernement révolutionnaire a ainsi transformé en qualité révolutionnaire le désir de certains afro-descendants d'échapper à leur identité « afro » et de se « dissoudre dans le monde des Blancs<sup>650</sup> » ; les autres, ceux qui tiraient orgueil de leurs origines raciales et défendaient leur spécificité identitaire, étaient considérés comme contre-révolutionnaires. C'est ainsi que les préjugés raciaux se perpétuèrent ; « convertido en política oficial, el silencio se adueñó del espacio público cubano durante décadas<sup>651</sup> ».

Las percepciones sociales asociadas al color de la piel, eso que comúnmente denominamos « raza », continuaron afectando las relaciones interpersonales, familiares y laborales en formas diversas, aunque hubieran perdido visibilidad política. En los espacios privados remanentes, además, florecieron viejos y nuevos prejuicios sin ser controlados de forma efectiva por mecanismos social alguno. La eliminación de estos prejuicios o el emplazamiento frontal de aquellos que los reproducían no estaban entre las prioridades de ninguna de las organizaciones de masas que trabajaban directamente en las comunidades o los centros de trabajo. Estos prejuicios y estereotipos eran transmitidos a través de una multitud de chistes, aforismos, comentarios y expresiones que seguían denigrando al negro como un ser básicamente

---

<sup>645</sup> *Idem*, p. 91.

<sup>646</sup> DE LA FUENTE, Alejandro, « Un debate necesario: raza y cubanidad », *Op. Cit.*, p. 62.

<sup>647</sup> *Idem*, p. 7.

<sup>648</sup> Cf. annexe n° 4.

<sup>649</sup> *Idem*.

<sup>650</sup> MOORE, Carlos, cité par AYORINDE, Christine, *Op. Cit.*, p. 92.

<sup>651</sup> DE LA FUENTE, Alejandro, *Op. Cit.*, p. 63.

inferior<sup>652</sup>.

Ce n'est qu'à partir des années 1990, « ante la creciente evidencia de que los mal llamados “rezagos del pasado” ni están tan rezagados ni son tan del pasado<sup>653</sup> », que le sujet réapparut dans les débats publics. « En efecto, el llamado “período especial” hizo añicos la ilusión de que “la revolución” había destruido el racismo y mostró de forma inequívoca y convincente que la “raza” continúa siendo una variable social de primera importancia en la sociedad cubana<sup>654</sup> ».

C'est à cette même époque que la pratique des différents cultes afro-cubains cesse d'être officiellement condamnée ; mais au début des années 1960, ces pratiques sont traitées de façon extrêmement ambivalente par le gouvernement.

## **b. L'hostilité gouvernementale vis-à-vis de la *religión***

La Révolution cubaine ne s'est pas d'emblée définie comme marxiste, bien au contraire. Dans un discours prononcé le 17 avril 1959 devant les éditeurs de journaux de Washington, Fidel Castro l'affirme sans ambages : « He dicho de manera clara y terminante que no somos comunistas. Lo he dicho de manera clarísima<sup>655</sup> » ; au même moment, le chef révolutionnaire Húber Matos dénonçait la présence de marxistes dans les rangs des révolutionnaires<sup>656</sup>. Georges Brandon souligne d'autre part qu'avant leur victoire, les Barbus ne manifestaient pas la moindre hostilité à l'encontre des religions, bien au contraire : « During the years of struggle the revolutionary y guerrillas were not moved by antireligious feelings but were convinced that contradictions did not have to exist between the social revolution they hoped to win and the religious beliefs of the Cuban people<sup>657</sup> » ; on raconte d'ailleurs que dans la Sierra Maestra, les Barbus portaient colliers, médailles et rosaires en guise de protection<sup>658</sup> et dans le discours précédemment mentionné, F. Castro revendique le soutien de l'Eglise catholique : « Prueba de que la revolución cubana no es comunista, lo constituye el hecho de que la Iglesia Católica la apoya<sup>659</sup> ». En 1960 encore, Jean-Paul Sartre rapporte de sa visite à Cuba l'anecdote suivante : « “Remettez Dieu dans la Constitution !” s'écri[a],

---

<sup>652</sup> *Idem.*

<sup>653</sup> *Idem.*

<sup>654</sup> *Idem.*

<sup>655</sup> CASTRO, Fidel, discours prononcé à Washington devant l'Association des éditeurs de journaux, 17 avril 1959. Le fragment cité apparaît notamment à la Une du quotidien cubain *Diario de la Marina* du 18 avril 1959, sous le titre « Declara Fidel Castro que el Comunismo no tiene en Cuba ninguna posibilidad de éxito » (<http://www.cupus.org/washington-1959-castro-afirmo-que-no-era-comunista/> [consulté le 02/09/2015]). On n'en retrouve cependant pas la trace dans la transcription du discours disponible en ligne, sur le site du gouvernement cubain (<http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1959/esp/f170459e.html> [consulté le 02/09/2015]).

<sup>656</sup> PONCE, Néstor, « Dans le collimateur : quelques moments clés de la révolution cubaine (1959-1992) » in PONCE, Néstor (ed.), *La Révolution cubaine 1959-1992*, Éditions du temps, Paris, 2006, p. 10.

<sup>657</sup> BRANDON, Georges, *Op. Cit.*, p. 100.

<sup>658</sup> AYORINDE, Christine, *Op. Cit.*, p. 134.

<sup>659</sup> CASTRO, Fidel, cité dans « Declara Fidel Castro que el Comunismo no tiene en Cuba ninguna posibilidad de éxito », *Op. Cit.*

furieux, Fidel Castro en apprenant, après sa victoire, que les nouveaux ministres voulaient effacer l'auguste mot des textes officiels<sup>660</sup> » - rappelons enfin que le Líder Máximo fut éduqué chez les Jésuites.

Cependant, dans le contexte de la guerre froide et compte tenu des tensions chaque jour croissantes entre Cuba et les Etats-Unis, la nécessité pour le gouvernement révolutionnaire de se rapprocher de l'URSS s'est rapidement imposée et à la fin de l'année 1962, après une seconde visite officielle en Union Soviétique, Fidel se déclare marxiste-léniniste et proclame le caractère socialiste de la Révolution cubaine.

Or l'une des caractéristiques bien connue de la pensée marxiste tient à sa conception extrêmement négative des croyances et pratiques religieuses, définies selon la célèbre formule de Marx comme l'« opium du peuple » opprimé, outil de domination et de manipulation de la bourgeoisie à l'encontre du prolétariat<sup>661</sup>. En se fondant sur ce postulat et sur les théories évolutionnistes qu'il reprend à son compte en prônant l'athéisme scientifique et le matérialisme dialectique comme bases de la nouvelle société révolutionnaire, le gouvernement témoigne rapidement d'une hostilité très prononcée à l'encontre de toutes manifestations religieuses, jugées en contradiction totale avec l'esprit révolutionnaire<sup>662</sup>.

Dans un premier temps, la *religión* fut relativement épargnée, le gouvernement concentrant ses attaques sur les autres religions, en particulier sur les institutions catholiques et leurs représentants<sup>663</sup>. Bien implantées sur l'île et relativement puissantes, ces institutions représentaient un contre-pouvoir potentiel que le gouvernement jugeait préférable d'éliminer ; de nombreux prêtres furent notamment expulsés de l'île en 1961<sup>664</sup>. Cette attitude commença à changer vers la fin des années 1960 : « à l'issue des Deuxième (1968) et Troisième (1979) Conférences Episcopales Latino-américaines s'opéra [...] un rapprochement sensible avec les autorités catholiques<sup>665</sup> ».

À l'inverse, la tolérance initiale vis-à-vis de la *religión* (justifiée par l'idée que ces pratiques anachroniques, « rezagos del pasado », allaient disparaître d'elles-mêmes avec le développement de la pensée scientifique) laissa progressivement place à un rejet idéologique des plus radicaux, mis en évidence par de nombreuses publications et finalement relayé par le Parti lui-même, à la fin des années 1960, qui « se mit à transmettre une image très négative de ces croyances, assimilées à un

---

<sup>660</sup> SARTRE, Jean-Paul, « Ouragan sur le sucre » [*France-Soir*, 1960], *Les Temps Modernes*, n° 649, 2008, p. 426, <<https://www.cairn.info/revue-les-temps-modernes-2008-3-page-5.htm>> [consulté le 10/08/2016].

<sup>661</sup> Cf. MARX, Karl et ENGELS, Friedrich, *Critique de la philosophie du droit de Hegel* [trad. M. Simon], Aubier-Montaigne, 1971 [1843], pp. 51-53.

<sup>662</sup> Cf. AYORINDE, Christine, *Op. Cit.*, p. 97.

<sup>663</sup> D'autres religions telles que celle pratiquée par les Témoins de Jéhovah furent, pour leur part, persécutées sans discontinuer; de nombreux Témoins de Jéhovah se retrouvèrent notamment envoyés dans les UMAP (cf. *Conducta impropria*, *Op. Cit.*).

<sup>664</sup> ARGYRIADIS, Kali et CAPONE, Stefania, « Cubañía et santería : les enjeux politiques de la transnationalisation religieuse (La Havane-Miami) », *Civilisations*, n° 1-2, 2004, p. 2.

<sup>665</sup> *Idem*, p. 3.

“opium et espoir stérile des opprimés”, véritable affront aux avancées sociales de la révolution, et apanage supposé de quelques franges populaires marginales et attardées<sup>666</sup> » ; Christine Ayorinde le souligne également : « by the late 1960s and the 1970s, in Cuba, as in Miami, African-derived religions were regarded as in some way incompatible with modern life. Attitudes toward all religions had increasingly begun to reflect the influence of scientific atheism<sup>667</sup> ».

Les différents cultes afro-cubains n'en vinrent jamais à être explicitement interdits (une telle mesure aurait répété trop explicitement l'histoire pré-révolutionnaire), mais une série de lois furent mises en place pour entraver leur pratique. « When Santería disobediently refused its ascription to the past, the state performed a range of verbal, physical, and informal measures, varying from the insidiously subtle to the outright violent. State officials publicly attacked rituals as misguided, confused, and backward. Devotees were imprisoned, their homes were raided for religious paraphernalia and ceremonial activity, altars were destroyed, and children were physically torn from private initiation ceremonies<sup>668</sup> ». Natalia Bolívar rappelle également que dès 1967, les cérémonies d'initiation de nouveaux membres au sein des sociétés *abakuá* furent prohibées, sous prétexte que ces rituels perturbaient l'ordre public<sup>669</sup>; d'autres cérémonies sont également interdites, telles que la procession de la Vierge de Regla (avatar catholique de Yemayá)<sup>670</sup>.

À partir des années 1970, cette hostilité devint encore plus manifeste. « Recalling the colonial period, regulations related to maintaining public order dictated when and where a ceremony could be held. Attendance was limited to twenty-five (because the ceremonies were held in private homes, but any large gatherings were discouraged, as they could provide cover for counterrevolutionary activity). Participants had to obtain permission from the police to hold a *toque de santo*, and it had to finish by midnight<sup>671</sup> ». Le gouvernement se préoccupant principalement de l'éducation des nouvelles générations, l'initiation des mineurs fut interdite ; « the penalty was a jail sentence for both parents and religious godparents<sup>672</sup> ». De manière générale et sans même avoir à recourir à des lois spécifiques, dans une société entièrement contrôlée par l'appareil étatique, toute attitude jugée dissidente et donc mal vue des instances au pouvoir constituait une entrave non-négligeable à la progression sociale des individus concernés : « el religioso, en los hechos, fue marginado del proyecto [revolucionario] en su casi totalidad. Las posibilidades de ascenso social se vieron limitadas por su vinculación a cualquier credo religioso. En el caso específico de la Santería y los santeros, a los prejuicios históricamente sostenidos por la cultura dominante en los sectores

---

<sup>666</sup> *Idem.*

<sup>667</sup> AYORINDE, Christine, *Op. Cit.*, p. 118.

<sup>668</sup> BERRY, Maya J., « From “Ritual” to “Repertory”: Dancing to the Time of the Nation », *Op. Cit.*, p. 70.

<sup>669</sup> BOLÍVAR, Natalia et OROZCO, Román, *Cuba Santa: comunistas, santeros y cristianos en la isla de Fidel Castro*, El País Aguilar, Madrid, 1998, p. 265.

<sup>670</sup> ARGYRIADIS, Kali, « Les *batá* deux fois sacrés... », *Op. Cit.*, p. 60.

<sup>671</sup> AYORINDE, Christine, *Op. Cit.*, p. 128.

<sup>672</sup> *Idem.*, p. 129.

populares se añadieron los nuevos. Todos se hacían sentir en las relaciones cotidianas<sup>673</sup> ».

A l'instar de leurs ancêtres sous la colonie, de nombreux *religieux* en vinrent donc à dissimuler leurs pratiques, feignant de se « convertir » à l'athéisme officiel.

From about 1970 to the mid-1980s, when all religious practice was more vigorously discouraged, it was unusual to see *iyawós*, identifiable by white clothing and *collares*, in public. Their godparents would allow them to dress normally during the period of *iyawoaje* and they would not be obliged to have their whole head shaved as the *asiento*, though some people did have their head shaved and took leave from work until their hair grew back. They would cover up their *collares* and carry their *atributos* (items representing an *oricha*) in a pocket or bag. Sometimes people would go to other cities to be initiated. [...] Half the population concealed their religious beliefs by camouflaging their bracelets (*idé*) under leather bands and hiding their *santos* under the bed or in the bathroom<sup>674</sup>.

Durant toutes ces années, l'accès au Parti est interdit aux *religieux*. Ce n'est qu'en 1991, lors du Quatrième Congrès du Parti, que cette interdiction est levée ; « c'est un véritable bouleversement, car les militants *religieux*, et les Havanais en général, osent enfin avouer leurs pratiques et les donner à voir : on découvre alors que loin de régresser, la *religión* n'a fait au contraire que croître durant toutes ces années d'exigences morales et politiques<sup>675</sup> » ; pris de court par cet engouement, le Parti ne tarde pas à tenter de se rétracter<sup>676</sup> mais le « mal » est fait : depuis cette époque, la *religión* se pratique ouvertement et compte de plus en plus d'adeptes.

## 2. L'intégration des religions afro-cubaines au patrimoine national

### a. Fernando Ortiz et la pensée évolutionniste

Pour comprendre la politique culturelle du gouvernement cubain vis-à-vis de la *religión* au lendemain de la Révolution, il nous faut revenir un instant sur le travail colossal réalisé par Fernando Ortiz depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle, et sur les postulats idéologiques qui le sous-tendent. L'approche ortizienne des religions afro-cubaines s'inscrit en effet dans le sillage de l'approche évolutionniste du système mythico-rituel ; cette approche repose sur les théories défendues au XIX<sup>e</sup> siècle notamment par J.G. Frazer et E.B. Taylor, selon lesquelles les mythes correspondent à un effort d'appréhension intellectuel du monde, émanant d'une pensée primitive et donc « pré-scientifique », « pré-logique ». Pour les « primitifs », selon ces anthropologues, les mythes donnent les clefs du sens de l'univers et les rituels permettent d'utiliser ces clefs pour agir sur le monde (tout

<sup>673</sup> MENÉNDEZ, Lázara, « La santería que yo conozco », *Société suisse des Américanistes*, n° 59-60, 1995, p. 12.

<sup>674</sup> AYORINDE, Christine, *Op. Cit.*, p. 130.

<sup>675</sup> ARGYRIADIS, Kali, *La religión à La Havane...*, *Op. Cit.*, p. 274.

<sup>676</sup> *Idem*, p. 281.

comme les théories scientifiques sont mises en application à des fins pratiques, dans les sociétés plus évoluées). Grâce au recours mythique, les rituels ont le pouvoir de *contraindre* le réel, raison pour laquelle ces rituels sont souvent figuratifs : y est représenté ce que les fidèles veulent faire advenir. Cette vision du rituel est celle que développe F. Ortiz dans *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba* :

Los ritos son principalmente danzas imitativas. En todo el mundo, en su fase mágico-religiosa, el hombre primitivo danza cuando el moderno sólo haría una plegaria, quizás meramente mental, o cantaría un himno. Aquél necesita actuar directamente, tratar de obtener lo que anhela, haciéndolo él mismo o imitando su realización para provocar sugestivamente su efectividad ; haciendo él en pantomima, o sea en drama, lo que espera que sea hecho en realidad. Y esto no es exclusivamente característico de los negros, sino de todas las culturas párvulas [...] Las danzas han sido procedimientos rituales de la religión y de la magia para propiciar y dominar la voluntad de las potencias misteriosas<sup>677</sup>.

C'est donc la fonction propitiatoire des danses rituelles qui explique leur caractère mimétique :

El negro « hacedor de lluvia » crea así el remolino de nubes que traerá las aguas. Él hará la tempestad con esos movimientos rotatorios. Lo mismo harán luego sus compañeros de tribu por medio de los bailes colectivos de carácter giratorio; formarán un remolino de vientos, crearán la tempestad pluvifera<sup>678</sup>. [...]

Hay en ello, sin duda, una imitación, lo que los griegos decían mimesis; pero no una « representación » conmemorativa, sino una « pre-presentación » activadora. Se imita lo que se desea que suceda, no lo que ya pasó. No es una evocación de lo pasado, sino una ansiosa provocación de lo venidero<sup>679</sup>.

Un peu plus loin dans son étude, F. Ortiz tient des propos légèrement différents, incluant dans la mise en scène rituelle la *re-présentation* d'événements passés, ce qui en accentue encore la valeur mimétique : « digamos, en conclusión, que entre los negros africanos la danza es la simulación de algo que ha pasado o que va a pasar. Una *presentación* que implica una *representación* de acciones, las cuales despiertan fuertes emociones con su recuerdo, o una *pre-presentación* de las mismas a manera de imaginaria anticipación de lo que muy anhelosamente se desea<sup>680</sup> ».

Qu'il s'agisse d'une *pré-présentation* ou d'une *re-présentation*, on retrouve bien ici le hiatus entre le mythe et le rituel qui « théâtralise » le mythe : dans la conception ortizienne, la seule différence entre les deux types de *performance* que constituent le théâtre et le rituel tient à leur fonction, le théâtre rompant avec les visées ingénument propitiatoires du rituel. Dans ses travaux, F. Ortiz fait pourtant mention de la dimension énergétique et collective des manifestations rituelles ; mais dans sa conception, cette dimension revêt une importance secondaire, dans la mesure où elle n'a d'autre utilité que de conduire aux trances spectaculaires qui viennent attester, aux yeux des fidèles, le bien-fondé de leurs croyances. Le chercheur confesse par ailleurs, à titre personnel, ne pas être sensible à

---

<sup>677</sup> ORTIZ, Fernando, *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*, Editorial Letras Cubanas, La Havane, 1981 [1951], p. 268.

<sup>678</sup> *Idem*, p. 181.

<sup>679</sup> *Idem*, p. 186.

<sup>680</sup> *Idem*, p. 271.

cette communion collective ; après avoir rapporté le témoignage de Clifton Joseph Furness que nous avons cité plus haut (cf. p. 102), il poursuit en ces termes :

Escenas parecidas a la reseñada hemos presenciado varias veces en ceremonias religiosas afrocubanas, cuando la grey creyente está entusiasmada y envuelta en una atmósfera de rítmicas estimulaciones, los tambores « tocan bravo », el baile es muy movido y un *akpuón*, « gallo » o « cabecero » de facultades « levanta el canto » con improvisadas frases alusivas a cualquier tema que despierte vivo interés emocional en el auditorio ; pero confesamos que no nos hemos sentido arrastrados al vértigo generador de la conciencia colectiva, quizás por falta de fe y carecer de esa llamada « predisposición subliminal » para tales experiencias místicas<sup>681</sup>.

Nous pouvons récapituler en citant E. Dianteill :

La théorie du symbolisme de F. Ortiz suppose en effet que l'art naît de l'imitation de certains phénomènes naturels ou sociaux à des fins propitiatoires. Par liaison métaphorique, l'« homme primitif » pense qu'imiter la pluie met un terme à la sécheresse, que simuler le combat provoque la victoire, qu'imiter un dieu lui permet de s'incarner parmi les hommes. L'histoire de l'art est ainsi celle de l'autonomisation du symbolisme par rapport à ces fonctions magico-religieuses. Sous l'effet du progrès des connaissances positives, l'activité artistique se sépare de plus en plus de sa finalité performative, et sa nature figurative est de plus en plus altérée par la stylisation<sup>682</sup>.

Cette prégnance du symbolisme est ce qui différencie, pour F. Ortiz, l'art d'inspiration religieuse de l'art d'inspiration profane ; c'est aussi ce qui fait toute sa richesse et qui ne doit absolument pas être négligé, sous peine de se transformer en vulgaire divertissement (ici, l'auteur s'attaque ouvertement à l'utilisation mercantile des danses afro-cubaines, puisqu'à partir des années 1940, « malgré l'indignation des chercheurs, les cabarets proposaient des danses *lucumí* à connotation sexuelle très renforcée et des « *rumbas*<sup>683</sup> à quatre pattes<sup>684</sup> »).

En el arte africano hay cierta función fundamental de simbolismo, que suele predominar sobre el motivo estético, el cual a menudo desaparece; mientras en el arte eurooccidental moderno el simbolismo tiene por lo general una secundaria, poca o nula experiencia. Por eso los bailes eróticos africanos son ritos sacromágicos y los bailes eróticos de los blancos son simplemente estimulación sensual<sup>685</sup>. Así como el uso del tabaco entre los indios de América, donde aquél fue originado, tuvo fundamentalmente significación de magia aplicable a la curandería y a la religión y luego, por sucesivas transculturaciones en ambientes étnicos distintos, ha llegado a ser una costumbre principalmente sensual, impulsada por intereses mercantiles y fiscales, lo mismo ocurrió con las danzas. Primitivamente plenas de sentido mágico, hoy no suelen ser entre los blancos muy civilizados más que formas diversivas que hallan su motivación sólo en el propio placer que ellas propician a quienes las ejecutan y a quienes las presencian<sup>686</sup>.

Pour ne pas transformer les danses liturgiques en simples « rumbas de cabaret », une connaissance approfondie de leur symbolisme original (alors conçu comme un ensemble signifiant intégralement

---

<sup>681</sup> *Idem*, p. 90.

<sup>682</sup> DIANTEILL, E., *Le Savant et le Santero : Naissance de l'étude scientifique des religions afro-cubaines (1906-1954)*, L'Harmattan, Paris, 1995, p. 66.

<sup>683</sup> La *rumba* est un terme générique désignant tous les rythmes et danses afro-cubains profanes directement inspirés des rythmes et danses religieux.

<sup>684</sup> ARGYRIADIS, Kali, « Les batá deux fois sacrés... », *Op. Cit.*, p. 58.

<sup>685</sup> ORTIZ, Fernando, *Los bailes...*, p. 267.

<sup>686</sup> *Idem*, p. 264.



rationnel et « décodable », traduisible par le discours logique) est donc d'autant plus nécessaire que celui-ci, rendu caduque par les progrès de la science qui lui retirent progressivement ses pouvoirs « magiques », risque autrement de disparaître :

Hoy día este sentido telúrico del rito y del drama no se ve tan claro, porque la magia ha perdido su prestigio y va siendo sustituida por la ciencia. Cuando se pierde la fe en la magia, todo ello resulta una simple y frívola actuación, como un juego de niños visto por los adultos ; de la misma manera que, sin la fe religiosa, son pueriles las procesiones y rogativas que para implorar las lluvias se hacen en la época angustiosa de una gran sequía<sup>687</sup>.

Dans cette perspective, l'art et la science ethnographique doivent donc cheminer ensemble, afin de permettre la diffusion d'un nouvel art « savant » et érudit, richement documenté, qui se réapproprie l'univers mythique afro-cubain conçu comme un savoir traditionnel en péril d'extinction, sous le double effet des progrès de la science et du développement du tourisme.

Cette conception « ethnographique » de l'art d'inspiration religieuse, divulguée par F. Ortiz dès les années 1930, va s'imposer au lendemain de la Révolution comme référence théorique et se trouve aux fondements de toute la production « folklorique » des années 1960. Le principal intérêt de cette approche est qu'elle permet tout à la fois de nier à la *religión* toute pertinence, aussi bien sociale que transcendante, en la rejetant, en tant que pratique, dans le champ d'un passé révolu et archaïque, tout en revendiquant son intérêt historique comme réminiscence d'une étape antérieure dans l'évolution de l'homme cubain moderne.

## **b. Pourquoi la *santería* plutôt que le *palo monte*?**

Comme nous l'avons évoqué en première partie, parmi les différentes religions introduites sur le continent américain par les esclaves africains, la *santería*, issue des cultes *yoruba*, jouit d'un prestige tout particulier :

La *santería* et son corollaire, la divination par *ifá* occupe une place hégémonique en tant que paradigme d'une prestigieuse tradition africaine « yoruba », tandis que son répertoire musical et chorégraphique est de loin le plus plébiscité à la fois par les artistes, leur public et les institutions nationales. Les tambours *batá* et les danses d'*orichas* sont devenus l'incarnation d'une culture légitimée, valorisante, symboles parmi d'autres de l'identité nationale cubaine<sup>688</sup>.

C'est Rómulo Lachatañeré qui, le premier, par souci de légitimation de l'univers culturel afro-cubain dans son ensemble, en vient à rejeter dans le champ de la « sorcellerie » toutes les pratiques d'origine *congo*, pour pouvoir hisser la *santería* et les pratiques qui lui sont associées au rang de religion à part entière. Il se montre en effet particulièrement « attentif aux pratiques et

---

<sup>687</sup> *Idem*, p. 270.

<sup>688</sup> ARGYRIADIS, Kali, « Les batá deux fois sacrés... », *Op. Cit.*, p. 46.

représentations les moins suspectes de “sauvagerie” au regard de l'idéologie des groupes dominants, aux dépens de celles qui pourraient renforcer l'idée d'une “barbarie” afro-cubaine<sup>689</sup> ».

Selon Kali Argyriadis, « cette différence est expliquée par l'idée que les Yorubas seraient à l'origine plus civilisés, auraient un niveau culturel supérieur et une religion plus avancée, alors que les “Bantous” seraient plus primitifs, cette théorie a été lancée tout d'abord (à Cuba) par Fernando Ortiz, puis reprise à l'unanimité par les auteurs de tous bords<sup>690</sup> ».

Pour comprendre les motifs de cette distinction, il nous faut revenir brièvement sur l'histoire africaine des peuples bantous et yorubas.

Les premiers portugais à s'être aventurés en Afrique jusqu'aux territoires bantous, à la fin du XV<sup>e</sup> siècle, reviennent avec la description d'un grand empire, qui contrôle toute la région : le royaume de Congo. Très rapidement, des relations diplomatiques et commerciales se nouent entre les deux royaumes, et les premiers missionnaires ne tardent pas à se rendre sur place afin d'évangéliser une population aux pratiques « barbares », qui s'adonne au fétichisme et à la « sorcellerie ». Les rois Congos furent extrêmement sensibles aux arguments des missionnaires (et de la couronne portugaise) et se convertirent presque instantanément au catholicisme : en 1491, le *manikongo* (roi) des Kongo, Nzinga a Nkuwu, se fait baptiser et prend le nom de João I<sup>er</sup>, en hommage au roi du Portugal, João II. En 1506, son fils Afonso I<sup>er</sup> monte sur le trône, et devient l'« apôtre du Kongo<sup>691</sup> », le chantre du christianisme en terres africaines : en quelques années, le catholicisme devient la religion d'État, tandis que la religion traditionnelle – qui continue malgré tout d'être pratiquée par une grande partie de la population – se trouve reléguée au rang de « sorcellerie ».

C'est donc cette religion déchue (« dominée », pour reprendre la terminologie bourdieusienne), déjà en porte-à-faux avec le catholicisme en territoire africain, qui est importée en Amérique par les esclaves bantous (qui arrivèrent massivement sur le continent américain dans la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle) : dans le Nouveau Monde comme dans l'ancien, la religion dominante n'y voyait qu'un ensemble de croyances et de pratiques sataniques et subversives à combattre<sup>692</sup>.

L'histoire des Yorubas fut bien différente. Elle est indissociable de celle de la cité-État

---

<sup>689</sup> DIANTEILL, Erwan, *Le Savant et le Santero...*, *Op. Cit.*, p. 51.

<sup>690</sup> ARGYRIADIS, Kali, « Des Noirs sorciers aux *babalaos*... », *Op. Cit.*, p. 655.

<sup>691</sup> BALANDIER, Georges, *La vie quotidienne au royaume de Kongo du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Hachette, Paris, 1965, p. 41.

<sup>692</sup> Cette continuité du statut de religion dominée ne signifie pas pour autant que la religion bantou n'aie pas continué à évoluer sur le continent américain. Le chercheur américain Stephan Palmié fait notamment le lien entre la relation unissant les *paleros* aux morts « emprisonnés » dans leur *nganga* (chaudron) et celle des maîtres à leurs esclaves durant la Colonie. « part of the danger of manipulating *nganga* objects – often expressed as *manejarlos*, “to steer or drive them” - is that “revolts” may radiate outward to endanger the whole structure of command. if treated improperly, *ngangas* may be rendered ineffective. But they may also turn against their owners, consuming their persons in a phantasmagoric transformation of the Hegelian image of the dialectics of dependence between master and slave » (PALMIÉ, Stephan, *Wizards and scientists: exploration in Afro-Cuban modernity and tradition*, Duke University Press, Durham/London, 2002, p. 176).

d'Oyo, dont l'influence s'étendit progressivement depuis le XIV<sup>e</sup> siècle pour devenir, au XVIII<sup>e</sup> siècle, le centre d'un empire s'étendant jusqu'au Dahomey et réalisant sur les côtes de fructueux négoce avec les négriers britanniques.

Mais en 1807, la Grande-Bretagne interdit la traite négrière : à partir de cette date, de nombreux bateaux négriers sont arrêtés en mer (ou dans les ports) par la marine britannique, qui se saisissent de la cargaison de « bois d'ébène » pour le ramener en Afrique<sup>693</sup>. Il n'était bien entendu pas question de ramener chaque esclave sur sa terre d'origine : les Britanniques les conduisirent tous à Freetown, capitale de l'actuel Sierra Leone<sup>694</sup>, où ils reçurent une éducation protestante et formèrent bientôt une nouvelle élite occidentalisée :

Le gouverneur de la colonie de Sierra Leone, Charles MacCarthy (1814-1824), avait décidé de convertir au christianisme et de donner une éducation occidentale à cette population aux origines diverses coupée, par la force des choses, de ses racines. [...] Peu à peu, cette classe d'Africains lettrés, chrétiens et anglophones, constitua une bourgeoisie très brillante de fonctionnaires et de professions libérales, ainsi qu'une classe entreprenante de commerçants, d'enseignants, d'agents de missions ou de travailleurs manuels<sup>695</sup>.

Une fois formée et avec l'appui des autorités britanniques, ces « *recaptives* » et leurs descendants partirent fonder des écoles et des centres missionnaires sur toute la côte d'Afrique de l'ouest, et notamment en territoire yoruba : bon nombre d'entre eux étaient en effet issus de la ville d'Oyo, car l'empire connut dès le début du XIX<sup>e</sup> siècle des luttes intestines qui affaiblirent considérablement l'empire, jusqu'à ce qu'en 1837 les Peuls, venus du nord, parviennent à s'emparer de la capitale. Au cours de ces guerres, de nombreux habitants d'Oyo furent faits prisonniers et vendus sur les côtes aux marchands d'esclaves : selon Bernard Muller, environ 40 000 d'entre eux furent interceptés par la marine britannique et conduits à Freetown entre 1820 et 1840<sup>696</sup>.

La nouvelle bourgeoisie formée par ces Yorubas revenus d'Amérique, appelés « *saros* » (déformation de « sierra-léonais ») par les Yorubas restés au pays, était, pour reprendre les termes de B. Muller, « plus occidentale qu'africaine, plus britannique que yoruba<sup>697</sup> ». « Jusque dans les années 1870, les communautés *saro* et *amaro* [rapatriés du Brésil] se comportaient en effet comme une bourgeoisie européenne : ils suivaient les dernières modes vestimentaires occidentales, donnaient des *parties*, organisaient des soirées théâtrales où étaient présentées des pièces de Molière, jouaient au cricket dans des “clubs” ; les plus riches d'entre eux possédaient des chevaux qui

---

<sup>693</sup> Malgré son interdiction officielle, le commerce triangulaire se poursuivit de façon illégale tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, jusqu'à l'abolition de l'esclavage dans les différentes colonies américaines.

<sup>694</sup> Freetown fut fondée par les Britanniques en 1787, après la guerre d'indépendance des États-Unis. Ils y installèrent les esclaves nord-américains loyalistes, qui avaient gagné leur affranchissement en combattant dans l'armée britannique.

<sup>695</sup> MULLER, Bernard, *La tradition mise en jeu : une anthropologie du théâtre yoruba*, Aux lieux d'être, La Courneuve, 2006, p. 94.

<sup>696</sup> *Idem*, p. 100.

<sup>697</sup> *Idem*, p. 109.

participaient aux courses de l'hippodrome de Victoria Island<sup>698</sup> ».

Mais en 1887, les colons britanniques chassent les Peuls d'Oyo, repoussent également les Dahoméens voisins et prennent le contrôle des territoires yorubas, sans laisser aucune place dans la nouvelle administration à l'élite *saro*, contrairement aux attentes de celle-ci ; « les Églises anglicanes, à Freetown, comme plus tard en pays yoruba, avaient en effet semblé préparer ces élites noires, anglophones et lettrées, à devenir les constructeurs de l'État moderne ; mais l'administration anglaise voyait en elle un danger, et préféra dépêcher aux postes de responsabilités des nouvelles colonies des Britanniques<sup>699</sup> ».

Frustrée dans ses espérances, la bourgeoisie *saro* décida alors « d'accentuer son identité africaine<sup>700</sup> » :

La classe des Saro put alors se lancer dans l'édification d'une filiation fictive en direction de ceux qu'elle considérait comme ses ancêtres, ce qui n'avaient pas connu l'esclavage.

Ce jeu se révéla crucial dans la constitution du groupe yoruba comme une entité culturelle homogène et distincte. Ce qui dès lors se mit en place ne fut rien de moins qu'un véritable processus de mise en forme historique et de réification politique d'une entité collective, une communauté, une ethnie, dont la réussite du projet d'avenir dépendit du succès d'une greffe historique visant à reconnaître le statut d'élite indigène à un groupe initialement allogène. En essayant de définir une identité nationale yoruba, l'intelligentsia yoruba chrétienne combina un ensemble de critères (unité linguistique, culture, appartenance à un ancêtre fondateur commun, incorporation au royaume d'Oyo, etc.) en un tout homogène et cohérent. Cette opération d'« ethnogenèse » ne reposait pas sur le constat d'une unité politique préexistante : les Yoruba n'ont en effet jamais été unis. La démarche avait clairement pour ambition de promouvoir l'édification d'un État par la construction ethnique<sup>701</sup>.

C'est ainsi qu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, l'élite yoruba entreprit de « constituer une “identité yoruba” qui puisse servir de base à l'instauration d'un État qui aurait sans doute porté le même nom : le Yorubaland. Un État qui se voulait comme l'ombre du royaume d'Oyo, mais était censé s'organiser comme la réplique tropicale d'un État-nation tel qu'il se concevait à cette époque en Occident<sup>702</sup> ». Pour ce faire, ils employèrent les mêmes techniques que les européens, lancés à la même époque dans des projets nationalistes équivalents. Ces processus de construction identitaire en Europe furent notamment étudiés par Anne-Marie Thiesse, qui propose dans son introduction à *La construction des identités nationales* une analyse des différents outils idéologiques nécessaires pour mener à bien de tels projets. Elle insiste notamment sur le fait que « tout le processus de formation identitaire a consisté à déterminer le patrimoine de chaque nation et à en diffuser le culte<sup>703</sup> » : une telle démarche implique la constitution d'un héritage commun, « mythe nécessaire<sup>704</sup> » pour fonder la légitimité et l'unité de la nation.

---

<sup>698</sup> *Idem*, p. 97.

<sup>699</sup> *Idem*, p. 98.

<sup>700</sup> *Idem*, p. 100.

<sup>701</sup> *Idem*, pp. 100-101.

<sup>702</sup> *Idem*, p. 108.

<sup>703</sup> THIESSE, Anne-Marie, *La création des identités nationales*, Éditions du Seuil, Paris, 1999, p. 12.

<sup>704</sup> MULLER, Bernard, *Op. Cit.*, p. 16.

La bourgeoisie yoruba entreprit ainsi, comme le firent les folkloristes européens à la même époque et exactement comme le feront les anthropologues cubains des années plus tard, de constituer le patrimoine national, à partir d'enquêtes ethnographiques réalisées à l'intérieur des terres permettant de dresser « une sorte de portrait-robot de la culture yoruba<sup>705</sup> » :

Ces tapuscrits sont généralement des textes exploratoires qui interprètent des informations recueillies par leurs rédacteurs au cours d'enquêtes menées dans les villages de l'arrière-pays. Les personnes interrogées sont de manière générale les personnes âgées, de préférence illettrées, les professionnels de la divination (babalawos) et les herboristes (onishegun). Ces derniers se sentent souvent flattés par l'intérêt que leur portent leurs enfants qui, jusque-là, au pire, les méprisaient en raison de leur illettrisme ou, au mieux, les craignaient en raison des opérations de sorcellerie qu'ils soupçonnaient de tramer<sup>706</sup>.

Ces enquêtes débouchèrent sur de nombreuses conférences et publications destinées à faire connaître ce patrimoine, rendu homogène par la volonté unificatrice de leurs auteurs (« étant donné que les pratiques culturelles yoruba traditionnelles sont loin d'être homogènes, leur synthèse relève plutôt de la recherche de dénominateurs communs dans lesquels tous les Yoruba peuvent s'identifier, sans toutefois y reconnaître leurs pratiques au niveau local<sup>707</sup> »).

C'est à ces folkloristes africains que l'on doit les premières grammaires yorubas, mais également de nombreux traités concernant la religion, la cosmologie et la religion du peuple yoruba. « Le dessein de cette ethnographie était sans doute d'écrire un "Livre d'*Ifá*" en yoruba standard, un livre qui serait présenté comme "la Bible des Yoruba", puisqu'il rassemblerait l'ensemble des récits inhérents aux pratiques divinatoires du monde yoruba<sup>708</sup> ».

Rappelons que jusqu'alors, les pratiques religieuses des Yorubas étaient aussi hétérogènes que l'ensemble de leurs pratiques culturelles ; certains d'entre eux, au contact des Peuls et des Haoussas, étaient même de confession musulmane. Dans la plupart des villages étaient vénérés des divinités locales : Shangô à Oyo, Oshun et Oyá aux abords des rivières homonymes... Dans les ouvrages qui parurent à cette époque, ces différentes divinités étaient toutes rassemblées dans un même panthéon, celui d'une religion yoruba utopiquement unifiée censée servir les desseins nationalistes de leurs auteurs.

Ce processus nationaliste fut brisé dans son élan en 1914, lorsque la Grande-Bretagne décida de fusionner ses deux protectorats du Nord et du Sud pour créer un État nigérian unifié ; « dès lors, le terme de "Nigeria" sera adopté pour désigner cette vaste unité territoriale<sup>709</sup> ».

Le projet de construction du Yorubaland se solda ainsi par un échec ; mais les publications des folkloristes yorubas connurent une pérennité que leurs auteurs étaient sans doute loin de soupçonner.

---

<sup>705</sup> *Idem*, p. 121.

<sup>706</sup> MULLER, Bernard, « "Nos ancêtres les Yoruba..." Splendeur et misère de la bourgeoisie yoruba du Nigeria », *Cahiers d'Études africaines*, Vol. 18, n° 3, 2003, p. 486.

<sup>707</sup> *Idem*, p. 124.

<sup>708</sup> *Idem*, p. 123.

<sup>709</sup> *Idem*, p. 110.

Elles arrivèrent en effet entre les mains d'un médecin légiste et anthropologue brésilien, Raimundo Nina Rodrigues, qui peut être considéré comme le premier anthropologue brésilien à s'intéresser aux afro-descendants dans son pays et à leur culture ; il joua au Brésil un rôle équivalent à celui de Fernando Ortiz à Cuba, et dans ses premiers travaux ce dernier s'appuya d'ailleurs abondamment (parfois à la limite du plagiat) sur les travaux et les idées de son confrère brésilien<sup>710</sup>, et notamment sur *L'Animisme fétichiste des nègres de Bahía*, publié en 1900.

Or les travaux de R. Nina Rodrigues s'inscrivent dans une démarche bien particulière.

Au Brésil, le processus de construction de l'identité nationale débute dès les années 1840 et se fonde, d'emblée, sur l'idée d'une nation métisse, construite sur le mythe de la démocratie raciale. Or c'est à cette même époque que commencèrent à se développer en Europe les théories racistes qui, en s'appuyant sur de pseudo-discours scientifiques, s'appliquaient à démontrer l'inégalité des races humaines et la supériorité de la race blanche sur toutes les autres.

La chercheuse Stefania Capone, dans un article consacré précisément à l'influence des stéréotypes raciaux dans les études afro-américaines, rapporte à cet égard les propos éloquentes de M. d'Avezac, vice-président de la Société Ethnologique de Paris en 1844 :

Dans la carrière ascendante que remonte péniblement l'humanité, pour arriver de l'état sauvage à l'état de civilisation perfectionnée dont nous nous proclamons orgueilleusement le type, il semble qu'arrivés au but et regardant en arrière nous voyions descendre du nord au sud, depuis les bords de la Méditerranée jusqu'à la pointe australe du continent africain, cette longue échelle dont le pied est occupé par le Bosjesman ou Hottentot des taillis, que les voyageurs nous représentent comme si voisin de la brute<sup>711</sup>.

Jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, ces théories racistes trouvèrent un large écho en Europe, mais aussi dans le reste du monde. Au Brésil, c'est surtout l'ouvrage publié en 1884 par le comte J. A. de Gobineau, qui séjourna un temps au Brésil en tant que ministre de la France, qui eut un grand retentissement. Dans *L'inégalité des races humaines*, Gobineau en effet prophétise la décadence de la civilisation occidentale comme effet du métissage ethnique. Selon cet auteur, « l'inaptitude des races non blanches à la civilisation ne pouvait pas être corrigée par l'éducation : seul le métissage aurait pu élever les races inférieures, mais avec l'inconvénient de “rabaïsser” les races supérieures qui participaient à ce mélange<sup>712</sup> ».

Or parmi les esclaves conduits au Brésil au cours des trois siècles de traite négrière, les bantous – considérés, donc, selon les théories racistes comme l'un des races humaines les plus attardées – étaient particulièrement nombreux, en raison de la présence portugaise d'un côté comme de l'autre

---

<sup>710</sup> « Como dice un autor brasileño, que he de citar numerosas veces, el doctor Nina Rodrigues, [...] » (ORTIZ, Fernando, *Hampa afro-cubana : los negros brujos (apuntes para un estudio de la etnología criminal)*, Editorial de Ciencias Sociales, La Havane, 2007 [1906], p. 73).

<sup>711</sup> D'AVEZAC, Marie-Armand [1844], cité par CAPONE, Stefania, « Entre Yoruba et Bantou: l'influence des stéréotypes raciaux dans les études afro-américaines », *Cahiers d'Etudes Africaines*, Vol. 40, n° 157, EHESS, 2000, pp. 56-57.

<sup>712</sup> *Idem*, p. 58.

de l'Atlantique. Dans un tel contexte idéologique, comment conserver l'idée d'une nation métisse sans entériner du même coup l'infériorité de son peuple ?

R. Nina Rodrigues apporte à cette épineuse question une double réponse : il rejette, d'une part et à l'encontre de toute évidence historique, la prédominance ethnique des bantous au Brésil. Pour ce faire, il « substitua [...] à la méthode fondée sur l'analyse linguistique, qui forçait à admettre la prédominance de l'influence bantou, une autre, fondée sur l'observation des “faits religieux”, en les comparant avec les données disponibles à cette époque sur les peuples africains<sup>713</sup> » - notamment les fameux traités des folkloristes yorubas, qui arrivèrent entre ses mains à point nommé pour démontrer la grande complexité sociale et religieuse (et donc le haut degré de civilisation) des Yorubas en Afrique et qui lui permirent également de retrouver, dans la confusion des pratiques religieuses afro-brésiliennes, celles qui démontraient la prédominance culturelle au Brésil des *Nagô*, descendants des Yorubas africains, au moyen d'une « observation ethnologique » quelque peu douteuse : « malgré l'existence à son époque de plusieurs *terreiros* (maisons de culte) de candomblé angola ou congo dans la ville de Salvador, il soutenait avoir inutilement cherché, parmi les Noirs de Bahia, des idées religieuses appartenant aux Bantou<sup>714</sup> ».

À Cuba, Fernando Ortiz était également, nous l'avons vu, fortement influencé par les théories évolutionnistes ; mais bien qu'il ait encore recours au terme de « race » dans ses premiers ouvrages, il ne tarde pas à le rejeter radicalement<sup>715</sup>. Cela ne l'empêche pas de décrire, dans son premier ouvrage, « la aberraciones fetichistas<sup>716</sup> » des afro-descendants comme le produit de leur « deficientísimo desarrollo intelectual<sup>717</sup> » et le reflet de « la vida selvática en África<sup>718</sup> » ; mais bien qu'il se laisse parfois gagner par des idées authentiquement racistes<sup>719</sup>, il considère globalement cette déficience comme un retard culturel et non biologique<sup>720</sup>, ce qui lui permet d'affirmer avec optimisme que « hoy [...] la raza negra marcha con paso firme hacia su mejoramiento<sup>721</sup> ».

La découverte, à travers son homologue brésilien, d'une « aristocratie noire » culturellement supérieure aux autres (c'est-à-dire, finalement, dont la cosmovision, façonnée par des pasteurs

---

<sup>713</sup> *Idem*, p. 59.

<sup>714</sup> *Idem*, p. 59.

<sup>715</sup> Il publie d'ailleurs, en 1946 et en réponse aux atrocités commises en Europe durant la Seconde Guerre Mondiale, un essai intitulé *El engaño de las razas*.

<sup>716</sup> ORTIZ, Fernando, *Los negros brujos...*, *Op. Cit.*, p. 45.

<sup>717</sup> *Idem*.

<sup>718</sup> *Idem*.

<sup>719</sup> On peut notamment lire dans *Los negros brujos* que « la raza blanca, pese a la naturaleza del ambiente, que era favorable a toda tendencia criminosa y antisocial, ha sido menos criminal que la raza negra colocada en iguales o análogas condiciones sociales » (*Idem*, p. 68).

<sup>720</sup> Pour un étude approfondie de l'évolution de la pensée ortizienne, cf. DIANTEILL, E., *Le Savant et le Santero : Naissance de l'étude scientifique des religions afro-cubaines (1906-1954)*, L'Harmattan, Paris, 1995.

<sup>721</sup> *Idem*, p. 46.

chrétiens, est plus conforme à la conception occidentale de la religion) l'enthousiasme autant que R. Nina Rodrigues, il n'en fait pas le même usage que celui-ci, mais la met au contraire au service de son projet d'intégration culturelle des populations afro-descendantes en reprenant la vision canonique de l'anthropologie religieuse de son époque, qui distingue trois étapes dans la pensée religieuse : le fétichisme (« la forma más primitiva de religión<sup>722</sup> »), le polythéisme et le monothéisme : « globalement, les être humains vont de la confusion intellectuelle vers un discernement accru. L'humanité progresse ainsi vers la "civilisation"<sup>723</sup> » : du point de vue de F. Ortiz, le polythéisme des Yorubas est ainsi la preuve que « la raza negra marcha con paso firme hacia su mejoramiento ».

Mais lorsque F. Ortiz publie ses premiers ouvrages, sa connaissance de terrain de la religion yoruba est encore extrêmement succincte : il reconnaît lui-même, en 1906, que « todas las prácticas de las primitivas religiones africanas se encuentran hoy confundidas y bastardeadas, y la confusión es mayor por ser todas ellas muy semejantes entre sí<sup>724</sup> ». Dans ce premier ouvrage, il utilise le terme « nagô » pour parler des Yorubas du Nouveau Monde, ce qui révèle ses sources puisque ce terme n'est utilisé qu'au Brésil. Ce n'est qu'en 1916, dans *Los negros esclavos*, qu'Ortiz parvient, enfin, à identifier les *lucumis*, équivalent cubain des *nagôs* brésiliens!

Quelques années plus tard, lorsque Rómulo Lachatañéré distingue, au sein des pratiques culturelles afro-cubaines, une authentique religion (la *santería*), issue du syncrétisme entre les cultes yorubas et la religion catholique<sup>725</sup>, très clairement différenciée de la « sorcellerie » des fétichistes bantous<sup>726</sup>, F. Ortiz abonde évidemment dans son sens : il n'aura de cesse, dès lors, de démontrer l'extrême richesse de la *santería*, d'un point de vue mythologique mais également et surtout, à partir de la fin des années 1940 (après donc avoir commencé à fréquenter les jeunes artistes du mouvement *negrista*), d'un point de vue plastique ; c'est alors qu'il publie sa célèbre trilogie sur le folklore afro-cubain, ici considéré d'un point de vue strictement artistique : *La africanía de la música folklórica afrocubana* (1950), *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba* (1951) et *Los instrumentos de la música afrocubana* (1952).

De l'autre côté, l'ensemble des anthropologues soulignent la grossièreté des cultes bantous, qui ne méritent par conséquent d'être mentionnés que pour être condamnés : aux dires de Rómulo

---

<sup>722</sup> *Idem*, p. 70.

<sup>723</sup> DIANTEILL, Erwan, *Le Savant et le Santero...*, *Op. Cit.*, p. 42.

<sup>724</sup> ORTIZ, Fernando, *Op. Cit.*, p. 74

<sup>725</sup> « Del contacto entre las religiones africanas y el actolicismo, sirgió una deidad novísima, consecuencia del sincretismo entre las deidades africanas y los santos del panteón católico, a la cual se le dio el nombre de santo; así como a la nueva forma de adoración nacida en este proceso, se le dio el nombre de santería » (LACHATAÑARÉ, Rómulo, *El sistema religioso de los afrocubanos*, Editorial de Ciencias Sociales, La Havane, 1992 [1942], p. 139).

<sup>726</sup> « En La Habana, donde más nos detuvimos en el examen de la santería, predomina el rasgo yoruba en la conformación de los cultos; y de este ha dependido la identificación entre las deidades y santos católicos, la adaptación de los rituales, ceremonias, prácticas mágicas, etcétera. Los otros rasgos, como las influencias llamadas mayombe, brujería de Congo, palo, etcétera, establecen, precisamente, la diferencia entre la santería como un sistema religioso y la *brujería* » (*Idem*, p. 140).



Lachatañéré, les *santeros* eux-mêmes s'insultent entre eux en s'accusant « de trabajar la magia negra haciendo uso de fórmulas mayombe, del palo o la brujería de Congo, cuyos ingredientes responden siempre a la brujería como un elemento maléfico<sup>727</sup> » (notons ici que Lachatañéré distingue, à tort, le « palo monte » et ce qu'il appelle « la brujería de Congo »).

On peut en conclure avec E. Dianteill que « le gain de légitimité des “cultes” afro-cubains passe paradoxalement par la dé-légitimation d'une partie d'entre eux auxquels l'ethnologue n'accorde pas le statut de religion mais qu'il désigne comme pratiques sorcières au sein même de la *santería* : les religions d'origine bantou<sup>728</sup> ». Tout se passe en effet comme si les anthropologues cubains avaient trouvé, dans une religion bantou de fait beaucoup moins institutionnalisée et formalisée que la religion yoruba (qui, rappelons-le, pour F. Ortiz n'exista longtemps que dans ses lectures), le parfait repoussoir à laquelle assimiler toute pratique condamnable, tant du point de vue matérialiste (superstitions) que du point de vue chrétien (sorcellerie), afin de présenter la *santería* comme une religion des plus respectable, presque équivalente en dignité au catholicisme. Il n'y a qu'à lire, pour s'en convaincre, les descriptions des rituels *paleros* proposés par Lydia Cabrera dans *El Monte*, qui ressemblent beaucoup plus aux pratiques sataniques des sorcières chrétiennes du Moyen-Âge qu'à celle des bantous de l'ancien royaume de Kongo : chats noirs torturés jusqu'à la mort dans des cimetières à la lueur de bougies, pacte de sang avec les morts, cadavres déterrés les soirs de pleine lune, potions magiques à base de fragments végétaux, humains et animaux<sup>729</sup>...

On peut voir ainsi comment des religions au départ très similaires (la religion bantou et la religion yoruba), longtemps indifférenciées sur le nouveau continent où elles s'étaient retrouvées mêlées, furent peu à peu distinguées pour devenir complémentaires l'une de l'autre (on décrit également parfois la *santería* comme de la « magie blanche », dont l'opposé serait la « magie noire » des *paleros*). Ce processus de différenciation n'est très certainement pas le seul fait des anthropologues<sup>730</sup> ; ils y jouèrent néanmoins une part importante, et la *santería* telle qu'elle est pratiquée au moment de la Révolution est indéniablement au moins autant le fruit des recherches de F. Ortiz et de ses successeurs que d'une réelle tradition importée à Cuba par les esclaves africains.

### c. Des pratiques cubaines, et non africaines

Au lendemain de la Révolution, les postulats évolutionnistes de F. Ortiz sont repris par tous

---

<sup>727</sup> *Idem.*

<sup>728</sup> DIANTEILL, Erwan, *Op. Cit.*, p. 52.

<sup>729</sup> CABRERA, Lydia, *El Monte*, Editorial Letras Cubanas, La Havane, 1993 [1954], chap V (« Cómo preparar una nganga »), pp. 119-146.

<sup>730</sup> Cf. PALMIÉ, Stephan, *Wizards and scientists: exploration in Afro-Cuban modernity and tradition*, Duke University Press, Durham/London, 2002.

les scientifiques marxistes qui s'inscrivent dans son sillage et présentent la religion yoruba (conçue comme un système homogène) comme la plus évoluée des religions africaines, intermédiaire polythéiste sur l'échelle de l'évolution entre le fétichisme des bantous et le monothéisme des chrétiens. Le psychologue José Ángel Bustamante affirme ainsi, en 1960, que « de todos, los Yorubas o Lucumís, por su más alto desarrollo cultural han influido sobre los otros grupos, y su religión no sólo ha absorbido la de los grupos más atrasados (el vodú de los Ararás y la brujería de los Congos), sino que ha logrado un sincretismo con el catolicismo, creando una especial religión, verdadera elaboración criolla: la santería<sup>731</sup> ». Cette insistance sur la dimension syncrétique de la *santería* trouve donc en partie sa justification dans les théories évolutionnistes<sup>732</sup>; elle permet également, comme le montre cette citation de J. A. Bustamante, de la présenter comme une « authentique religion créole », et donc typiquement cubaine.

Il est révélateur à cet égard qu'aucun anthropologue cubain, depuis F. Ortiz jusqu'à nos jours, ne se soit intéressé au processus de construction de la religion yoruba en Afrique, qui s'inscrit pourtant dans une démarche identitaire et nationaliste très similaire à la leur : la lecture des travaux de Bernard Muller sur le théâtre yoruba nous permettent d'ailleurs de dégager de saisissantes ressemblances entre ces deux processus. Au Nigéria en effet, comme à Cuba et dès les années 1850 (« au moment où les groupes saro et amaro s'installaient dans le Yorubaland<sup>733</sup> »), l'univers mythologique et rituel des Yorubas se retrouve transposé sur les scènes de théâtre par une élite qui ne croit plus en ces dieux, dans une double optique de sécularisation de cet univers rituel et de construction identitaire :

Le « théâtre traditionnel yoruba » a été pour une bonne partie créé, financé et vu par cette petite bourgeoisie. Ce sont les descendants des Saro, des Amaro, qui s'assoient côte à côte dans les théâtres de Lagos ou d'Ibadan pour assister aux pièces tirées du répertoire du *Yoruba Theatre*. [...] Ce sont souvent les mêmes que l'on voit un jour produire une pièce de théâtre, publier un ouvrage qui porte sur les

<sup>731</sup> BUSTAMANTE, José Ángel, *Raíces psicológicas del cubano*, Edilusa, La Havane, 1960, p. 48.

<sup>732</sup> Une idée similaire est développée par Argeliers León au sujet des chants *abakuás*, considérés par le folkloriste comme una de las aportaciones más fuertes en nuestra música folklórica » et qui le justifie en expliquant « que por ser más evolucionado melódicamente que los demás cantos de los otros grupos rituales afroides traídos por la trata esclavista, pudo mezclarse con mayor facilidad con las influencias que nos llegaban de la música occidental europea » (LEÓN, Argeliers, « Abakuá », *Lunes de Revolución*, n° 73, 22 août 1960, p. 13). En réalité, l'on retrouve des éléments tirés du culte catholique dans l'ensemble des cultes afro-cubains ; le fait de présenter la *santería* (ou la religion *abakuá*, dans la citation d'A. León) comme « la plus syncrétique » répond, ici encore, au désir de valoriser ce culte par rapport aux autres, en particulier par rapport au *palo monte*. La preuve en est apportée par les travaux réalisés par Kali Argyriadis et Stefania Capone, qui soulignent en 2004 que c'est au contraire la *santería* qui est « présentée comme pure de toute influence chrétienne », alors que « le palo-monte est rejeté car “trop syncrétique”, “désordonné”, “trop simple”, “asystématique” et “sans philosophie” ». La raison de ce volte-face n'est pas à chercher dans l'évolution de ces cultes au cours des dernières décennies, mais dans la tendance actuelle à une « yorubisation » de la *religión* qui fait que ce sont désormais les cultes les plus « traditionnels » qui sont valorisés, au détriment des plus « syncrétiques » : la *santería* et le culte d'*Ifá*, pour garder leur statut le plus prestigieux, sont donc aujourd'hui considérés non seulement comme moins « syncrétiques » que le *palo monte*, mais même comme « mieux conservés que sur un continent africain décrit comme fortement acculturé » (ARGYRIADIS, Kali et CAPONE, Stefania, « Cubañía et santería : les enjeux politiques de la transnationalisation religieuse (La Havane-Miami) », *Civilisations*, n° 1-2, 2004, pp. 7-8).

<sup>733</sup> MULLER, Bernard, *Op. Cit.*, p. 144.

mythes yoruba un autre jour, et tenir enfin un discours sur la question de l'autodétermination du peuple yoruba ou de l'avenir de la nation nigériane<sup>734</sup>.

Une comparaison approfondie de ces deux théâtres mériterait une étude à part entière. C'est pour le moment l'indifférence (ou l'ignorance) totale des anthropologues cubains à l'égard de ce processus, pourtant largement antérieur à l'édification révolutionnaire de la nation cubaine, qu'il nous semble intéressante à relever. De manière générale, l'histoire africaine intéresse fort peu (à cette époque) l'*intelligentsia* cubaine, qui voit dans les traditions des descendants d'esclave un moyen de revendiquer la spécificité de la culture cubaine, et non de la rattacher à une autre culture exogène.

C'est en effet l'histoire cubaine de ces afro-descendants qui justifie la place de choix que leur accorde l'historiographie révolutionnaire : en premier lieu parce qu'il s'agit des plus anciennes pratiques non-européennes susceptibles d'être intégrées au patrimoine révolutionnaire, puisque la quasi totalité des indiens tainos qui vivaient sur l'île avant l'arrivée des colons furent exterminés et leurs traditions irrémédiablement perdues. D'autre part, comme ces pratiques furent très mal vues et soigneusement exclues du patrimoine national durant la Colonie aussi bien que sous la République, le gouvernement révolutionnaire peut les récupérer tout en s'opposant aux systèmes politiques et idéologiques au sein desquels elles se sont développées. Enfin la Révolution cubaine se définit comme une révolution populaire et ne tarde pas à adopter l'idéologie marxiste et le principe de lutte des classes qui la sous-tend. Les pratiques culturelles « savantes », jugées élitistes, tendent donc à être délaissées au profit des pratiques populaires, catégorie dans laquelle se range naturellement les pratiques afro-cubaines, compte tenu du milieu socio-économique dans laquelle elles se sont développées<sup>735</sup>.

Cette idéologisation des cultures afro-cubaines transparaît très clairement dans les publications de l'époque. Nous pouvons notamment citer un article de l'historien et professeur d'études folkloriques Jean du Moulin, publié en 1961 dans la revue *Casa de las Américas* :

De África vino la más antigua y la más oprimida clase trabajadora que ha contribuido a la cultura cubana – los esclavos. Por eso es tan rico y a la vez tan poco conocido el folklore afroide de Cuba. A mediados del siglo pasado los esclavos constituían la mayoría de la población y, aunque conquistaron su libertad y sus descendientes se integraron en la nación cubana, la clase dominante seguía oprimiendo a los negros y su arte. De ahí que los esclavos están hoy día símbolo de la clase trabajadora oprimida y rebelde, y la cultura que trajeron goce de un nuevo respeto<sup>736</sup>.

Comme le souligne la chercheuse nord-américaine Maya J. Berry, « The Afro-Cuban majority population, brought to Cuba as slaves and systematically disenfranchised within the republic,

---

<sup>734</sup> *Idem.*

<sup>735</sup> Nous reviendrons un peu plus loin sur l'ambiguïté de l'adjectif « populaire ».

<sup>736</sup> DU MOULIN, Juan, « El folklore », *Casa de las Américas*, Vol. 2, n° 9, novembre-décembre 1961, p. 112.

ideally fit the role of the alienated proletariat that overcomes the bourgeoisie<sup>737</sup> ». Cette relecture marxiste de l'histoire de Cuba (les colons espagnols étant d'un côté assimilés au patronat et au capitalisme, de l'autre les afro-descendants aux travailleurs exploités et au prolétariat) permet à un historien comme Walterio Carbonell de prendre la défense des institutions religieuses afro-cubaines en les présentant comme des structures de résistance face aux autorités coloniales<sup>738</sup>.

Dans un essai publié en 1961, il commence par recourir aux théories évolutionnistes pour réfuter la pertinence de l'application des théories marxistes aux religions afro-cubaines :

La religión es el opio de los pueblos, afirmó Marx. Pues bien, generaciones de marxistas han interpretado mecánicamente esta frase, la han repetido sin reflexionar, porque la religión es opio cuando deviene un instrumento al servicio de la clase dominante, cuando la clase dominante se vale de la religión para adormecer al pueblo y adormecido explotarlo inmisericordemente. La religión no es opio cuando es practicada por un pueblo cuya organización social no se encuentra todavía dividida en clases, y sobre todo no existe una clase que viva del trabajo de la mayoría de la población. Para los pueblos cuyos intereses no están subordinados a una clase explotadora, que no han llegado aún a la etapa científica de la cultura, sus creencias religiosas, no son opio. ¿Por qué? Porque los pueblos pre-científicos se valen de la religión como un instrumento de investigación de los fenómenos naturales y sociales. A través de la religión se preguntan el por qué de la lluvia, el por qué de los eclipses, el por qué de las epidemias, el por qué de la vida y la muerte. Su método está viciado de origen, en virtud de que le atribuyen una causa sobrenatural a estos fenómenos, pero sus prácticas religiosas tienen un sentido social ya que sus resultados están destinados al servicio de toda la comunidad y no de una clase<sup>739</sup>.

Il poursuit en évoquant les *cabildos*, qu'il présente comme des outils de résistance aux autorités coloniales, au point d'en venir à leur nier toute véritable fonction religieuse :

Las organizaciones religiosas de los africanos de Cuba no sólo eran los instrumentos más eficaces en la conservación de las tradiciones culturales de los negros, sino, además, hacían función de organizaciones políticas que combatían la esclavitud. El carácter clandestino y religioso de estas organizaciones ocultaba su verdadero rol político. Carecían de un programa escrito, pero en la práctica actuaban a la manera de una organización política clandestina. [...] Mientras la jerarquía católica y sus mitos estaban al servicio de la explotación del hombre por el hombre, por el látigo, la tortura, los mitos de las clases explotadas y las organizaciones religiosas alentaban a los esclavos a la rebelión contra el sistema esclavista<sup>740</sup>.

Mais toute marxiste qu'elle soit, la thèse de W. Carbonell ne fut pas du goût des autorités ; « allant trop à l'encontre des thèses officielles, cet auteur n'a plus jamais publié d'ouvrages, et son texte est passé dans l'oubli<sup>741</sup> » ; à la fin des années 1960, ce fervent révolutionnaire, « viejo marxista de raza negra<sup>742</sup> », fut même accusé de « ser un agente del Black Power<sup>743</sup> » et condamné à deux ans de travaux forcés dans une UMAP après avoir été expulsé de la UNEAC (Unión Nacional de

<sup>737</sup> BERRY, Maya J., « From "Ritual" to "Repertory": Dancing to the Time of the Nation », *Op. Cit.*, p. 60.

<sup>738</sup> Cette idée se retrouvera, des années plus tard, dans le concept de « marronnage culturel » développé par le haïtien René Depestre dans *Bonjour et adieu à la négritude* (1980).

<sup>739</sup> CARBONELL, Walterio, *Cómo surgió la cultura nacional*, Ediciones Yaka, La Havane, 1961, p. 108.

<sup>740</sup> *Idem*, pp. 110-111.

<sup>741</sup> ARGYRIDIS, Kali, *Op. Cit.*, p. 55.

<sup>742</sup> CABRERA INFANTE, Guillermo, « La confundida lengua del poeta » [1969] in *Mea Cuba*, Editorial Vuelta, México, 1993, p. 40.

<sup>743</sup> *Idem*, p. 63.

Escritores y Artistas Cubanos) par Roberto Fernández Retamar et Haydée Santamaría, « [por] expresar puntos contrarios a la Revolución ante visitantes extranjeros<sup>744</sup> ».

On retrouve ici la crainte du gouvernement révolutionnaire à l'égard de pratiques potentiellement subversives, susceptibles de jouer dans la société révolutionnaire le rôle que leur attribue précisément W. Carbonell au sein de la société coloniale. Pour contrer ce risque, la plupart des folkloristes révolutionnaires soulignent au contraire la *cubanía* de ces pratiques, qui ne sont plus présentées comme africaines ni même afro-cubaines, mais d'*origine* africaine et désormais cubaines à part entière. Les travaux d'Argeliers León, disciple et successeur désigné de Fernando Ortiz et nommé en 1959 directeur du Département de Folklore du Théâtre National de Cuba, sont à cet égard particulièrement révélateurs : alors qu'en 1952, A. León évoquait encore « el canto del negro<sup>745</sup> », « la música del negro<sup>746</sup> » et même « la música negra<sup>747</sup> », au lendemain de la Révolution ses propos se modifient sensiblement puisqu'il en vient à affirmer que « la música que se conserva en Cuba de las prácticas rituales afroides es música cubana<sup>748</sup> », ou encore : « cuando se dice que esa música – y todavía se oyen muchas personas que lo dicen – no es cubana, que es africana, hay que advertir que esa música de Cuba no se puede considerar como africana. Es de origen africano, cierto, pero es una música que se ha desarrollado, ha evolucionado, de acuerdo con las razones de nuestro pueblo, en nuestro pueblo, y por nuestro pueblo<sup>749</sup> ». L'anthropologue Jesús Guancho, plus radical encore, affirme quant à lui que « considerar a la santería como una religión afrocubana en lugar de cubana, es emplear un vocablo “impropio y anacrónico” que lejos de aclarar, tergiversa la riqueza, complejidad y diversidad actual de la cultura nacional<sup>750</sup> ».

#### d. « El que no tiene de congo tiene de carabalí »

D'autre part et comme contrepoint de cette « cubanisation » des pratiques afro-descendantes, l'accent est mis dans les discours officiels sur le métissage de la nation cubaine : comme l'affirme Fidel Castro dans son discours de 1959, à Cuba « personne ne peut se prétendre de race pure » et, par conséquent, chacun se doit de reconnaître dans ces pratiques un élément de sa propre culture : un proverbe très populaire à l'époque (et de nos jours encore) affirme ainsi que « el que no tiene de congo tiene de carabalí ».

Un tel discours n'est pas nouveau : nous l'avons vu, l'idée d'une nation métisse se trouvait déjà au

---

<sup>744</sup> *Idem.*

<sup>745</sup> LEÓN, Argeliers, « El paso de elementos por nuestro folklore », *Cuadernos de Folklore*, La Havane 1952, p. 5.

<sup>746</sup> *Idem.*, p. 6.

<sup>747</sup> *Idem.*

<sup>748</sup> LEÓN, Argeliers, *El canto y el tiempo*, Pueblo y Educación, La Havane, 1974, p. 14.

<sup>749</sup> LEÓN, Argeliers, *Música folklórica cubana*, Departamento de Música de la Biblioteca Nacional José Martí, La Havane, 1964, p. 13.

<sup>750</sup> GUANCHO, Jesús, « Santería cubana e identidad cultural », *Revolución y Cultura*, n° 2, 1996, p. 43.

cœur des discours afrocubanistes (que ce soit à travers l'« *ajiaco* » orticien ou bien « el color cubano » de N. Guillén) et même, avant cela, dans celui du père fondateur de la nation cubaine, José Martí, qui affirmait déjà en 1893 que « cubano es más que blanco, más que mulato, más que negro<sup>751</sup> ». Le discours révolutionnaire s'inscrit donc ici dans la parfaite continuité de celui de ces idéologues visionnaires qui luttèrent pour l'indépendance de leur patrie, la revendication du métissage devenant alors symbole de résistance et de non-soumission aux puissances « blanches » et occidentales.

Cependant, rappelons qu'au moment de la victoire de la Révolution, les religions afro-cubaines étaient encore méprisées et/ou craintes d'une grande partie de la population : cela explique que dans un premier temps, le gouvernement révolutionnaire ait si vivement encouragé la réalisation et la publication de travaux ethnographiques à leur sujet, visant ainsi tout à la fois à les séculariser en les « démystifiant » et à les faire connaître du grand public, de manière à les transformer en authentique folklore national<sup>752</sup>.

Il est important de souligner ici que depuis F. Ortiz et jusqu'à la fin de la période qui nous intéresse, tous les chercheurs, anthropologues et ethnologues qui portèrent leur attention sur les religions afro-cubaines le firent d'un point de vue rigoureusement athée et scientifique (*etic*), étant tenus pour acquis et indiscutablement valides les postulats positivistes du « père de l'anthropologie cubaine ». Il suffit pour s'en convaincre d'observer la façon dont ces auteurs évoquent la transe mystique, qui constitue le mystère le plus évident de ces cultes : dans le meilleur des cas (par exemple chez Lydia Cabrera), l'aptitude à tomber en transe est mise en lien avec le mode de pensée primitif des afro-descendants :

La extrema facilidad, en fin, de las gentes de color y..., de los blancos de color, para caer en trance « con santo » al menor estímulo, puede achacarse a la predisposición autosugestiva, congénita en la mayoría, que hemos subrayado. A su sicología asombrosamente pueril, a su temperamento impresionable, a su vieja tradición religiosa, a su creencia verdaderamente inquebrantable en la existencia de los espíritus, que los impulsa a aceptar sin vacilación la realidad de estas manifestaciones - ¡tan naturales! - del mundo sobrenatural<sup>753</sup>.

Mais dans de nombreuses publications scientifiques du début des années 1960, la transe est présentée comme un symptôme pathologique, relevant de la psychiatrie. Les textes de l'ethnologue Jesús Guanche, qui font autorité dès les premières années de la Révolution et au sujet desquels Natalia Bolívar affirme que « rebosan el mejor espíritu dogmático que va a predominar en [la]

---

<sup>751</sup> MARTÍ, José, « Mi Raza », *Patria*, 16 avril 1893, <http://www.ensayistas.org/curso3030/textos/ensayo/raza.htm> [consulté le 02/09/2015].

<sup>752</sup> À partir de 1968, une fois cette tâche accomplie, « la plupart des chercheurs en sciences sociales se virent fermement encouragés à orienter leurs études sur le monde rural, et plus tard sur la “diversité ethnique” en Angola » (ARGYRIADIS, Kali et et CAPONE, Stefania, « Cubañía et santería... », *Op. Cit.*, p. 3).

<sup>753</sup> CABRERA, Lydia, *Op. Cit.*, p. 32.

década de los setenta<sup>754</sup> », sont particulièrement explicites à cet égard :

Las prácticas religiosas sincréticas ocasionan una serie de trastornos psíquicos que conducen a hechos patológicos estudiados por otra disciplina científica: la Psiquiatría Transcultural. No obstante, la Etnografía utiliza los resultados obtenidos por aquella para corroborar la tesis del proceso de desintegración religiosa y los elementos negativos que provocan en la salud mental de los ciudadanos. [...] Los enfermos mentales que se han estudiado, y que son practicantes de estos cultos, presentan un delirio místico o persecutorio junto con alucinaciones visuales, las cuales se conciben como visiones de orichas, de antepasados muertos o de entidades sobrenaturales que el paciente no puede identificar. En otras ocasiones se presenta el delirio de influencia, acción por la cual el creyente cree actuar como una deidad; pero esos casos poseen una corta duración y su aparición por lo general se realiza en forma brusca<sup>755</sup>.

Tous ne tiennent pas des propos aussi radicalement dépréciatifs que ceux de J. Guanche, mais il est certain qu'aucun de ces scientifiques ne tient compte et surtout ne respecte la part de mystère inhérente à l'expression du numineux : l'objectif est au contraire de dévoiler, décrypter, interpréter, pour rendre logique et lisible le moindre élément de ces cultes. C'est ainsi que des secrets soigneusement préservés pendant des siècles se trouvent subitement révélés et accessibles au tout venant<sup>756</sup>, l'ensemble du peuple cubain étant vivement encouragé à prendre connaissance de ses traditions.

Le fait que les pratiques observées soient considérées comme des survivances, des résidus (« rezagos ») du passé sur le point de disparaître, permet également de justifier cette démarche : le travail des anthropologues se doit en effet d'être aussi exhaustif que possible, tout ce qui ne serait pas consigné risquant de sombrer irrémédiablement dans l'oubli, se perdant alors un savoir ancestral transmis de génération en génération, de grande valeur historique et poétique.

En apparence, le paradoxe révolutionnaire se trouve donc bien résolu : les religions afro-cubaines peuvent bien être condamnées comme croyances, dans l'intérêt même de ceux qui les professent et pour faciliter leur évolution, tout en étant étudiées et valorisées comme pratiques traditionnelle, héritage commun à l'ensemble du peuple cubain. En réalité, il ne fait que se déplacer, en se dissimulant derrière le concept extrêmement ambigu de « folklore ».

---

<sup>754</sup> BOLÍVAR, Natalia et OROZCO, Román, *Op. Cit.*, p. 371.

<sup>755</sup> GUANCHE, Jesús, *Procesos etnoculturales de Cuba*, Editorial Letras Cubanas, 1983, p. 396.

<sup>756</sup> De tous les ethnologues cubains, c'est sans doute L. Cabrera qui révéla le plus de secrets. Elle fut notamment la première sinon à percer le secret d'Ekue (cf. *El Monte*, p. 207), le tambour sacré des *Abakuá*, du moins à dévoiler ce secret par écrit et à lui faire perdre ainsi tout son mystère, en le rendant totalement accessible.

### 3. Dans le sillage de don Fernando : la *folklorisation* des rituels afro-cubains

#### a. Folklore et identité nationale

Le terme de « folklore », dès l'origine, est intimement lié au concept d'identité nationale, puisqu'il apparaît au moment de la création des nations européennes, au XIX<sup>e</sup> siècle, pour désigner « l'ensemble des traditions populaires qui donnent à un peuple son identité nationale<sup>757</sup> ».

L'étymologie du terme elle-même révèle son ambiguïté : de l'anglais *folk*, peuple et *lore*, tradition, savoir, il peut être interprété de deux façons. En tant que « savoir du peuple », il désigne toutes les pratiques culturelles exercées par le peuple d'un pays déterminé – ce « peuple » désignant, dans le contexte européen initial, les paysans vivant hors des villes, gardiens de traditions ancestrales susceptibles de constituer les fondements de la nouvelle construction nationale :

Tout acte de naissance établit une filiation. La vie des nations européennes commence avec la désignation de leurs ancêtres. [...] Il existe un chemin d'accès aux origines, qui permet de retrouver les aïeux fondateurs et de recueillir leur legs précieux. Le Peuple, par sa primitivité, est un vivant fossile qui garde jusqu'au cœur de la modernité l'esprit des grands ancêtres. Plonger dans les profondeurs de l'histoire, c'est aller retrouver dans le bas social les reliques enfouies du legs des pères. Là où l'on n'avait vu qu'absence de culture, là est situé justement le conservatoire de la culture première. La démarche archéologique prend forme ethnographique<sup>758</sup>.

Mais comme le met en évidence la description d'A.-M. Thiesse, le folklore à l'origine ne se reconnaît pas comme tel et la première définition que nous en avons proposée est en réalité une version tronquée de la seconde, non pas « savoir du peuple » mais « savoir sur le peuple ». Complétons cette seconde définition en considérant ce que représente le non-peuple : puisque (les propos d'A.-M. Thiesse nous le confirment) le peuple se caractérise par son ancrage dans le passé, il s'oppose à une élite tournée vers le futur et la modernité et donc indéniablement supérieure, si l'on s'en réfère aux théories évolutionnistes dans le cadre desquelles s'inscrivent les constructions identitaires des nations européennes au XIX<sup>e</sup> siècle tout autant que de la nation cubaine révolutionnaire.

Le folklore se définit alors comme « l'archive du passé des humbles<sup>759</sup> », un ensemble de pratiques ancestrales rendues caduques par les progrès de la civilisation mais sauvées de l'oubli et valorisée comme tradition nationale par ceux qui sont capables d'en apprécier la valeur historique et

---

<sup>757</sup> GUILBERT, Lucille, « De l'identité ethnique à l'interculturalité », <http://www.erudit.org/livre/CEFAN/1991-2/000325co.pdf> [consulté le 02/09/2015].

<sup>758</sup> THIESSE, Anne-Marie, *Op. Cit.*, p. 21.

<sup>759</sup> PRIVAT, Jean-Marie, « Présentation » in CARIZ, Mélina, DEMOTTE-HALTER, Alice, ROTH, Salomé et TRANCART, Vinciane (eds.), *L'art du folklore – Europe – Afrique – Amériques*, Éditions universitaires de Lorraine, Nancy, 2014, p. 13.



identitaire. Soulignons avec A.-M. Thiesse que « cette quête du Graal national est toujours placée sous le signe de l'urgence : les traditions sont délaissées, le passage vers la Terre des Héros va se refermer pour toujours<sup>760</sup> ».

En apparence, cette caractéristique du folklore est rejetée par F. Ortiz, qui fut le premier, dans son essai sur *Los negros brujos* (1906), à introduire le terme à Cuba en l'appliquant aux pratiques culturelles afro-cubaines. Dans la préface de *La africanía de la música folklórica cubana*, il s'oppose notamment la définition de C.F. Potter selon laquelle le folklore serait « un fósil vivo que se niega a morir<sup>761</sup> » et s'en tient à la définition « tronquée » que nous avons formulée. L'adjectif « folklorique » devient alors synonyme de « populaire », le Peuple se définissant sous la plume de don Fernando non plus à partir de critères géographiques (à partir de l'opposition ville/campagne) mais de critères sociaux, en tant que « gente de la camadas inferiores en la pirámide social<sup>762</sup> », « gente de abajo<sup>763</sup> », « *stratum* básico de una sociedad dada<sup>764</sup> ».

Si l'on s'en tient à cette définition, on peut légitimement s'interroger sur les raisons qui ont poussé F. Ortiz à introduire et à tant insister sur l'emploi des termes « folklore » et « folklorique » dans ses travaux, ceux de « Peuple » et de « populaire » y apparaissant bien moins souvent : on peut tout d'abord voir dans cet emploi l'expression du désir sous-jacent de l'auteur de valoriser ces pratiques comme élément de la culture nationale. Mais on peut également lui trouver des implications plus insidieuses ; c'est en effet l'utilisation de ce terme qui permet à l'auteur d'adopter sur les pratiques culturelles afro-cubaines un regard rigoureusement *etic*, refusant alors de les considérer comme des pratiques religieuses fonctionnelles et restreignant leur étude à leurs manifestations, mesurées à l'aune de leur apport potentiel à la culture nationale (et athée), c'est-à-dire évaluées en termes strictement artistiques par une élite qui pose sur elles un regard surplombant et se réserve le droit d'en déterminer la valeur<sup>765</sup>. Ces connotations dépréciatives du terme « folklore », dissimulées derrière sa définition apparemment neutre pour servir l'idéologie dominante ont été fréquemment soulignées dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle par les artistes et chercheurs du monde entier, tels que Lucille Guilbert (reprenant ici les idées développées par De Certeau et Bausinger) : « Il faut surtout prendre conscience de la violence politique à laquelle peut contribuer une discipline comme le folklore ou l'ethnologie. Le concept d'« identité culturelle » sert souvent à une construction savante de l'identité

---

<sup>760</sup> *Idem.*

<sup>761</sup> POTTER, C. F., cité par ORTIZ, Fernando, *La africanía...*, *Op. Cit.*, p. 7.

<sup>762</sup> *Idem.*

<sup>763</sup> *Idem.*

<sup>764</sup> *Idem.*, p. 10.

<sup>765</sup> C'est en raison de cette subalternité à la culture dominante (représentée par l'élite intellectuelle d'une société donnée) inhérente au concept même de folklore que l'UNESCO depuis 2013 a écarté ce terme de son vocabulaire, en le remplaçant par l'expression « patrimoine culturel immatériel de l'humanité » (Conférence internationale de Chengdu sur le patrimoine culturel immatériel pour la célébration du dixième anniversaire de la Convention de l'UNESCO pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel, Chengdu, 14-16 juin 2013, <[www.unesco.org/culture/ich/doc/src/20548-FR.pdf](http://www.unesco.org/culture/ich/doc/src/20548-FR.pdf)> [consulté le 04/09/2013]).

nationale et voile une exigence d'homogénéité et d'alignement sur la culture dominante<sup>766</sup> ». À Cuba, cette valeur idéologique du folklore resta invisible et dissimulée derrière la définition apparemment neutre du terme, jusque dans les années 1990 où sa portée idéologique est enfin questionnée, notamment par la chercheuse Inés María Martiatu qui condamne de façon particulièrement virulente l'emploi de termes tels que « folklore » ou « culture populaire traditionnelle » :

Habría que comenzar por deconstruir términos y conceptos que proviene de los discursos hegemónicos : folclor, expresión peyorativa y, por demás, generalización abusiva en que – tratándose de las culturas del Tercer Mundo o de las alternativas – se engloba música, artesanía, danza, a lado de la Santería, una religión, lo que sería inadmisibile al referirse a la alta cultura o las religiones universales ; cultura popular tradicional, sinónimo de folclor, que comprende la misma generalización arbitraria, con el agravante de que se opone al concepto *cultura universal contemporánea*, con todo lo que ello significa de descalificante<sup>767</sup>.

Mais dans les années 1960, c'est encore F. Ortiz qui représente l'autorité absolue en la matière, et c'est dans la brèche ouverte par l'anthropologue que va s'engouffrer le gouvernement révolutionnaire, en radicalisant cette approche « esthétisante » au point de prétendre déconnecter totalement croyances et pratiques religieuses, les premières étant totalement rejetées et les secondes, coquilles vidées de leur substance mystique, réduites à leur expression « folklorique »<sup>768</sup>. Cette dissociation fut progressive et nous allons revenir sur ses différentes étapes ; mais au fil des années 1960, elle est de plus en plus explicitement revendiquée par le gouvernement : on peut notamment lire en 1968 dans la revue *Trabajo Político*, organe de presse du gouvernement, que

la santería, pour résumer, est un résidu religieux, obscurantiste, dont il est indispensable de libérer ceux qui le traînent. Son primitivisme, au-delà de la valeur folklorique que l'on peut lui concéder d'autre part, de même que les éléments empruntés (catholiques) qui la complètent, constituent quelque chose qui choque scandaleusement aussi bien par rapport à l'époque à laquelle nous vivons que par rapport au type de société et d'homme qui se construit dans notre Patrie<sup>769</sup>.

## **b. Un folklore préservé et amélioré pour le bien de tous**

Tout d'abord et en vertu des postulats du matérialisme dialectique, loin d'être conçu comme un acte de violence symbolique visant à amputer et à transformer les religions afro-cubaines pour les mettre au service de la Révolution, le processus de *folklorisation* est réalisé souvent de très bonne foi par des acteurs qui entendent empêcher ces pratiques de disparaître totalement<sup>770</sup>.

Dans un premier temps, la dimension religieuse de ces pratiques (supposément amenée à disparaître

<sup>766</sup> GUILBERT, Lucille, *Op. Cit.*, p. 17.

<sup>767</sup> MARTIATU TERRY, Inés María, « Trasculturación e interculturalidad: algunos aspectos teóricos », *Tablas*, n° 4, 1996, p. 13.

<sup>768</sup> AYORINDE, Christine, *Op. Cit.*, pp. 115-116.

<sup>769</sup> « La santería », *Trabajo Político*, 4 décembre 1968, pp. 48-58, cité et traduit par ARGYRIADIS, Kali, *La religión à La Havane...*, *Op. Cit.*, p. 652.

<sup>770</sup> AYORINDE, Christine, *Op. Cit.*, p. 111.

spontanément) est donc laissée de côté et l'attention des acteurs de la politique gouvernementale se concentre sur leur valeur (et donc leur valorisation) artistique, la question étant de déterminer comment et sous quelle forme elles pouvaient trouver leur place dans la culture nationale, une fois désacralisées. Autrement dit, comment concilier le souci ethnologico-folklorique de préservation des traditions nécessaires à la construction de l'identité nationale et les transformations à la fois inévitables et nécessaires auxquels les rituels doivent être soumis pour pouvoir être transposés sur une scène de spectacle et prétendre au titre d'authentique art national ?

« What is clear is that folklorists and cultural theorists were engaged in a delicate balancing act: the enchantment and wisdom of Afro-Cuban mythology was to be extolled while at the same time the negative and alienating aspects of Afro-Cuban religious beliefs were to be revealed<sup>771</sup> ». Or c'est bien l'ambiguïté du terme « folklore » qui permet d'opérer ce transfert en douceur : théoriquement défini comme « art du peuple », selon la définition orticienne<sup>772</sup>, le folklore vient, en pratique, étiqueter des pratiques jugées moribondes (il ne vient par exemple à l'idée de personne de l'employer pour désigner les rituels catholiques) et rendues par là-même inoffensives : « folklorization serves to relegate a vital, lived cultural form to the category of the artistic and picturesque, thus neutralizing its ideological power<sup>773</sup> ».

Tout l'art des institutions révolutionnaires consiste alors à transformer ces pratiques (à savoir, principalement, les rituels afro-cubains d'une part et d'autre part les traditions paysannes des « guajiros » cubains, issues de la culture populaire espagnole – bien que ces derniers soient assez rapidement délaissés au profit des premiers) de manière à les faire correspondre à la définition initialement proposée, c'est-à-dire à les transformer en art populaire – et donc en art révolutionnaire. Ce processus trouve sa justification dans la résolution d'un nouveau paradoxe : d'une part le folklore, en tant qu'art du peuple, ne saurait manquer d'être valorisé dans une perspective marxiste et surtout ne saurait être dévalorisé par rapport à un art « savant » considéré comme supérieur<sup>774</sup>. Cependant,

---

<sup>771</sup> *Idem*, p. 110.

<sup>772</sup> Argeliers León reprend ainsi la définition de son maître à penser en insistant sur cette équivalence entre « lo folklórico » et « lo popular » : « Entendemos por folklore todas aquellas maneras de expresarse el pueblo que sean capaces de caracterizarlo, todas aquellas cosas, todas aquellas maneras de expresarse el pueblo que puedan identificarlo. No es necesario que estas características sean absolutamente originarias e inventadas por el pueblo. [...] Otro aspecto que vamos a tratar inmediatamente es esa clasificación, o sea oposición que algunos han tratado de hacer, entre lo folklórico y lo popular. Nosotros no vamos a hacer esa división, al contrario, vamos a plantear una identidad absoluta entre lo que se ha dicho popular y lo que se dice folklórico » (LEÓN, Argeliers, *Música Folclórica cubana*, Ediciones del departamento de música de la biblioteca nacional « José Martí », La Havane, 1964, p. 7). Rogelio Martínez Furé, fondateur du Conjunto Folklórico Nacional, se définit quant à lui dans les termes suivants : « Soy folklorista, en el sentido más transparente del término. Estudio y enseño las tradiciones populares » (MARTÍNEZ FURÉ, Rogelio, « Descargas – ritual y fiesta de la palabra », *Op. Cit.*, p. 28).

<sup>773</sup> MATIBAG, Eugenio, cité par MOORE, Robin, « Black Music in a Raceless Society... », *Op. Cit.*, p. 17.

<sup>774</sup> C. Ayorinde tempère cependant cette affirmation : « While the revolutionary policies undeniably stimulated and gave grater status to research into Afro-Cuban religions and culture, they also retained the distinction between « high » culture and folklore. Centers for the study of Afro-Cuban culture are generally located outside the universities in dedicated institutions such as the Casa del Caribe and the Casas de África in Santiago and Havana. [...] Afro-Cuban percussion was not taught in national music institutions until the late 1960s »

en tant que pratique traditionnelle issue du passé et dans une perspective évolutionniste, ses formes originales sont nécessairement plus primitives et moins élaborées que l'art exigé par la société moderne et demandent donc à être revues, réadaptées à la nouvelle société révolutionnaire. Cet argument permet au discours révolutionnaire de ne montrer aucune solution de continuité entre le rituel et le folklore et de présenter le passage de l'un à l'autre comme une évolution positive, le second n'étant pas une version amoindrie mais au contraire améliorée du premier : il ne s'agit pas de « dégrader » des pratiques religieuses en les transformant en matière artistique, mais de débarrasser l'art de ses archaïques résidus religieux. En témoignent ces propos de Mirta Aguirre, directrice du Théâtre National de Cuba :

En los días infantiles de la cultura, el arte se desarrolló como producto del esfuerzo humano por indagar y dominar la realidad. Sirvió entonces como cándido intento de apresamiento de las esencias mediante la reproducción de las apariencias: garras de animales feroces adornando a quien anhelaba su valor y su fuerza, danzas para que cayese la lluvia, dibujos de animales para asegurar el éxito en las cacerías. En ese sentido, hijo de la magia, el arte tuvo mucho de conjuro. Hoy, en manos del materialismo dialéctico, el arte puede y debe ser exorcismo: forma del conocimiento que contribuya a barrer de la mente de los hombres las sombras caliginosas de la ignorancia, instrumento precioso para la sustitución de la concepción religiosa del mundo por su concepción científica y apresurador recurso marxista de la derrota del idealismo filosófico<sup>775</sup>.

La *folklorisation* des pratiques afro-descendantes permet ainsi, au nom de la valorisation artistique, de « réinventer<sup>776</sup> » ces traditions « ancestrales » en les épurant des éléments non conformes au projet national et en les remodelant pour les faire entrer dans leur nouveau moule idéologique.

Nous retrouvons cette idée dans les textes du chorégraphe Ramiro Guerra, l'un des artistes les révolutionnaires les plus intéressés par ce processus et auteur de différents articles et ouvrages portant notamment sur la *Teatralización del folklore*, qui regroupe sous la dénomination de « pratiques folkloriques » toutes les *performances* qui nous intéressent et distingue au sein de cet ensemble quatre stades :

1. Le premier stade est constitué par le rituel « à l'état pur », « la manifestación en su más puro estado<sup>777</sup> », que R. Guerra définit comme « un hecho folklórico concreto y directo cuando se efectúa en el marco de los oficiantes, quienes al utilizar todos los aditamentos y efectuar las acciones rituales cumplen una significación utilitaria, viva y directa al fin ceremonial de la comunicación con sus deidades<sup>778</sup> ».

---

(AYORINDE, Christine, *Op. Cit.*, p. 109).

<sup>775</sup> AGUIRRE, Mirta, « Apuntes sobre la literatura y el arte » in *Revolución, Letras, Arte*, Editorial Letras Cubanas, 1980, p. 201.

<sup>776</sup> « Pour faire advenir le nouveau monde des nations, il ne suffi[t] pas d'inventorier leur héritage, il fa[ut] bien plutôt l'inventer » nous dit A.-M. Thiesse (*Op. Cit.*, p. 12).

<sup>777</sup> GUERRA, Ramiro, *Teatralización del folklore y otros ensayos*, Ediciones Letras Cubanas, La Havane, 1989, p. 5.

<sup>778</sup> *Idem*, p. 6.

2. Le deuxième stade « es aquel en que las manifestaciones surgidas del primero son aprehendidas en sus aspectos formales, como valores musicales, danzarios, literarios y plásticos, pero desvinculados de sus contenidos originales que ya han perdido vigencia en el ámbito cultural del grupo que lo ejerce o de la época en que se revive<sup>779</sup> » ; c'est-à-dire le rituel transposé sur une scène, transformé en spectacle pour des spectateurs profanes. C'est à ce stade que se situent les spectacles folkloriques d'Argeliers León, que nous allons évoquer ensuite.
  
3. Le troisième stade est celui que Guerra appelle la « teatralización folklórica », « en que un trabajo técnico y especializado desarrolla y amplía con necesarias estilizaciones las manifestaciones folklóricas, sin salirse de fronteras y marcos que puedan deformarlo y dimensionar su foco comunicativo a nivel de lo que se llama espectáculo teatral : considerable reunión de efectos sensoriales que magnificados ejercen sobre un público, que puede ser masivo, efectos estéticos capaces de sensibilizarlo emotiva e intelectualmente<sup>780</sup> » ; autrement dit, le rituel théâtralisé, modifié afin d'accroître sa dimension spectaculaire et de l'adapter aux exigences scéniques : nous le verrons, c'est là le travail du Conjunto Folklórico Nacional, à partir de 1962.
  
4. Enfin, le quatrième stade « se ubica en la creación artística, inspirada en el lenguaje folklórico nacional. Aquí el artista manipula la tradición folklórica a su leal saber y entender: la toma, retoma, recrea y utiliza como sujet de las más atrevidas lucubraciones, cuyo éxito o no, dependen del talento individual del creador<sup>781</sup> » : au stade le plus évolué, le folklore selon Ramiro Guerra est donc détaché de toute contrainte vis-à-vis du rituel et s'affirme comme une œuvre individuelle et artistique, sans plus aucune dimension religieuse.

On retrouve bien dans cette distinction établie par R. Guerra l'idée d'une évolution depuis un folklore « primitif » jusqu'à une authentique création artistique qui représenterait une version travaillée, à la fois « savante » et « érudite », « universelle » et « contemporaine » de la matière folklorique brute originale et qui permettrait de synthétiser l'expression de l'idiosyncrasie du peuple cubain et l'universalité de tout art véritable pour créer l'authentique art national. Ces objectifs sont explicitement formulés par R. Guerra dans un article publié en juillet 1959 dans *Lunes de Revolución*<sup>782</sup>, intitulé « Hasta un movimiento de danza nacional » :

---

<sup>779</sup> *Idem.*

<sup>780</sup> *Idem*, p. 7.

<sup>781</sup> *Idem*, pp. 7-8.

<sup>782</sup> Quelques mois après la victoire de la Révolution, en mars 1959, paraît le premier numéro de la revue *Revolución*, et

Habremos de penetrar en el estudio de nuestro Folklore para captar el copioso cúmulo de ritmos y danzas y las influencias que del contacto con las distintas razas han sufrido las originales. Conocido todo ello no bastará copiar lo aprendido, sino que habrá que crear una nueva síntesis con una técnica de tipo universal y contemporáneo, lo que marcará la expresión culta de un pueblo orientado en sus fuentes primigenias. Llegado a este punto vendrán los aportes individuales de los artistas creadores a imponer sus características personales en la creación de una obra nacional con aspiración universal y en la que los modos de expresión actuales se fundan con un decir propio y nuestro en medio del cual esté el hombre de esta Isla expresando en danza su relación con el universo, es decir, hablando de sus inquietudes psicológicas, su proyección hacia el progreso, sus reacciones ante su medio, y su actitud crítica ante los hechos vitales de su ser como cubano y como hombre universal<sup>783</sup>.

Nous allons voir maintenant comment les différentes étapes de cette élaboration de l'art national sont matérialisées par la production folklorique des institutions révolutionnaires, et particulièrement celle du Théâtre National de Cuba, inauguré début 1960 et au sein duquel furent produites la plupart des œuvres (folkloriques et théâtrales) qui nous intéressent dans le cadre de notre travail. Cette institution connut des débuts peu communs, qui méritent d'être évoqués pour mieux comprendre la production des artistes qui y firent leurs premières expériences révolutionnaires ; ces expériences marquèrent durablement la culture cubaine, au point que le chercheur Miguel Sánchez León affirme, en 2001 que « poco hay en lo que existe actualmente como un logro perdurable y fundamental en el movimiento escénico cubano de carácter profesional o en el movimiento de aficionados al teatro, la danza o la música que no haya tenido su origen o que no sea una derivación de las ideas, de los planes y del trabajo emprendidos por el Teatro Nacional de Cuba en esta época<sup>784</sup> ».

---

son supplément culturel *Lunes de Revolución*. Ce supplément, dirigé par Guillermo Cabrera Infante, est d'emblée très controversé en raison de sa ligne éditoriale trop indépendante au goût des autorités. « L'importance de *Lunes* se trouve dans sa fonction divulgatrice et dans la façon de refléter la crise de l'écrivain dans une période de transition révolutionnaire. Sous la direction de Cabrera Infante, le supplément acquiert un caractère fortement politique et avant-gardiste. Si, d'une part, il reflète, particulièrement, à travers ses éditoriaux, un appui complet et d'identification avec la révolution, sa position n'est pas marxiste et en définitive représente une contradiction entre esthétique et révolution » (NARDO, Flavia, « La "cubanía théâtrale" : la spécificité du théâtre cubain de 1959 à nos jours », thèse de doctorat en Arts du spectacle (dir. Jean-Marc Lachaud), université de Strasbourg, 2012, p. 35). Le supplément est supprimé en juin 1961, suite à la violente polémique engendrée par le documentaire *PM*, co-réalisé par le frère de G. Cabrera Infante, Sabá Cabrera, et soutenu par la revue.

<sup>783</sup> GUERRA, Ramiro, « Hasta un movimiento de danza nacional », *Lunes de Revolución*, n° 18, 13 juillet 1959, p. 11.

<sup>784</sup> SÁNCHEZ LEÓN, Miguel, *Esa huella olvidada. El Teatro Nacional de Cuba (1959-1961)*, Editorial Letras Cubanas, La Havane, 2001, p. 10.

## II. LA TRANSFORMATION DES RITUELS RELIGIEUX EN SPECTACLES ANTHROPOLOGIQUES

### 1. Le Théâtre National de Cuba, un authentique chantier révolutionnaire

#### a. Construction et inauguration du TNC

La première pierre du Théâtre National de Cuba, « bendecida por el obispo auxiliar de La Habana monseñor Alfredo Muller y en la cual se incluyó una medalla de la virgen de la Caridad del Cobre<sup>785</sup> », fut déposée sur l'un des flancs de l'actuelle Place de la Révolution le 29 juillet 1952, lors d'une cérémonie présidée par le président Fulgencio Batista. Six ans et demi plus tard, au moment où les Barbus entrent dans La Havane, l'édifice est pratiquement achevé (l'inauguration était prévue pour février 1959) mais en juin 1959, lorsque le Théâtre National de Cuba est officiellement créé en tant qu'institution culturelle, divisée en cinq départements (Folklore<sup>786</sup>, Musique, Arts Dramatiques, danse et « Publications et Échange Culturel<sup>787</sup> », respectivement dirigés par Argeliers León, Carlos Fariñas, Fermín Borges, Ramiro Guerra et Ricardo Vigón) sous la direction d'Isabel Monal, l'intérieur du bâtiment et notamment les deux salles de spectacle qu'il contient (la « salle Avellaneda », de 2700 places et la « salle Covarrubias » de 917 places<sup>788</sup>) ne sont pas encore aménagées. Carlos Fariñas, alors directeur du département de musique, évoque ainsi ces débuts :

Lo primero que nos encontramos era un teatro que de hecho no existía. Lo único que tenía era la parte exterior del edificio. Porque recordarás que del teatro se terminó el cascarón, pero que nunca tuvo adentro absolutamente nada. Cuando nosotros nos hicimos cargo del teatro, en aquellos espacios no había lunetas, no había cristales... Entonces, era un cascarón. Estaba la parte de concreto, la parte de construcción. Pero no tenía nada más. Yo recuerdo que durante muchos meses a cada rato nos encontrábamos un local nuevo. Que nadie de nosotros sabía ni que existía. Es decir, lo primero que hubo

---

<sup>785</sup> *Idem*, p. 13.

<sup>786</sup> Le département de Folklore sera remplacé par l'Institut d'Ethnologie et de Folklore en décembre 1961.

<sup>787</sup> Rapidement, ce département se transforme en « una especie de sección o grupo de trabajo » (*Idem*, p. 49) et tend concrètement à disparaître en tant que tel. Un nouveau département est créé en juillet 1960, le département d'« Extension Théâtrale », dirigé par Irene Reloba.

<sup>788</sup> *Idem*, p. 20.

que hacer fue investigar el edificio para saber cuántos espacios tenía<sup>789</sup>.

Mais l'objectif est d'inaugurer le théâtre le plus rapidement possible (« desde el mes de agosto de 1959 la prensa insiste en anunciar distintas fechas para la inauguración del Teatro<sup>790</sup> ») et pour ce faire, tous les artistes rattachés de près ou de loin à cette institution unissent leurs efforts à ceux des ouvriers et des Brigades de Travail Volontaire pour le rendre présentable. On peut ainsi lire dans le journal *Revolución* du 3 février 1960 :

Si usted no es aficionado a la pintura no vaya en estos días por el Teatro Avellaneda. Verá. Viendo que los días pasan y que hacen falta manos y más manos para adelantar las obras del Teatro Nacional, Isabel Monal [directrice du théâtre] y Fermín Borges [directeur du Département de Théâtre] le echaron manos a sendas brochas y latas de pintura y comenzaron a pintar como expertos artistas de la brocha gorda. [...] Si usted tiene un tiempo sobrante y quiere ayudar, vaya y ofrézcase para darles una mano. Por el teatro, por ellos como directores y por nosotros como espectadores<sup>791</sup>.

C'est finalement le 19 février 1960 qu'a lieu la « pré-inauguration » (les travaux étant encore loin d'être achevés) de la salle Covarrubias, avec d'une part la présentation de différents spectacles de Ramiro Guerra et de son Conjunto de Danza Moderna (créé en septembre 1959), dans le cadre du Festival International de Ballet qui se tint à La Havane, et d'autres part le premier cycle folklorique d'Argeliers León, intitulé *Cantos, bailes y leyendas cubanas*<sup>792</sup>. En mars 1960 est représentée sous la direction de Francisco Morín la première pièce dramatique, *La ramera respetuosa*<sup>793</sup>, en hommage à Jean-Paul Sartre<sup>794</sup> venu à Cuba contempler la Révolution de ses propres yeux, qui assista à la première représentation aux côtés du Líder Máximo.

La salle Covarrubias continua ensuite à être utilisée dans des conditions extrêmement précaires, encore déplorées en février 1961 par le critique Rine Leal :

La Sala Covarrubias es un inmenso espacio esencialmente antiteatral, pésimamente iluminado, con una acústica infernal, con un escenario que está reñido con cualquier idea normal de lo que es la escena y con una desnuda frialdad que convierte toda obra representada en una especie de sacrificio espartano. Debo aclarar que era la primera vez que ponía mis pies en tal sitio, pero la impresión me imagino que será duradera, el recuerdo de un local que hace todo lo posible por espantar a su público<sup>795</sup>.

Le Théâtre National est ensuite provisoirement délaissé ; « las causas fueron no sólo las insuficiencias constructivas y técnicas de la Sala Covarrubias, señaladas con insistencia por los críticos teatrales en esos últimos tiempos, sino fundamentalmente el desplazamiento de lo

<sup>789</sup> FARIÑAS, Carlos, cité par SÁNCHEZ LEÓN, Miguel, *Op. Cit.*, p. 26.

<sup>790</sup> SÁNCHEZ LEÓN, Miguel, *Op. Cit.*, p. 27.

<sup>791</sup> CASALINS, Rafael, « Rumores y verdades », *Revolución*, 3 février 1960, p. 13.

<sup>792</sup> cf. *Lunes de Revolución*, n1 48, 22 février 1960, pp. 10-11.

<sup>793</sup> Selon Matías Montes Huidobro, cette mise en scène fut « lamentable ». Il en proposa une critique à *Lunes de Revolución* qui fut refusée (MONTES HUIDOBRO, Matías, « Teatro en Lunes de Revolución », *Latin American Theatre Review*, Vol. 18, n° 1, automne 1984, p. 22).

<sup>794</sup> Il est intéressant de noter que lors de cette visite à Cuba, J.-P. Sartre était accompagné de M. Leiris. Si la venue du premier fit couler beaucoup d'encre et lui valut de nombreux hommages, celle du second passa totalement inaperçue.

<sup>795</sup> LEAL, Rine, *En primera persona*, Instituto del Libro, La Havane, 1967, p. 117.



espectáculos producidos por el Teatro Nacional de Cuba hacia los teatros y salas que pasaron a ser propiedad estatal en ese periodo y que quedarían en una primera etapa bajo la administración del Teatro Nacional<sup>796</sup> ». Les travaux se poursuivent alors lentement, avant d'être totalement suspendus en 1964<sup>797</sup> ; ce n'est finalement qu'en 1979 que « el Teatro Nacional de Cuba, con sus tres salas, su “café cantante” y todos sus locales anexos se concluye y se inaugura, por fin, verdadera y completamente<sup>798</sup> ».

## **b. Une institution en pleine effervescence révolutionnaire**

La « première vie » du Théâtre National de Cuba fut donc assez courte (de 1960 à 1963), mais néanmoins suffisamment intense pour marquer les esprits tout autant que la production culturelle nationale ultérieure : « Considerando incluso su relativamente corta existencia, el Teatro en vías de construcción asumió la envergadura de un proyecto nacional, convirtiéndose a la vez en entidad aglutinadora de ideas, esfuerzos y voluntades de creación cultural en su más amplio sentido<sup>799</sup> ».

Si l'on s'en réfère aux témoignages de ceux qui participèrent à ses activités, il semble en effet qu'au sein de cette institution se catalysa tout l'idéalisme révolutionnaire de jeunes artistes et intellectuels qui, en investissant la « coquille vide » laissée par le régime de Batista, purent réellement jouir du sentiment de participer au chantier révolutionnaire et se lancèrent corps et âme à l'ouvrage, avec un enthousiasme hors du commun : « fue un magnífico período. Una época de una productividad, de una laboriosidad entusiasta. Y este periodo tiene un nombre: Isabel Monal. Ella es el tipo de funcionario más eficaz, más maravilloso que he conocido. Todo lo que hacía tenía el impulso maravilloso de la Revolución, el impulso idealista<sup>800</sup> ». Ces souvenirs de l'acteur Helmo Hernández (qui, rappelons-le, fut celui qui bien des années plus tard ira au Danemark frapper à la porte de l'Odin Teatret) concordent avec ceux de la directrice du TNC : « Existía un clima muy creativo, una entrega y un entusiasmo total. Trabajábamos sin horario, todos hacíamos de todo. Hasta yo un día tuve que poner los atriles para los músicos y los puse. Pero cualquiera podía entrar en mi oficina y plantearme enseguida los problemas y enseguida se trataban de resolver. [...] A veces, dormíamos en el mismo teatro, sobre las gruesas alfombras que tenían las oficinas<sup>801</sup> ». Comme le révèlent les propos d'Isabel Monal<sup>802</sup>, cette émulation artistique s'accompagne du sentiment de réaliser

---

<sup>796</sup> SÁNCHEZ LEÓN, Miguel, *Op. Cit.*, p. 36.

<sup>797</sup> *Idem.*

<sup>798</sup> *Idem.*, p. 37.

<sup>799</sup> *Idem.*, p. 53.

<sup>800</sup> HERNÁNDEZ, Helmo, cité par SÁNCHEZ LEÓN, Miguel, *Op. Cit.*, p. 74.

<sup>801</sup> *Idem.*, p. 73.

<sup>802</sup> Il faut, bien sûr, se méfier du prisme déformant de la nostalgie; mais même Francisco Morín, qui ne montre depuis

véritablement le mythe égalitariste de la cohésion populaire, tous les travailleurs étant unis dans un même labeur révolutionnaire :

[...] Tal coincidencia no encubre las desavenencias, los choques, las tensiones y contradicciones que inevitablemente existen cuando confluyen tantas personalidades y maneras de ser diferentes. Pero lo típico fue que todas se armonizaban en un colectivo verdaderamente unido por un mismo fin, infinitamente diverso, el que agrupaba – como ya dijimos – a los artistas, los empleados de la administración, los obreros de los talleres de escenografía y vestuario hasta los choferes, ujieres y taquilleras, totalmente identificados en la misma actividad, en el mismo propósito común<sup>803</sup>.

On peut souligner d'autre part que d'emblée, bien que le personnel fixe du TNC n'excédât jamais une trentaine de personnes<sup>804</sup> et disposait de fonds extrêmement limités (au point que « durante varios meses los promotores del Teatro Nacional de Cuba no cobrarán por ello un solo centavo<sup>805</sup> »), le gigantisme des projets concernant l'institution déposée entre leurs mains leur donna (à plus ou moins juste titre) le sentiment de détenir l'avenir culturel de la nation, exigeant d'eux qu'ils se montrent à la hauteur de la mission qui leur était confiée. En 1960, Matías Huidobro affirme ainsi que « la importancia del Teatro Nacional para la formación efectiva de nuestro Teatro no se le escapa a nadie. Por consiguiente, todos tenemos puesta nuestra atención en las noticias oficiales y extraoficiales, en las palabras y en los ecos, porque el futuro de nuestro teatro está en gran parte en manos del Teatro Nacional. Esperamos así los más eficaces y provechosos resultados<sup>806</sup> ».

Un autre témoignage intéressant est celui de María Elena Molinet, qui intégra l'équipe du TNC en 1961 pour y travailler comme costumière et qui se retrouva à y faire ses premières expériences de militante, sous les ordres du directeur du Département de Théâtre Carlos Fariñas ; « porque durante Girón, todos estábamos acuartelados en el Teatro. En el Teatro hacíamos los entrenamientos y las prácticas. [...] Estuvimos allí 17 días acuartelados todas las gentes de teatro. Vestidos de milicia, durmiendo en colchonetas que tirábamos en el piso<sup>807</sup> ». Outre le fait que cette expérience militaire contribuait également à resserrer les liens entre tous les membres de l'équipe du Théâtre<sup>808</sup>, elle témoigne de l'adéquation parfaite qui existait alors entre les acteurs culturels du TNC et une Révolution qui se définissait encore comme un univers de possibles et qui, dans sa version institutionnelle, avait encore trop à faire par ailleurs pour se préoccuper de contrôler la production culturelle de ses institutions naissantes : « Eramos prácticamente autónomos. El

---

son exil et dans ses divers témoignages aucune indulgence à l'égard de la « década prodigiosa » de la Révolution, observe qu'au sein du TNC, « el entusiasmo revolucionario lo absorbía todo por aquellos días » (MORÍN, Francisco, *Por amor al arte: memorias de un teatrista cubano (1940-1970)*, Ediciones Universal, Miami, 1998, p. 231).

<sup>803</sup> *Idem*, p. 53.

<sup>804</sup> Cf. témoignage de Juan Losada, secrétaire d'A. León : « Al principio, el Departamento de Folklore era una oficina, un buró, una máquina de escribir, Argeliers y yo » (*Idem*, p. 70).

<sup>805</sup> *Idem*, p. 62.

<sup>806</sup> MONTES HUIDOBRO, Matías, « Nuevas proyecciones del Teatro Nacional », *Revolución*, La Havane, 11 janvier 1960, p. 20.

<sup>807</sup> MOLINET, María Elena, citée par SÁNCHEZ LEÓN, Miguel, *Op. Cit.*, p. 78.

<sup>808</sup> SÁNCHEZ LEÓN, Miguel, *Op. Cit.*, p. 79.

Ministerio de Educación mantenía sólo unas relaciones muy indirectas. Y no nos orientaban en nada<sup>809</sup> » ; « fueron los primeros años de la Revolución. Entonces no había nacido la burocracia<sup>810</sup> » : « como a nadie le interesaba el Teatro Nacional en estos momentos, el dinero lo manejábamos con gran libertad<sup>811</sup> ».

Conséquence logique de l'autonomie institutionnelle du TNC et de la cohésion de ses membres, l'étroite interaction de ses différents départements mérite ici d'être soulignée car elle rend nécessaire une approche globale de sa production, aucune « discipline » (théâtre, danse, folklore) ne pouvant être étudiée de façon totalement indépendante. L'actrice Verónica Lynn (qui incarne, comme nous le verrons par la suite, la *Santa Camila* de Brene en 1962) se souvient par exemple que « en los locales de ensayo coincidíamos con el cuerpo de baile de Danza Contemporánea, de Ramiro Guerra, y eso conllevó a que nuestros trabajos fueran enlazándose poco a poco. Nació la convivencia y luego el arte<sup>812</sup> ». À cette proximité physique s'ajoute le fait qu'à l'ouverture du théâtre, en février 1960, furent organisés des séminaires de Folklore et de Théâtre au sein des départements respectifs. Les jeunes artistes qui participèrent à ces séminaires assistaient fréquemment aux cours du département voisin, et de solides amitiés se nouèrent au cours de ces échanges. Inés María Martiatu, élève du Séminaire de Folklore qui deviendra par la suite l'une des principales critiques du « théâtre rituel » cubain, en témoigne :

La convivencia estrecha y el intercambio entre los alumnos de ambos seminarios y algunos profesores comunes, redundará en una marcada influencia mutua que habría de concretarse más tarde, en algunos casos, en importantes trabajos de colaboración, además del impacto de aquellos acontecimientos que se estaban produciendo en el terreno de la danza en los futuros teatristas y viceversa. No sólo como hecho artístico, sino como un importante logro en la búsqueda y expresión de nuestra identidad<sup>813</sup>.

Nous allons voir notamment que dans un premier temps, ces différents départements se sont en quelque sorte « répartis » l'épineuse question folklorique, en fonction des différentes approches qu'en préconise l'idéologie révolutionnaire (préservation, *artification*, dénonciation).

---

<sup>809</sup> LÓPEZ, Rafael, cité par SÁNCHEZ LEÓN, Miguel, *Op. Cit.*, p. 66.

<sup>810</sup> DE ORÁA, Pedro, cité par SÁNCHEZ LEÓN, Miguel, *Op. Cit.*, p. 76.

<sup>811</sup> MONAL, Isabel, citée par SÁNCHEZ LEÓN, Miguel, *Op. Cit.*, p. 66.

<sup>812</sup> LYNN, Verónica, « Suite para Verónica » (entretien avec Inès Valdés Rivera et Roberto Viña Martínez), *Tablas*, n° 3, 2010, p. 34.

<sup>813</sup> MARTIATU, Inés María, « « Teatro, danza e identidad » [1987] in *El rito como representación*, Ediciones Unión, La Havane, 2000, p. 28.

## 2. La production du Département de Folklore naissant : les spectacles d'Argeliers León

### a. Des performances anthropologiques

Les objectifs d'Argeliers León, directeur du département de folklore, sont clairement énoncés dans l'editorial du premier numéro de la revue *Actas del Folklore*, bulletin mensuel du « Centro de Estudios de Folklore del TNC », publié en janvier 1961 : « [...] Se trata ahora de tomar las expresiones de nuestro pueblo, y, sin desvirtuarlas, ofrecerlas de nuevo. Ciertamente que mucho del folklore cubano proviene de las lejanas aportaciones africanas y que aún hoy se presentan en íntima conexión a una intrincada red de creencias. En estos casos nos apartamos de la privacidad y particularidad de lo religioso y tratamos de presentar los puros valores de canto, de baile y de poesía [...]»<sup>814</sup>. On le voit, la dissociation entre pratiques et croyances est ici parfaitement assumée. De manière générale, les travaux d'A. León reflètent remarquablement cette dichotomie puisqu'il consacre, comme son illustre prédécesseur, toute sa vie intellectuelle à l'étude des pratiques « folkloriques » afro-cubaines, tout en les considérant comme des atavismes culturels<sup>815</sup> et en portant sur la *religión* un regard extrêmement condescendant, dépréciatif et radicalement marxiste, comme on peut l'observer dans cet extrait d'un article co-publié avec Jesús Guanche en 1979 :

El triunfo de la Revolución Cubana implicó cambios radicales en la estructura económico-social que incidieron en la superestructura ideológica de la nación. Los logros de la Campaña de Alfabetización, la solución de los problemas del desempleo, la socialización de la medicina y la cultura de masas – con lo que ello implica de enseñanza gratuita, deportes, artes, ciencia y recreación –, así como la eliminación total del racismo imperante, influyeron contra las motivaciones principales de las prácticas religiosas que, como sabemos, son la ignorancia, el oscurantismo y las situaciones de desempleo, la no atención médica a la salud, la inseguridad social, en una palabra: el subdesarrollo, no sólo económico sino también intelectual. [...] De este modo, el proceso de desintegración de las creencias religiosas y particularmente de los cultos sincréticos se va acrecentando durante la construcción del socialismo y es la única forma para que la religión deje de ser – como señaló Marx – el suspiro de la criatura oprimida, el corazón de un mundo sin corazón, el espíritu de una situación carente de espíritu, el opio del pueblo<sup>816</sup>.

On retrouve dans l'éditorial d'Argeliers León les idées développées plus haut concernant le folklore, les « chants et danses rituels » étant considérés comme des vestiges d'un passé révolu que les

---

<sup>814</sup> LEÓN, Argeliers, « La expresión del Pueblo en el Teatro Nacional de Cuba », *Actas del Folklore*, n° 1, janvier 1961, p. 5 (cf. texte intégral, annexe n° 5).

<sup>815</sup> « La cultura folk tenderá a reducirse al máximo en la medida en que se desarrolla la cultura cientificista. En las sociedades clasistas la cultura folk crea mecanismos de supervivencia (como los biológicos). En la medida que avanza la sociedad sin clases la cultura empírica folk se sustituirá por la cultura científica. Los bienes de la cultura folk deberán conservarse como testimonios de etapas de la vida social de la humanidad. Esta función es la de la Etnología, que es la ciencia que estudia la cultura de todos los pueblos, desde la comunidad primitiva hasta las sociedades actuales » (LEÓN, Argeliers, « El lazo de amarrar el haz » in MENÉNDEZ, Lázara (ed.), *Estudios afrocubanos – selección de lecturas* (5 tomes), tome 1, Universidad de La Habana, 1990, p. 269).

<sup>816</sup> GUANCHE, Jesús et LEÓN, Argeliers, « El proceso de desintegración de los cultos sincréticos en el socialismo », *Revolución y Cultura*, n° 80, 1979, p. 450.

institutions révolutionnaires se chargent sauvegarder pour les intégrer au patrimoine culturel de la nation :

[...] Este trabajo nos lleva, necesariamente, a ponernos en contacto con viejos cantadores y bailadores que utilizamos como valiosos informadores. Nos lleva también a cuidar de la autenticidad de los datos o a corroborar la vigencia de los mismos dentro del hombre de nuestro pueblo: vigencia de expresiones en el pueblo que es una de las características del folklore.

Esos mismos cuidados nos lleva también a ponernos en contacto con expresiones, ya desaparecidas de nuestro pueblo, o bien a las formas y modalidades que adquieren en las diferentes regiones: expresiones propias de un pueblo que han tenido vigencia desde épocas anteriores y han evolucionando dentro de ese mismo conglomerado humano. Otra característica del folklore.

Por otro lado estábamos situados ante la necesidad de darle funcionalidad a una institución que no fuera solamente la materialidad de unas paredes para albergar un espectáculo. Antes bien, nos preocupaba que fuera una institución que rindiera sus frutos en el momento actual que vive la República y que contribuyera a darnos instrumentos para adueñarnos de nuestra propia cultura, complemento al sentimiento de independencia política, social y económica que nos permite la Revolución: objetividad y concreción de unas expresiones del pueblo que permite configurarlas dentro de una peculiar estructura. Otro carácter de la expresión folklórica [...] <sup>817</sup>.

Enfin, A. León développe ici un dernier argument que nous avons déjà évoqué mais sur lequel il nous semble important d'insister : l'urgence et l'utilité des travaux folkloriques se justifient non seulement par la disparition imminente des pratiques concernées, mais également par la « perversion commerciale » qu'elles subissent depuis que les afro-cubanistes des années 1930 les ont mises en lumière et qu'elles sont devenues à la mode, notamment dans les cabarets et autres espaces de loisirs :

La presencia de canto y de baile en nuestro pueblo constituye una de las expresiones más características y una de las que más sufrió la explotación viciada del sistema que recién dejamos muy atrás gracias a la Revolución. La utilización parcial de nuestro folklore y su desfiguración en manos de los que falseaban nuestros valores, nos llevó a pensar que las etiquetas turísticas al uso eran nuestra máxima y genuina expresión artística. Se estimó que al pueblo le debía gustar una rumbera con sombrero de plumas o una modelo extranjera con simulada contorsiones de poseída. Entre la mujer del pueblo y la santera que de verdad ejerce su rito, y aquellas falsas expresiones había la misma distancia que separaba a un latifundista o a un político recién enriquecido y un obrero, un campesino o un estudiante <sup>818</sup>.

Cette même idée est développée par Ramiro Guerra, quelques mois plus tôt, qui réclamait justement la création de véritables institutions « folkloriques » :

En cuanto al desarrollo del folklore, como estudio y manifestación viva, mucho hay que hablar. La falta de organismos adecuados a su conservación y desarrollo hace que éste se pudra miserablemente o peor, se tergiverse por la influencia del arte comercial sobre el mismo. Vemos como sus mejores ejecutantes se pierden en la rutina diaria del « nite-club », donde inconcientemente adaptan su sentido al espectáculo frívolo de tales lugares. También vemos como las comparsas carnavalescas se han convertido en « shows » para turistas y lamentamos la ausencia de festivales folklóricos serios organizados para disfrute del pueblo y conservación de las tradiciones, y al amparo de esa ignorancia se crean pseudos grupos de folklore nacional, en que areitos de Anacaona, ñañiguismos femeninos y falsa interpretaciones folklóricas con buena dosis de mal gusto han salido al público. Y peor, al extranjero en

<sup>817</sup> LEÓN, Argeliers, « La expresión del Pueblo en el Teatro Nacional de Cuba », *Op. Cit.*, p. 5.

<sup>818</sup> *Idem.*

representación oficial de nuestro país, durante los años del régimen caído<sup>819</sup>.

La mission du Département de Folklore est donc de retrouver les « vraies » racines du folklore cubain, afin d'être en mesure de le restituer au Peuple dans toute son authenticité, d'en proposer une lecture scientifique à travers différentes études

que contribuyeran a desentrañar nuestras manifestaciones culturales, que pusieran en nuestras manos los instrumentos de un conocimiento objetivo, que aclararan la causalidad que obra como antecedente a nuestras maneras de hacer, de decir, de cantar, de crear [...], que permitieran un mejor conocimiento de todos nosotros y que nos situaran como un conglomerado étnico perfectamente definible en el concierto universal de los hombres<sup>820</sup>.

C'est dans ce but qu'est créé en 1960, au sein du Département de Folklore, le Centro de Estudios del Folklore, « con sus publicaciones y su seminario para la formación de investigadores en esta materia<sup>821</sup> », afin que ce département fonctionne comme « una institución que junto al espectáculo escenográfico reúna una serie de actividades que contribuyan al total y coordinado esfuerzo del plan de trabajo de la Revolución<sup>822</sup> ». La production spectaculaire de ce département constitue donc l'aboutissement d'amples travaux de recherche préalables, vivement encouragés et partiellement financés par le gouvernement<sup>823</sup> et vise à porter à la connaissance du grand public le fruit de ces recherches. Les cultes afro-cubains sont ainsi soigneusement différenciés les uns des autres et les rituels associés successivement transposés sur la scène de la salle Covarrubias du Théâtre National, au fil de l'année 1960<sup>824</sup> : les deux premiers, *Cantos, bailes y leyendas cubanas* en février et *Bembé* en mai, mettent en scène les rituels *lucumí* ; A. León présente ensuite en août *Abakuá* et en novembre, *Yímbula*<sup>825</sup>, sous-titré *Fiesta de paleros*.

---

<sup>819</sup> GUERRA, Ramiro, « Hasta un movimiento de danza nacional », *Lunes de Revolución*, n° 18, 13 juillet 1959, p. 10.

<sup>820</sup> LEÓN, Argeliers (prologue) in DIÁZ FABELO, Teodoro, *Olorun*, Département de Folklore du TNC, La Havane, 1960, cité par SÁNCHEZ LEÓN, Miguel, *Op. Cit.*, p. 138.

<sup>821</sup> SÁNCHEZ LEÓN, Miguel, *Op. Cit.*, p. 81.

<sup>822</sup> LEÓN, Argeliers, « La expresión del Pueblo en el Teatro Nacional de Cuba », *Op. Cit.*, p. 6.

<sup>823</sup> Eduardo Arrocha, qui conçut les costumes de nombreux spectacles folkloriques de cette époque, me raconta ainsi qu'il prit le bateau avec de nombreux autres « folkloristes » (anthropologues et artistes) pour faire le tour de l'île et collecter un maximum d'informations concernant les traditions folkloriques nationales. Malheureusement, les fonds accordés par le gouvernement pour réaliser ce voyage d'investigation s'avèrent trop limités et l'équipe ne put jamais aller au-delà de Matanzas (*entretien personnel*, avril 2015).

<sup>824</sup> Bien que de nombreux critiques saluent ces spectacles comme de grandes avancées révolutionnaires, la démarche d'A. León s'inscrit en réalité, ici encore, dans la continuité de celle de son prédécesseur, F. Ortiz, qui illustra en 1936 une conférence qu'il donna sur « la música sagrada de los negros yorubas en Cuba » en invitant son public à assister à la présentation de « bailes, cantos y toques yoruba » dans le théâtre Campoamor de La Havane, avec la chanteuse Mercedita Valdés – qui se produisit ensuite également sur les scènes de cabaret, avant de devenir une artiste « folklorique » révolutionnaire reconnue - et le percussionniste Trinidad Torregosa : « el 30 de marzo de 1936, sonaban al público en un acto cultural los tambores batá, se escuchaban los cantos rituales y se bailaban danzas de un *wemilere*; por primera vez en la historia de la cultura cubana la música sagrada de los lucumí salía de sus recintos y se llevaba a un espectáculo para ilustrar una conferencia que ofrecía Fernando Ortiz. Se rompía una barrera de prejuicios raciales en nuestra cultura y una música, que había venido dejando sus huellas en el complejo musical cubano, se hacía presente » (BARNET, Miguel, *La fuente viva*, Editora Abril, La Havane, 2011, p. 159).

<sup>825</sup> En langue congó, le terme « Yímbula » signifie « fête ».

Dans l'éditorial cité, A. León insiste sur le fait que les danseurs qui participent à ses spectacles sont de « vrais » *religieux*, qui offrent donc sur scène une version décontextualisée de leurs propres pratiques<sup>826</sup>. Le programme de *Cantos, bailes y leyendas cubanas* stipule d'autre part que les « cantadores, bailadores y tamboreros que ejecutan la música [son] un grupo de hombres y mujeres del pueblo que hacen de esta música una práctica habitual. No se trata de profesionales que hayan adquirido esta manera de tocar, cantar y bailar en largos períodos de estudio y con organización académica<sup>827</sup> ».

Ce point est également mis en relief dans tous les écrits portant sur ces spectacles, qu'il s'agisse d'études rétrospectives comme celle de M. Sánchez León (« Todos los espectáculos son realizados por intérpretes-practicantes originales de las distintas vertientes de folklore cubano de ascendencia africana<sup>828</sup> ») ou bien d'articles publiés dans la presse de l'époque, qui saluent en général cette opportunité offerte aux danseurs de pouvoir enfin révéler leurs pratiques au grand jour, débarrassée de l'aura sulfureuse qui les accompagnait jusqu'alors. On peut ainsi lire dans le numéro de janvier 1961 de *Lunes de Revolución* que « las sectas de Palo Monte eran los grupos religiosos más perseguidos por la policía. Los recursos económicos de los Congos se redujeron casi a nada. El grupo que ahora actúa en el Teatro Nacional ha podido elaborar con sus propios cantos y bailes un cuadro lleno de valores teatrales<sup>829</sup> ».

Un mois plus tôt, le chercheur Jean du Moulin (qui fut l'un des professeurs du Séminaire organisé au sein du Département de Folklore) évoquait dans la même revue le spectacle *Abakuá* :

Se trata de poner al alcance del gran público valores que se habían mantenido artificialmente ocultos. Se construyeron alrededor de ellos barreras de desprecio y de miedo. Un individuo podía llegar a conocer, por ejemplo, una de las religiones afroides. Muchos políticos lo hicieron, en busca de votos, sin embargo, no se podía admitirlo públicamente, ni siquiera hablar de estudios de esa cultura. Se presentaba el cuadro inquietante de un pueblo que temía conocer a sus más propias expresiones. Había todo un folklore desarrollado sobre la base de este desprecio – los cuenticos del guajiro bobo, por ejemplo, o del ñáñigo delincuente.

Sin embargo, la niña<sup>830</sup> no aparece en el espectáculo *Abakuá* que se ha presentado en el Teatro Nacional. Es una interpretación de ciertos aspectos públicos de sus ceremonias hecha por los *Abakuá* para el espectador teatral. Hay música, cantos y oraciones. Salen los íremes<sup>831</sup>, o diablitos, y una procesión<sup>832</sup>.

---

<sup>826</sup> LEÓN, Argeliers, *Op. Cit.*, p. 6.

<sup>827</sup> Cité par SÁNCHEZ LEÓN, Miguel, *Op. Cit.*, p. 135.

<sup>828</sup> SÁNCHEZ LEÓN, Miguel, *Op. Cit.*, p. 81.

<sup>829</sup> « Festival de folklore », *Lunes de Revolución*, n° 96, 20 février 1961, p. 24.

<sup>830</sup> L'auteur fait ici référence à un fait divers du début du XX<sup>e</sup> siècle qui fit grand bruit et marqua durablement les esprits : en 1904, Zoila, petite fille de vingt mois, est retrouvée morte; son assassin présumé est un Noir « brujo » qui l'aurait sacrifiée pour guérir une cliente stérile. L'homme est condamné à mort et exécuté. Dans l'article cité, Jean du Moulin décrit Zoila comme « la mítica niña blanca, que según una leyenda discriminante cubana, era muerta por los ñáñigos y su corazón devorado luego ».

<sup>831</sup> « Uno de los personajes más pintorescos de las cofradías abakuá es el *diablito* o *ireme*. Su vestimenta y sus bailes son lo más característico de nuestro folklore. El íreme representa un ente sobrenatural que viene a la tierra, y comparece ante cada una de las ceremonias que integran las fiestas abakuá, para dar fe y comprobar la corrección de cuanto se hace » (LEÓN, Argeliers, *El canto y el tiempo*, Pueblo y Educación, La Havane, 1974, p. 85).

<sup>832</sup> DU MOULIN, Jean, « El folklore a la vista pública », *Lunes de Revolución*, n° 90, 9 janvier 1961, p. 26.

Dans cet article, les adeptes des différents cultes afro-cubains ne sont déjà plus considérés comme des *religieux* mais comme des « artistes folkloriques », et l'auteur salue leurs efforts pour « améliorer » leur spectacle, en « jouant leur rôle » de bout en bout notamment (en réponse aux nouvelles exigences scénique) et en rendant leur action lisible pour un public profane :

El trabajo del Departamento de Folklore del Teatro no ha sido hacer el espectáculo, sino explicar a los artistas los requisitos de un espectáculo teatral. Ellos, en su turno, han sabido aprovechar de los recursos que les ofrece el escenario amplio y los ensayos, para desarrollar la coreografía de algunos bailes. [...] Lo nuevo, pues, para estas artes, es la conciencia general que se tiene de sus valores, y las oportunidades que se les da. Se respeta al artista folklórico, a su facultad de creación, a su capacidad de adaptar lo suyo a las nuevas condiciones del teatro, y se le estimula a crear allí nuevas formas. Las dificultades que enfrenta son grandes. En el ambiente original su participación era<sup>833</sup> opcional. En un momento dado siempre había otro que podía desempeñar su papel. Tenía un público conocedor y participador. Estas prácticas tenían bien conocidas relaciones con otros aspectos de sus creencias. Argeliers León ha comparado la nueva situación a la de un poeta a quien se pidiera hacer un poema con las últimas líneas de algunos de sus poemas favoritos. Los que han visto varias veces uno de sus espectáculos, se han dado cuenta del entusiasmo con que estos artistas enfrentan los nuevos problemas y del proceso en que transforman continuamente su programa<sup>834</sup>.

Pourtant, le même auteur publia en mars une critique du spectacle *Yímbula* qui, loin de présenter les spectacles d'A. León comme un travail artistique élaboré, met particulièrement en évidence leur prétention à l'« authenticité », au point qu'on ne sait pas ici s'il décrit le spectacle lui-même ou la cérémonie rituelle dont celui-ci s'inspire :

Es muy característico del culto el tema de la pugnacidad y de las luchas en magia entre paleros individuales. Muchos de los cantos son de puya: en un momento dado de una fiesta, dos paleros se pondrán a dialogar, haciendo alarde de sus virtudes, y mofándose a través de los cantos. Hasta se regaña a los mismos Santos y a las fuerzas mágicas para estimularlos. Es uno de los elementos dramáticos del folklore que Argeliers León ha sabido incorporar en su espectáculo 'Yímbula'. El local donde nace la fiesta es un simple cuarto de una casa: se llena de una muchedumbre entusiasta. Todos participan, aunque sea periféricamente: habrá quien no baile, ni se atreve a cantar, pero sus vecinos lo invitarán repetidas veces, y el mismo ambiente lo lleva a participar. La categoría de mero espectador no tiene cabida en la fiesta: indicaría la presencia de una persona que se considera ajena, y por consiguiente podría ser malintencionada. Para ver claramente, hay que echarse hacia el centro, donde están cantando: es el coro, que le dicen el *vasallo*, formando un denso semicírculo frente a los tambores. [...] <sup>835</sup>

On peut donc observer d'un côté, une insistance sur l' « authenticité » de ces spectacles folkloriques et de l'autre, sur le travail d'élaboration qu'ils représentent et l'effort qu'ils impliquent de la part des *religieux*, le tout visant à démontrer que ceux-ci sont les auteurs de la folklorisation de leurs propres pratiques (rendues ainsi inoffensives par ceux-là même qui les faisaient craindre), ce qui assure leur cachet historique tout en permettant de mettre en relief la bonne volonté d'artistes qui méritent alors d'être pleinement intégrés à la nouvelle communauté nationale.

---

<sup>833</sup> Soulignons ici l'emploi de l'imparfait.

<sup>834</sup> *Idem.*

<sup>835</sup> DU MOULIN, Juan, « El baile como espectáculo », *Lunes de Revolución*, n° 99, 10 mars 1961, p. 24.



## b. Le rôle des informateurs dans l'acceptation du processus de folklorisation

Ces objectifs expliquent pourquoi, comme en témoigne l'article de J. du Moulin cité, l'accent est particulièrement mis sur l'attitude – on pourrait presque dire la docilité – de la communauté *abakuá*, traditionnellement la plus crainte de toutes les communautés religieuses afro-cubaines : « el ñañigo siempre ha sido una figura tenebrosa para la mayoría del pueblo. Aquí se le ve claro, como Abakuá<sup>836</sup> ». En août 1960, lorsqu'il présente pour la première fois le spectacle *Abakuá*, A. León insiste ainsi sur ce point :

Hoy estos grupos se han incorporado de manera activa a lo que constituye el movimiento cultural presente de la Nación. Numerosos abakuá han participado en diversos actos organizados por instituciones revolucionarias, como son los que ha organizado la Dirección de Cultura, el Municipio habanero o el Instituto de la Industria Turística. De manera notoria el grupo que ha colaborado en el Teatro Nacional de Cuba ha mostrado una plena comprensión de lo que es la renovación total que se opera hoy en nuestra Patria, cuando a cada ciudadano le toca una gran parte de responsabilidad. Este grupo, en sus presentaciones en el Teatro Nacional de Cuba y en la Ciudad Camilo Cienfuegos, en la Sierra Maestra, con la responsabilidad mostrada en todo momento, con las facilidades ofrecidas en el montaje de los programas ofrecidos, en la constante disposición de dar todo lo mejor de sus valores artísticos, en la seriedad del trabajo y en la cooperación de siempre, ha podido demostrar lo falso de aquellos antiguos prejuicios, fundados en gran parte en viejas discriminaciones colonialistas. Este valioso grupo ha venido a dar los valores constantes de un arte practicado espontáneamente, vigente y funcional, es decir, ha venido a darnos su expresión folklórica<sup>837</sup>.

Ainsi, à en croire la presse de l'époque, tous les *religieux* se seraient lancés avec le plus grand enthousiasme dans cette transposition scénique de leurs pratiques, aidés et orientés dans cette entreprise par le savant Argeliers León qui leur permit enfin d'échapper aux préjugés négatifs qui pesaient sur eux depuis des siècles. Cette vision idyllique mérite bien évidemment d'être nuancée, la communauté religieuse étant loin d'être homogène et certains de ses membres déplorant que leurs pratiques soient ainsi galvaudées. Mais dans l'ensemble, ces spectacles furent plutôt bien accueillis, en premier lieu parce qu'ils s'inscrivent dans le prolongement des travaux réalisés par F. Ortiz.

Bien avant la Révolution en effet, Fernando Ortiz avait su, peu à peu, gagner la confiance de certains membres de la communauté religieuse. Il mena notamment une longue et fructueuse collaboration avec deux *tamboreros*, Raúl Díaz et Trinín Torregosa (ou Torregrosa, selon les sources), qui furent non seulement pour lui de précieux informateurs mais de véritables guides de terrain, et qui finirent par lui vouer une admiration et une gratitude sans borne : « Yo voy a decir que el negro en Cuba debe de bendecir a Ortiz como si fuera el Mesías. Para mí el hecho de que la religión nuestra esté tan avanzada como está, se debe al sacrificio y los estudios de Fernando Ortiz. Desde que él empezó a interesarse por los negros, allá por los años veinte, las cosas cambiaron<sup>838</sup> ».

<sup>836</sup> « Festival de folklore », *Lunes de Revolución*, n° 96, 20 février 1961, p. 24.

<sup>837</sup> LEÓN, Argeliers, « Abakuá », *Lunes de Revolución*, n° 73, 22 août 1960, p. 15.

<sup>838</sup> TORREGROSA [sic], Trinidad, « Visión de Ortiz », *La Gaceta de Cuba*, n° 42, janvier-février 1965, p. 18.

Dans un premier temps, ces informateurs furent plutôt mal considérés par leurs co-religioneux, qui se méfiaient d'eux autant que de don Fernando :

La gente era muy desconfiada: Ortiz mismo podía ser de la policía y consiguientemente, la actitud de Trinidad y de Raúl era mal vista, habiéndose llegado a llamarles traidores. Otros se extrañaban de que el doctor no hiciera uso de sus vastos conocimientos para hacerse babalao: ésto les hubiera parecido más natural que la continua indagación que no le acarrea beneficio alguno económico o de prestigio. En otros círculos se creyó que frecuentaba a los negros con miras electorales; y no faltaron, no pudieron faltar, los que apostaban que iba en busca de las bellas mulatas de Regla y Guanabacoa<sup>839</sup>.

Mais au fil des années, la fréquentation des « universitaires » permit à ces informateurs de gagner en prestige et Kali Argyriadis rapporte qu'une quinzaine d'années après le concert mythique de 1936 organisé par F. Ortiz dans le théâtre Campoamor de La Havane (et donc bien avant la Révolution),

les musiciens qui jouèrent au Campoamor (Pablo Roche, Trinidad Torregrosa) et deux de leurs associés (Miguel Somodevilla, José Valdés Frías) rédigèrent et distribuèrent en 1950 une *Circulaire aux santeros*. Le tract rappelait aux *religieux* leurs devoirs envers les tambourinaires recrutés [...]. Mais surtout, il revendiquait explicitement l'hégémonie rituelle des auteurs : « La présentation de n'importe que yaguó [iyawó] n'aura aucune valeur si elle n'est pas effectuée devant un Aña fondamental, parmi ceux qui sont connus à ce jour à La Havane et à Matanzas ». Ainsi, la validité de l'initiation d'un rival pouvait être remise en cause : le monde *religieux* n'a sans doute pas manqué d'être ébranlé par cette affirmation de pouvoir venue de personnes désormais auréolées du prestige de la reconnaissance universitaire. « Ceux qui sont connus » avaient leurs noms complets écrits dans des livres scientifiques, ils se produisaient sur des scènes nationales et ils étaient les informateurs des chercheurs et des artistes<sup>840</sup>.

Argeliers León réalisa de nombreuses enquêtes de terrain aux côtés de F. Ortiz et put donc, lui aussi, se familiariser avec ces informateurs et obtenir leur soutien pour réaliser ses propres recherches et monter ses spectacles, ouvertement placés dans le prolongement des investigations orticiennes<sup>841</sup>; si l'on en croit María Teresa Linares, l'épouse d'Argeliers León, le percussionniste entretenait avec eux d'excellentes relations, au point de considérer Argeliers comme un « frère » et María Teresa comme une « soeur »<sup>842</sup>.

Les informateurs tels que Trinidad Torregrosa servirent donc d'intermédiaires entre les deux univers (religieux et scientifique) et leur prestige au sein de la communauté religieuse contribua à légitimer la démarche d'A. León et à convaincre les *religieux* de participer à ses spectacles : « Ellos conocían la seriedad del profesor León y de sus propósitos al presentar estos espectáculos. Así fue cómo la autoridad de estos colaboradores, con gran ascendente dentro de las comunidades religiosas, hizo que muchos participaran<sup>843</sup> ».

<sup>839</sup> Anonyme, n.c. [en raison d'un problème d'impression, la première page (?) de l'article n'apparaît pas dans la revue], *Conjunto*, n° 85-86, 1991, p. 8.

<sup>840</sup> ARGYRIADIS, Kali, « Les batá deux fois sacrés... », *Op. Cit.*, p. 54.

<sup>841</sup> Fernando Ortiz mourut en 1969, mais plusieurs années avant la victoire de la Révolution, il était déjà très malade et cessa d'intervenir dans la vie socio-politique et intellectuelle cubaine, renvoyant ceux qui viennent le consulter vers son disciple Argeliers León (cf. LINARES, María Teresa, citée par SÁNCHEZ LEÓN, Miguel, *Op. Cit.*, p. 140).

<sup>842</sup> LINARES, María Teresa, citée par SÁNCHEZ LEÓN, Miguel, *Op. Cit.*, p. 130.

<sup>843</sup> MARTIATU, Inés María, « Teatro de dioses y hombres » (prologue) in *Wanilere teatro*, Editorial Letras Cubanas, La Havane, 2005, p. 20.

On retrouvera ces mêmes informateurs au sein du Conjunto Folklórico Nacional et la chercheuse Katherine Hagedorn, qui réalisa une étude très approfondie de l'histoire de cet ensemble, tire des conclusions similaires : « In the case of the Conjunto Folklórico, [...] there seems to be little offense taken by the religious practitioners whose utterances are being borrowed and reshaped. It would seem likely that such offense is avoided precisely because the religious practitioners themselves have taken part and continue to take part in the process of borrowing and reshaping the religious material<sup>844</sup> ».

Il ne faut pas non plus négliger l'intérêt financier que présente, pour les *religieux*, l'attention que les chercheurs leur manifestent : Argeliers León, comme son prédécesseur, rémunérait ses informateurs pour la transmission de leurs connaissances<sup>845</sup>, ce qui contribua sans aucun doute tout à la fois à délier leur langue et à rendre leur statut enviable aux yeux de leurs semblables. Dans le nouveau contexte révolutionnaire, les « artistes » sont également payés pour leur participation aux spectacles, et même pour leur participation aux répétitions : « ese pago aseguraba que vinieran al teatro<sup>846</sup> », nous dit M.-T. Linares, ce qui démontre que cette rémunération constitue une motivation non négligeable, sinon la plus importante.

Si l'on s'en réfère à la finalité pragmatique de la *religión* que nous avons relevée dans la première partie de ce travail, à savoir la quête de pouvoir personnel, l'attitude des informateurs et participants aux spectacles du Département de folklore ne saurait être critiquée d'un point de vue religieux puisqu'elle leur permet, incontestablement, de devenir plus puissant, en améliorant leur situation économique et en acquérant un prestige social qui leur était refusé jusqu'alors.

D'autre part, au moment de la Révolution et comme nous l'avons déjà signalé, de nombreux *religieux* « profanaient » déjà leur savoir religieux dans les cabarets, pour pouvoir subvenir à leurs besoins quotidiens ; pour ces danseurs et musiciens, l'institutionnalisation du folklore représente incontestablement un progrès puisqu'elle leur offre la possibilité de gagner beaucoup mieux leur vie, en exerçant un métier bien plus prestigieux que celui d'un simple musicien de cabaret<sup>847</sup>.

Signalons au passage que la mercantilisation des manifestations religieuses afro-cubaines n'a pas surgi avec les cabarets : à l'époque coloniale déjà, les *cabildos* se finançaient en partie grâce à la participation des curieux qui assistaient à leurs cérémonies publiques, en particulier celle du Jour des Rois. David H. Brown cite ainsi le témoignage d'un voyageur suédois, Fredrika Bremer, décrivant une scène de fête un samedi après-midi de 1851, au sein de la communauté *lucumí* de La Havane. Il commence par décrire les *toques*, chants et danses habituels (« They were apparently

---

<sup>844</sup> HAGEDORN, Katherine J., *Divine Utterances: The Performance of Afro-Cuban Santería*, Washington D.C., Smithsonian Institution Press, 2001, p. 66.

<sup>845</sup> Cf. SÁNCHEZ LEÓN, Miguel, *Op. Cit.*, p. 129.

<sup>846</sup> LINARES, María Teresa, citée par SÁNCHEZ LEÓN, Miguel, *Op. Cit.*, p. 140

<sup>847</sup> DU MOULIN, Juan, « El folklore... », *Op. Cit.*, p. 115.

endeavoring to make as much noise as possible<sup>848</sup> ») et poursuit en ces termes :

While this was going on, a figure was seen advancing with a scarlet hat upon his head, and with a great number of littering strings of beads round his neck, arms, and body, which was naked to the waist, from which hung scarlet skirt. This figure, before which the people parted to each side, approached me, bowing all the time, and as he did so the whole upper portion of his body seemed to move in snakelike folds. Still making these serpentine movements, he stood before me with extended hands, I being not at all certain whether he was inviting me to dance, or what was the meaning of his apparently friendly grimaces, and his great, black, outstretched hands. At length he uttered, with other words, « perla bonita! » and I comprehended that all his bowings and bedizenment were intended as a compliment to me, and I made my reply by shaking one of the black hands, and placing within it a silver coin, after which we exchanged friendly gestures, and my friend made a serpentine retreat, and began to dance on his own account, receiving great applause from the by-standers<sup>849</sup>.

Au fil des siècles et jusqu'à nos jours, de nombreuses scènes similaires ont pu être observées, sans que la communauté religieuse s'en formalise, au contraire<sup>850</sup>. Chacun est libre de tirer profit de son savoir-faire rituel (musical et chorégraphique) où bon lui semble, tant qu'il ne trahit pas les secrets de sa religion<sup>851</sup>.

C'est la raison pour laquelle l'enthousiasme des *religieux* à l'égard des spectacles d'A. León ne fut pas totalement unanime : bien que ces spectacles soient beaucoup plus respectueux du modèle original que les versions commerciales des cabarets, certains *religieux* protestèrent justement contre cette trop grande fidélité, reprochant à leurs coreligionnaires de révéler des secrets rituels censément réservés à la connaissance de la communauté religieuse. Mais en réalité et d'après les sources auxquelles nous avons eu accès, il semble que ces réactions aient surtout surgi à partir de la création du Conjunto Folklórico Nacional, en 1962<sup>852</sup>, dont comme nous le verrons par la suite les directeurs s'intéressèrent de plus près aux secrets des différents cultes afro-cubains.

Argeliers León en revanche, aux dires de sa femme, suivait ici encore la démarche strictement *etic* de son maître à penser, ce qui peut expliquer que la plupart des *religieux* aient accepté de se « prêter au jeu » de bonne volonté :

Lo que nos interesaba era el aspecto musical y cultural. El secreto, no. Y nunca entramos a un *cuarto* a averiguar nada. Y nunca entramos a averiguar ningún secreto. Claro, ellos en una confianza que

---

<sup>848</sup> BREMER, Fredrika, cité par BROWN, David H., *Santería enthroned: Art ritual, and innovation in an Afro-Cuban religion*, University of Chicago Press, 2003, p. 53.

<sup>849</sup> *Idem*.

<sup>850</sup> Au sein même de la communauté religieuse, il est d'usage de rétribuer les danseurs et les *tamboreros* par des dons d'argent; comme le souligne David H. Brown, « the money represents a ritual tribute (*derecho*) to a priest possessed by a deity within Lucumí tradition » (BROWN, David H., *Santería enthroned...*, *Op. Cit.*, p. 54).

<sup>851</sup> Ce sont les *abakuás* qui semblent avoir été les plus jaloux de leurs secrets. Fernando Ortiz rappelle notamment qu'en 1928 déjà, des membres de la communauté furent suspendus par leurs « *potencias* » (famille religieuse) pour avoir représenté certains de leurs rites devant un public profane, moyennant finance (ORTIZ, Fernando in PEREIRA, J. R., « The Black Presence in Cuban Theatre », *Afro-Hispanic Review*, Vol. 2, n° 1, Janvier 1983, p. 13).

<sup>852</sup> « Los bailarines del Conjunto Folklórico Nacional, en su 90 por ciento, si no el 99 por ciento, eran religiosos. Pero muchos fueron excolmogados, porque se consideraba que había sido una traición el revelar esos secretos, porque había cantos que eran rituales, dentro de formas muy sagradas » (HERNÁNDEZ ESPINOSA, Eugenio, « Mi cultura personal es un ajíaco », entretien avec Christilla Vasserot, manuscrit de l'auteur, partiellement publié dans *Conjunto*, n° 109, avril-juin 1998).

depositaban en nosotros, sobre todo en Argeliers – Argeliers era muy joven en aquel momento, pero era un hombre muy serio y confiaban mucho en él – muchos entonces le decían las cosas espontáneamente. Pero Argeliers nunca hizo uso de ello. Él siempre decía: lo que es espectáculo, lo que es plasticidad en el baile, lo que es morfología, elaboración, expresión en la música, es lo que a mí me interesa. No me interesa para nada el secreto<sup>853</sup>.

On peut cependant remettre en question les affirmations de María Teresa Linares à partir du témoignage d'Argeliers León lui-même, qui expliquait en 1990 à Katherine Hagedorn que les séminaires de folklore visaient à enseigner « cómo preguntar al negro sobre cosas muy íntimas, muy adentro...cómo formar preguntas alguien muy diferente que nosotros...cómo organizar y analizar el dato<sup>854</sup> ».

Quoi qu'il en soit, avec ou sans secrets, l'objectif d'A. León était bien de confectionner des spectacles formellement respectueux des manifestations rituelles publiques ; mais leur transposition scénique implique un certain nombre de modifications qui les en éloignent inévitablement.

### **c. Les limites de l'« authenticité » de ces spectacles**

Par rapport à l'original rituel, l'innovation la plus évidente tient à l'introduction d'un public passif, qui contemple depuis un espace extérieur une *performance* qui lui est adressée, réalisée sur une scène prévue à cet effet. La mise en place de ce face-à-face implique des modifications spatiales nécessairement conséquentes par rapport au rituel, puisque celui-ci se déroule au contraire dans un espace circulaire qui permet l'union et la participation de toutes les personnes présentes.

Dans ses spectacles et bien qu'il tente de préserver autant que possible la circularité originale, A. León est contraint de briser le cercle pour rendre l'ensemble des danseurs visibles du public. Il prit également le parti, dans des spectacles tels que *Bembé*, d'isoler les musiciens pour les inscrire dans un rapport plus frontal avec le public (cf. photo n° 1). On peut également observer l'introduction d'un élément de décor, bien que très rudimentaire : une structure venant matérialiser l'espace des musiciens et souligner la séparation entre ceux-ci et les danseurs.

---

<sup>853</sup> LINARES, María Teresa, citée par SÁNCHEZ LEÓN, Miguel, *Op. Cit.*, p. 129.

<sup>854</sup> HAGEDORN, Katherine J., *Op. Cit.*, p. 138.



Photo 1

*Représentation de « Bembé », Argeliers León, 1960*

*(Archives du Ministère de la Culture)*

Ce morcellement de l'espace performatif (danseurs d'un côté, musiciens de l'autre, spectateurs dans un espace tiers) vient souligner le fait que ces spectacles, au contraire des rituels, ne visent à établir aucune communion entre les participants, bien au contraire (on reconnaît là le changement de dispositif caractéristique du passage du rituel au théâtre). Les spectateurs, d'un côté, sont invités à observer, analyser « froidement » ces *performances*, à la lumière des discours scientifiques qui les accompagnent. Une photo prise en 1960 du public du spectacle *Abakuá* nous montre des individus immobiles et contemplatifs (tous blancs), qui se caressent le menton en observant les mouvements saccadés des *diablitos abakuás* (cf. photo n° 2) : nous sommes ici à mille lieues de l'osmose collective que nous avons évoquée en première partie, et pour ces individus les objectifs de cette *performance* n'ont absolument rien de religieux, et sont sans rapport avec ceux que nous avons évoqués en première partie.

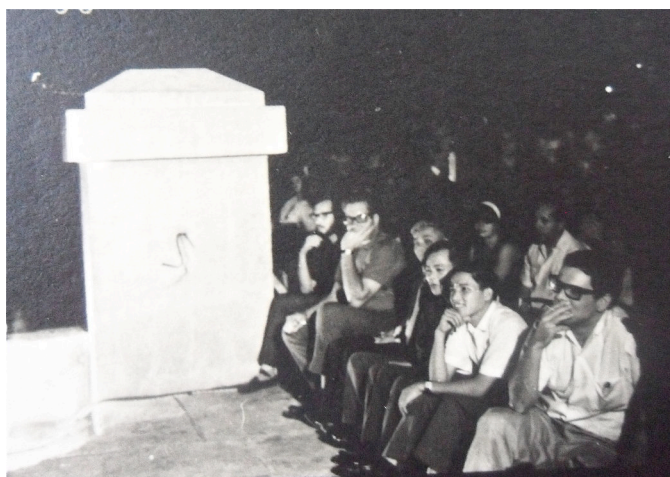


Photo 2

*Représentation de « Abakuá », Argeliers León, 1960*

*(Archives du Ministère de la Culture)*

Jean du Moulin commente la scénographie du spectacle *Yímbula* en ces termes : « Al montar este baile en el escenario, fue necesario dividir el vasallo, llevándolo hacia los laterales, para que el público lo viera. El espectador ya no participa, pero se pudo conseguir una impresión general del movimiento haciendo circular cuatro parejas, dando a cada una su turno para bailar, al pasar frente a lo tambores<sup>855</sup> ». D'après l'historien, la participation du public a pu être « substituée » par les déplacements scéniques de différents couples. Il affirme également dans un autre article que « el público, limitado a la contemplación, pierde los valores cinestéticos, pero gana el movimiento complejo y dramático de personajes importantes para su cultura<sup>856</sup> ». Ces efforts de compensation, peu convaincants, témoignent du vide et de l'impression d'immobilité laissés par la rupture de la dynamique rituelle. Nous avons défini en première partie la circulation de l'*aché*, de l'énergie vitale, comme l'objectif ultime de ces rituels. Cet objectif est ici totalement délaissé, non seulement du fait de la mise à l'écart du public, mais également parce que la *performance* elle-même est intégralement chorégraphiée par des individus qui n'appartiennent pas à l'univers religieux et dont les préoccupations sont avant tout scénographiques et didactiques. Malgré la liberté de façade accordée aux « artistes folkloriques », le secrétaire d'A. León l'affirme sans ambages : « el contenido de los espectáculos nunca se dejaba a la espontaneidad de los informantes<sup>857</sup> ». Aux côtés du folkloriste, dont le champ d'action semble en effet déjà laisser peu de marge à l'expression personnelle des *religieux* (« Argeliers León, a más de organizar el programa de los espectáculos, de elaborar su concepción artística en el guión, hacía, en muchas ocasiones, los diseños de vestuario y

---

<sup>855</sup> DU MOULIN, Juan, « El baile como espectáculo », *Lunes de Revolución*, n° 99, 10 mars 1961, p. 24.

<sup>856</sup> DU MOULIN, Juan, « El folklore », *Casa de las Américas*, Vol. 9, n° 2, novembre-décembre 1961, p. 115.

<sup>857</sup> LOSADA, Juan, cité par SÁNCHEZ LEÓN, Miguel, *Op. Cit.*, p. 131.

de escenografía<sup>858</sup> »), intervinrent de surcroît divers scénographes (Ángel Duany dans *Bembé*, Raúl Oliva et Fernando Pérez O'Reilly dans *Abakuá*<sup>859</sup>) qui achevèrent de déposséder les *religieux* du contrôle de leur espace performatif.

La version montée offerte au public par ces divers techniciens est en réalité une version extrêmement tronquée du rituel original. Dans le cas du spectacle *Abakuá* par exemple, « no se trata de traer al escenario el inmenso drama del plante-fiesta y ceremonia en gran parte secreta, y que dura una 18 horas. Se presentan selecciones de especial interés artístico: del lenguaje, el baile del ireme o diablito, y una procesión<sup>860</sup> ». Si la spatialité du rituel est bouleversée, la temporalité l'est tout autant car les différentes phases ne sont pas respectées, l'ensemble étant raccourci de manière à devenir plus « digeste » pour un spectateur profane. Cela est d'autant plus vrai concernant les spectacles inspirés des rituels *congó* et *lucumí*, dont nous avons déjà souligné le caractère extrêmement répétitif. Non seulement tout rituel est d'« expression réitérative », mais dans le cas de ces rituels, l'un des objectifs des rythmes et danses est de permettre aux *omó orichás* de tomber en transe ; or les effets de répétition jouent pour cela un rôle capital, déjà souligné par Fernando Ortiz en 1906<sup>861</sup>. Dans ses ouvrages théoriques, R. Guerra a particulièrement insisté sur ce point, en considérant la monotonie des rituels comme l'une des difficultés majeures à l'heure de leur mise en scène<sup>862</sup>. Lui préconise l'aménagement de temps forts, permettant de sauver le public de l'ennui ; mais les prétentions anthropologiques d'A. León l'empêchent de créer ces temps forts de toute pièce et l'obligent à se contenter de sélectionner dans le rituel original les éléments jugés les plus spectaculaires. Or le véritable temps fort de la *performance* originale, la transe, est justement celui qui est supprimé de ces spectacles (les *omó orichás* possédés étant, par définition, hors de contrôle) et cela explique que malgré les efforts des directeurs folkloriques, l'ensemble tende à une monotonie que, malgré l'accueil globalement positif de ces spectacles, certains critiques n'ont pas manqué de souligner.

En guise de conclusion, revenons un instant sur les objectifs de ces spectacles, définis non plus donc par la communauté religieuse, mais par les directeurs folkloriques qui les mettent en scène. Il ne s'agit plus d'entrer en communication avec les dieux, ni même de parvenir à cette « symbiose mystique » génératrice d'*aché* sur laquelle se fonde le rituel authentique : ces éléments sont soigneusement rejetés ou dédaignés par les folkloristes. Tout leur intérêt se porte en revanche sur les mythes, non plus conçus comme réalité divine mais comme ensemble de légendes traditionnelles

---

<sup>858</sup> SÁNCHEZ LEÓN, Miguel, *Op. Cit.*, p. 94.

<sup>859</sup> *Idem*, p. 133.

<sup>860</sup> Anonyme, « Festival de folklore », *Lunes de Revolución*, n° 96, 20 février 1961, p. 24.

<sup>861</sup> « El extenuante ejercicio del baile, la monótona e incesante música de los tambores, que obra como excelente procedimiento hipnótico por la fatiga de la atención – aparte de otras circunstancias –, son los que provocan principalmente la posesión demoníaca » (ORTIZ, Fernando, *Hampa afro-cubana: los negros brujos (apuntes para un estudio de la etnología criminal)*, Editorial de Ciencias Sociales, La Havane, 2007 [1906], p. 103).

<sup>862</sup> GUERRA, Ramiro, *Teatralización del folklore*, *Op. Cit.*, p. 13.



(et donc susceptibles d'être patrimonialisées), et sur l'ensemble du réseau symbolique qui, à travers les rituels, vient les actualiser : c'est cette *signifiance* du rituel dont les spectacles d'A. León prétendent rendre compte, et qu'il cherche à rendre accessible à tous.

Loin de considérer le mystère comme élément inhérent et indispensable à la magie du rituel, A. León prétend ainsi élucider l'ensemble de la symbolique rituelle, réduite à un langage crypté (les éléments rigoureusement secrets étant tout simplement négligés) dont les clefs, livrées à l'anthropologue par ses informateurs et obtenues au fil de ses recherches personnelles, sont transmises par ailleurs dans des discours scientifiques (notamment dans la revue *Actas del folklore*) que les spectacles viennent illustrer, comme le mettent en évidence les propos de M.-T. Linares évoquant ici les premières prestations offertes par son époux, avant même que les portes du TNC s'ouvrent à lui :

Nosotros en la Escuela de Verano, siguiendo también las mismas orientaciones de Ortiz, presentamos cantos de yuka, presentamos rumba, presentamos toda una serie de cosas. En la Escuela de Verano, ¡ah!...y en el Lyceum también. Una señora del Cotorro que cantaba cantos yoruba y cantos de yuka nos hizo allí una presentación lindísima. Era un *oru* completo, con trajes que hice yo. Me compré moldes en el Ten Cents, todavía tenía una maquinita eléctrica de coser y compré las telas en Muralla. Y le hice un traje blanco para Obatalá y un traje amarillo con una serie de adornos – como ella misma me dijo que se hacía – para Ochún. Y yo misma la ayudaba a cambiarse, a ponerse los pañuelos y todo. Argeliers mientras tanto, daba una conferencia explicando la importancia de la deidad, todos los símbolos que tenía. Y después, ella salía y cantaba<sup>863</sup>.

Manipulée par A. León, la *religión* se réduit ainsi à un ensemble de pratiques dissécables à loisir, pour nourrir un discours scientifique que les connaissances concrètes de ces « vivants fossiles » que sont les *religieux* ne servent qu'à venir illustrer.

On se trouve alors au deuxième stade de l'échelle évolutive des pratiques folkloriques formulée par R. Guerra, celui d'une performance aussi fidèle que possible à l'original, mais déjà décontextualisée et transformée en spectacle figé destiné à être apprécié par un public qui n'y prend pas part : malgré leur prétention à l'authenticité, ces spectacles sont déjà bien éloignées des *performances* rituelles que nous avons étudiées en première partie.

De manière générale, une fois atteint leur objectif de présentation/préservation et malgré leur grand succès initial<sup>864</sup>, ces spectacles « illustratifs » tendent rapidement à perdre leur intérêt et surtout peuvent difficilement se renouveler, du fait de la nécessité de ne pas « trahir » leur modèle original ; ce qui explique que dès 1961, ils commencent à se raréfier (la seule nouveauté de l'année, *Fiesta de congos reales*, est présentée en novembre), pour disparaître totalement par la suite, l'activité du Département de Folklore se centrant sur les recherches d'investigations et la publication de la revue *Actas del folklore*, ainsi que sur le recueil d'objets et d'accessoires « folkloriques » en vue de la

---

<sup>863</sup> LINARES, María Teresa, citée par SÁNCHEZ LEÓN, Miguel, *Op. Cit.*, p. 128.

<sup>864</sup> MONAL, Isabel, citée par SÁNCHEZ LEÓN, Miguel, *Op. Cit.*, p. 132.

création d'un musée de folklore au sein du Théâtre National<sup>865</sup> (qui ne vit jamais le jour).

Ce n'est qu'en 1962, avec la création du Conjunto Folklórico Nacional, que le Département sort apparemment de l'impasse anthropologique en passant du deuxième au troisième des niveaux évoqués par R. Guerra, c'est-à-dire en cherchant à combiner les exigences de la scène (exigences artistiques) à l'« authenticité » anthropologique. Un an après le premier spectacle du Conjunto Folklórico, on peut ainsi lire dans *La Gaceta de Cuba* :

No podemos olvidar el ejemplo del CFN. En 1959 comenzaron a presentarse espectáculos folklóricos, que a pesar de la riqueza musical de los cantos rituales, de la magia de las invocaciones, de la sensualidad de los bailes, aburrían a los espectadores no adentrados en los secretos y trajines de los dioses africanos. Cuando el CFN hizo su debut con los mismos cantos y bailes, pero con sentido de lo que es un escenario, un espectáculo teatral, el público aplaudió con gusto a Yemayá, a Babalú-Ayé y a todos los orishas<sup>866</sup>.

Mais le Conjunto Folklórico, dans ses premiers moments, est largement tributaire du travail effectué au sein du Département de Danse par Ramiro Guerra, dont la réflexion approfondie sur le passage du rituel à la représentation est reflétée par ses nombreux textes sur le sujet mais également par le travail réalisé au sein de son Conjunto de Danza Contemporánea<sup>867</sup>.

---

<sup>865</sup> SÁNCHEZ LEÓN, Miguel, *Op. Cit.*, p. 109.

<sup>866</sup> CORRALES AGUIAR, J., section « teatro », *La Gaceta de Cuba*, n° 36, 5 mai 1964, p. 23.

<sup>867</sup> Le travail précurseur de Ramiro Guerra dans les années 1960 et son impact sur la production chorégraphique cubaine ultérieure mériterait une étude à part entière. Nous nous contenterons ici d'en synthétiser les éléments qui nous semblent les plus importants dans le cadre de cette étude.

### **III. LE TRAVAIL REVOLUTIONNAIRE DE RAMIRO GUERRA ET DE SON CONJUNTO DE DANZA CONTEMPORANEA**

#### **1. Une danse moderne nationale**

##### **a. L'invention de la danse moderne cubaine, fruit de la rencontre de la danse moderne nord-américaine et des rituels afro-cubains**

La danse moderne, apparue aux Etats-Unis dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et développée au début du XX<sup>e</sup> sous l'impulsion notamment de la danseuse et chorégraphe Martha Graham, s'oppose à la danse classique en ce qu'elle accorde une plus grande liberté aux corps et à leurs mouvements et entend ainsi trouver de nouvelles voies d'expression corporelle, libérées du joug rigide à l'extrême du ballet classique.

À Cuba, la danse moderne fut introduite tardivement, dans les années 1950 : « cuando ya en los propios Estados Unidos se cuestionaba e incluso se abandonaban los conceptos establecidos por Martha Graham, con su escuela y compañía, nosotros empezábamos a descubrirlos y a ponerlos en práctica como materia nueva<sup>868</sup> ». À cette époque, le principal défenseur de ce nouveau genre à Cuba est Ramiro Guerra, un jeune chorégraphe né en 1929, qui étudia aux Etats-Unis entre 1948 et 1950 dans l'école de Marta Graham. De retour à La Havane, Ramiro Guerra entreprit d'y enseigner les techniques de la danse moderne, encore inconnues de sa terre natale. Il donna quelques cours, fit quelques présentations à la télévision « pero no veía nunca posibilidades de que su trabajo pudiera consolidarse, y mucho menos estabilizar una compañía de danza<sup>869</sup> ».

Ce n'est qu'au lendemain de la Révolution que lui est offerte la possibilité, à travers la direction du Département de Danse du Théâtre National de Cuba, de monter une véritable compagnie et de mettre ses projets à exécution : « este Departamento de Danza del Teatro Nacional pone en mis manos todas las posibilidades de hacer un trabajo como yo tenía ya hace muchos años

---

<sup>868</sup> MÁRQUEZ, Guillermo, « ¿Se mueve la danza contemporánea en Cuba? », *Tablas*, n° extraordinaire, 2002, p. 131.

<sup>869</sup> SÁNCHEZ LEÓN, Miguel, *Op. Cit.*, p. 229.

maquinándome en la cabeza. Y lo hice<sup>870</sup> ». Combinant les techniques de la danse moderne nord-américaine avec les préoccupations identitaires cubaines, R. Guerra entreprend d'inventer la danse moderne nationale, à la fois universelle et authentiquement cubaine. « Yo venía trabajando en esa cosa de la formación de una identidad nacional en la danza moderna. Una danza moderna que yo había aprendido en los Estados Unidos, pero que consideraba que aquí tenía que tener su propio matiz, su propia personalidad, su propio decir. Y esa técnica tenía que ser adaptada al cuerpo del cubano<sup>871</sup> ».

Pour ce faire, le chorégraphe revendique lui aussi la nécessité de faire place aux éléments afro-cubains, trop longtemps tenus à l'écart de la culture nationale : il joint ainsi sa voix à celle des anthropologues pour proclamer la nécessité d'étudier et de faire connaître le « folklore » afro-cubain, mais dans une optique différente : l'intérêt de R. Guerra n'est ni anthropologique, ni historique, mais bien artistique ; si une connaissance approfondie du folklore est jugée nécessaire, c'est afin de pouvoir se l'approprier et en intégrer les éléments jugés les plus intéressants à des œuvres qui ne prétendent à aucune fidélité anthropologique, pour atteindre le quatrième stade de l' « activité folklorique », celui de la « création artistique<sup>872</sup> ». Dès le mois de juillet 1959 (un mois après la création institutionnelle du TNC), R. Guerra publie dans *Lunes de Revolución* un article dans lequel il définit très clairement ses objectifs pour les années à venir :

Habremos de penetrar en el estudio de nuestro Folklore para captar el copioso cúmulo de ritmos y danzas y las influencias que del contacto con las distintas razas han sufrido las originales. Conocido todo ello no bastará copiar lo aprendido, sino que habrá que crear una nueva síntesis con una técnica de tipo universal y contemporáneo, lo que marcará la expresión culta de un pueblo orientado en sus fuentes primigenias. Llegado a este punto vendrán los aportes individuales de los artistas creadores a imponer sus características personales en la creación de una obra nacional con aspiración universal y en la que los modos de expresión actuales se fundan con un decir propio y nuestro en medio del cual esté el hombre de esta Isla expresando en danza su relación con el universo, es decir, hablando de sus inquietudes psicológicas, su proyección hacia el progreso, sus reacciones ante su medio, y su actitud crítica ante los hechos vitales de su ser como cubano y como hombre universal<sup>873</sup>.

On voit également, dans cet article, que l'intérêt des manifestations religieuses, aux yeux de R. Guerra, n'est pas historique mais bien plastique :

Otro de los puntos esenciales y necesarios a una justa creación de danza con expresión nacional es la intervención directa del individuo de raza negra y mestiza en la misma. [...] ¿Es posible crear una manifestación artística nuestra, con elementos de nuestra cultura, y relegar ese importante factor de nuestra sociedad a un lado? Ellos constituyen uno de los pilares del arte musical cubano y también del coreográfico. Su poderosa agilidad rítmica, su expresividad física, su impulso dionisiaco, su calidad

---

<sup>870</sup> GUERRA, Ramiro, cité par SÁNCHEZ LEÓN, Miguel, *Op. Cit.*, p. 231.

<sup>871</sup> *Idem*, p. 232.

<sup>872</sup> Rappelons ici la définition du quatrième et ultime stade de l'évolution folklorique, selon R. Guerra : « El cuarto e último estrato se ubica en el ámbito de la creación artística, inspirada en el lenguaje folklórico nacional. Aquí el artista manipula la tradición folklórica a su leal saber y entender: la toma, retoma, recrea y utiliza como sujet de las más atrevidas lucubraciones, cuyo éxito o no, dependen del talento individual del creador » (GUERRA, Ramiro, *Teatralización del folklore*, *Op. Cit.*, p. 7).

<sup>873</sup> GUERRA, Ramiro, « Hasta un movimiento de danza nacional », *Lunes de Revolución*, n° 18, 13 juillet 1959, p. 10.

improvisatoria, son características imposibles de prescindir en la realización de una Danza Nacional. Pues bien, darles una oportunidad de desarrollo amplio de sus facultades y aumentar su espontáneo conocimiento del folklore negro con la técnica consciente de una danza universal, será otro de los vacíos a llenar. Después de entrenados buscar su colaboración para la gran obra y darles facilidades para provocar sus facultades creadoras, para así, blancos y negros, crear la danza que será expresión de nuestra cultura<sup>874</sup>.

En septembre de la même année, R. Guerra entreprend de former son Conjunto de Danza Moderna et, dans ce but, un appel est lancé dans la presse « a todos los bailarines sin límite racial alguno que aspiraran a pertenecer al ballet permanente del Teatro<sup>875</sup> » pour participer à un atelier de deux mois (septembre et octobre) au Théâtre National, parmi lesquels il sélectionna ses danseurs. De l'aveu de R. Guerra lui-même, l'amplitude de cet appel (qui n'est nullement restreint aux danseurs professionnels) se justifie essentiellement par le peu de moyens dont dispose le Conjunto à ses débuts, plutôt que par un souci de mixité socio-professionnelle<sup>876</sup>. En revanche, la mixité raciale observable au sein de ce Conjunto relève de la volonté délibérée du chorégraphe :

Estuve ahí viendo cientos de gentes que venían de la calle: algunos tenían alguna técnica de ballet, otros eran de cabaret. Otros no tenían absolutamente ninguna técnica. Pero era gentes que yo consideré que tenían posibilidades y siempre con una inquietud muy clara mía: que el grupo estuviera formado por los tres colores de nuestra nacionalidad. Blancos, negros y mulatos. Ésa fue una cosa muy específica por lo que yo los escogí para plasmar esa multiplicidad étnica nuestra en nuestra cultura<sup>877</sup>.

## **b. La réception enthousiaste des premiers spectacles du Conjunto de Danza Contemporánea**

En février 1960, trois mois après sa formation, le Conjunto de Danza Moderna inaugure le Théâtre National de Cuba avec quatre spectacles : *Mulato*, *Mambí*, *Estudio de las aguas* et *La vida de las abejas*. Malgré le peu de formation technique des danseurs, la jeunesse du collectif et le temps de répétition remarquablement court, l'accueil du public et de la critique est globalement excellent. D'après Calvert Casey<sup>878</sup>, « la respuesta del pueblo fue simplemente extraordinaria. El espectáculo fue asimilado y captado plenamente, sin prejuicios, con tremendo entusiasmo. El conflicto, pues, no existe, lo que contrasta con la absoluta incomprensión con que el público de París, supuestamente mucho más amplio, acogió las obras de Martha Graham en su primera

---

<sup>874</sup> *Idem.* p. 11.

<sup>875</sup> SÁNCHEZ LEÓN, Miguel, *Op. Cit.*, p. 231.

<sup>876</sup> « Yo dije: ¿Yo? Yo soy muy realista. Yo no voy a empezar pidiendo una gran compañía, ni creo que los bailarines que vengan a mis manos son ningunos bailarines experimentados. Así que fui el que pedí menos. El presupuesto mío era el más pequeño. Mis bailarines ganarán de tanto a tanto: unos 150 pesos mensuales o por ahí. Serán treinta nada más » (GUERRA, Ramiro, cité par SÁNCHEZ LEÓN, Miguel, *Op. Cit.*, p. 232). À titre de comparaison, à la même époque au sein du Département de Théâtre l'actrice Miriam Acevedo est payée 1000 pesos mensuels (SÁNCHEZ LEÓN, Miguel, *Op. Cit.*, p. 71).

<sup>877</sup> *Idem.*

<sup>878</sup> Calvert Casey est un écrivain cubain, découvert par G. Cabrera Infante, qui publia de nombreuses critiques d'art dans *Lunes de Revolución*. Victime de l'homophobie du régime castriste, il se suicida en 1969.

presentación<sup>879</sup> ». Jean-Paul Sartre lui-même assista à une répétition générale de *Mulato* et, à en croire Guillermo Cabrera Infante, sa réaction fut particulièrement enthousiaste :

No nos extrañó que cuando se estrenó « Mulato », cuando Sartre lo viera una mañana en un ensayo general convocado especialmente para él, saltara de gozo : « Mulato », en la escena, con su coreografía que puede ser descrita como una gran comparsa estilizada, que alguien sin mala fe ha descrito como « Rodney convertido en arte » ; con sus colores brillantes, cegadores ; con la interrelación de los elementos negros y blancos de Cuba ; aun con su crítica social adjunta ; « Mulato », de Ramiro Guerra, es un gran momento de la escena cubana<sup>880</sup>.

Le succès de ces spectacles surprend R. Guerra lui-même, comme il le confesse en avril 1960 au dramaturge Antón Arrufat :

Arrufat : No te pareció increíble la reacción favorable del público, es decir, del gran público?  
Guerra : No me lo esperaba. Fue asombroso que se compenetrara tan rápidamente con nuestro trabajo. No esperábamos que un ballet con música cubana, bailarines cubanos, asunto cubano, fuera de su agrado. Hay toda una tradición de autodenigración entre nosotros. Pero, finalmente, la afirmación que lo cubano no gusta ni interesa no es más que una falacia<sup>881</sup>.

Dès ses premiers spectacles, Ramiro Guerra semble ainsi avoir atteint son objectif principal, à savoir utiliser le folklore afro-cubain pour créer la danse moderne cubaine ; ce que la critique ne manqua pas de souligner : « “Mulato” marca el camino, el gran camino<sup>882</sup> ». Ce succès se confirme dans les mois qui suivirent. En avril 1960, le Conjunto de Danza Moderna présente « El milagro de Anaquillé », ballet, dont le livret fut rédigé par Alejo Carpentier et mis en musique par Amadeo Roldán trente ans plus tôt<sup>883</sup>. L'accueil de la critique est alors véritablement dithyrambique.

Dans le numéro 60 de *Lunes de Revolución* (17 mai 1960), sur la une duquel on peut voir les *ibeyes* étrangler de leur cordon l'acteur nord-américain, G. Cabrera Infante signe un nouvel article où il reconnaît dans « El milagro de Anaquillé » « simplemente una obra maestra<sup>884</sup> ».

Cuando yo hablaba del camino de 'Mulato', cuando recordaba las palabras de Sartre, quería decir exactamente 'El milagro de Anaquillé'. No era la pedantería de un profeta lo que me guiaba, sino la intuición de que por los bailes cubanos, por el camino mulato de las danzas que vinieron del África como expresión religiosa y se fundieron a la música pagana y española y crearon ese maravilloso, enorme folklore que es la música cubana, por esa ruta radiante tenía forzosamente que venir la danza

<sup>879</sup> CASEY, Calvert, « El Teatro Nacional hace Historia », *Lunes de Revolución*, n° 53, 4 avril 1960, p. 17.

<sup>880</sup> CABRERA INFANTE, Guillermo, « Ballet de Cuba », *Lunes de Revolución*, n° 53, 4 avril 1960, pp. 4-5.

<sup>881</sup> ARRUFAT, Antón, « Al hablar con Ramiro » (entretien avec Ramiro Guerra), *Lunes de Revolución*, n° 53, 4 avril 1960, p. 15.

<sup>882</sup> CASEY, Calvert, « Anaquillé o la tolerancia », *Lunes de Revolución*, n° 59, 10 mai 1960, p. 13.

<sup>883</sup> L'intrigue du ballet est la suivante : dans le « batey » d'un champ de canne à sucre, les coupeurs de canne déjeunent, prenant une pause bien méritée dans leur dure journée de labeur. Arrive alors sur les lieux une équipe de tournage, venue d'Hollywood pour tourner un film dans le batey. Rapidement, l'espace du « batey » est transformé en casino, sous l'oeil indifférent des autochtones. Mais lorsqu'une procession de *santeros* vient accomplir ses rituels dans le patio, le réalisateur décide d'y intégrer son actrice principale, transformée pour l'occasion en « rumbera ». Un tel manque de respect finit par susciter la colère des dieux, qui se matérialisent sous la forme des *ibeyes*, les jumeaux divins. Les *ibeyes* se chargent d'évacuer le groupe d'indésirables, et lorsque l'acteur principal entreprend de protester, il est exécuté par les divinités qui l'étranglent avec le cordon ombilical qui les relie.

<sup>884</sup> CABRERA INFANTE, Guillermo, « Un milagro postergado », *Lunes de Revolución*, n° 60, 17 mai 1960, p. 11.

cubana. [...] Este es, sin dudas, el camino. Pero no sólo el camino del ballet – de la danza moderna que Ramira Guerra ha sabido precisar artísticamente una vez más [...] – sino también el de la música seria, el del teatro, el de la ópera, el de la misma poesía. Y también el del cine<sup>885</sup>.

Le 24 juin de la même année, le Conjunto de Danza Moderna poursuit sur sa lancée et offre au public la *Suite Yoruba*, dont les conditions de réalisation furent immortalisées par José Massip dans un documentaire, *Historia de un ballet*, qui constitue un précieux témoignage des premiers pas du Conjunto de Danza Moderna.

En janvier 1961, *Lunes de Revolución* propose un bilan culturel de l'année 1960 et Calvert Casey y souligne à nouveau l'importance de la trilogie présentée par R. Guerra et son Conjunto : « 'Mulato', 'El milagro de Anaquillé' y 'La Suite Yoruba' son las tres creaciones más importantes de Ramiro Guerra montadas por el Teatro Nacional<sup>886</sup> ». Il souligne à nouveau le talent du chorégraphe et sa capacité à créer une danse totalement nouvelle à partir d'éléments traditionnels<sup>887</sup>.

Le critique conclut en ces termes : « En 'Anaquillé' Carpentier realizó un milagro : la síntesis de la tradición africana y cubana dentro de la moderna obra de arte. [...] Solamente cuando son destilados y recreados por la vía del arte, puede tolerarse que los misterios sean develados y removidos de sus aposentos tradicionales<sup>888</sup> ».

Cette dernière affirmation nous invite à questionner les rapports entre ces nouvelles *performances* et les *performances* rituelles dont elles s'inspirent.

## 2. L'artification<sup>889</sup> du folklore afro-cubain : les apports de la danse moderne

Comme en témoignent les nombreuses citations de R. Guerra sur lesquelles nous nous sommes appuyés jusqu'à présent au fil de notre argumentation, c'est lui qui, le premier (plus conscient sans doute que les scientifiques du Département de Folklore de la spécificité du langage scénique par rapport au langage rituel), mit en évidence – tant sur le plan théorique que pratique – la

---

<sup>885</sup> *Idem.*

<sup>886</sup> CASEY, Calvert, « LA DANZA – nace un movimiento », *Lunes de Revolución*, n° 90, 9 janvier 1961, p. 27.

<sup>887</sup> « Ramiro Guerra es la figura más destacada en el mundo de la danza porque es él quien recoge, con enorme talento coreográfico y una audaz concepción de la danza moderna cubana, toda la tradición africana y criolla y expresándose en un idioma universal y moderno, crea formas completamente nuevas. La misión del artista es recoger, consciente o inconscientemente, la tradición e innovar. Y Ramiro Guerra es no sólo un innovador sino también un creador en toda la extensión de la palabra » (*Idem*).

<sup>888</sup> *Idem.*

<sup>889</sup> L'artification est défini par M. Heinich et R. Shapiro comme « le processus de transformation du non-art en art, résultat d'un travail complexe qui engendre un changement de définition et de statut des personnes, des objets, et des activités » (HEINICH M. et SHAPIRO R., *De l'artification : Enquêtes sur le passage à l'art*, Editions del l'EHESS, Paris, 2012, p. 20).

nécessité d'adapter les rites (le « folkore ») à la scène. Dans son essai sur la *Teatralización del folklore* notamment, il évoque différents aspects du rituel qui méritent à ses yeux d'être adaptés à la réalité scénique.

Nous nous proposons à présent de voir, à partir des sources audio-visuelles dont nous disposons (une série de photos des différents spectacles évoqués, trouvées dans les archives du ministère de la culture, et le documentaire de José Massip), comment s'y prit le chorégraphe pour mettre ses propres théories en application. Nous concentrerons notre attention sur le ballet *Suite Yoruba*, « en donde están expuestos los ritmos y las formas más puras<sup>890</sup> », entièrement construit à partir des danses rituelles observées et analysées en première partie de notre travail et directement inspirée, selon R. Guerra lui-même, de la lecture de *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba* de F. Ortiz<sup>891</sup>. Selon le chorégraphe, cette œuvre est la plus représentative et la plus importante de sa première étape avec le Conjunto Nacional de Danza Moderna<sup>892</sup>. Nous évoquerons également deux ballets ultérieurs, *Orfeo antillano* (1964) et *Medea y los negreros* (1967), que le chorégraphe lui-même inscrit dans le prolongement de *Suite yoruba* pour former une « trilogie mythique<sup>893</sup> ».

### a. Mise en scène et chorégraphie des danses rituelles

Tout comme A. León, R. Guerra s'est vu contraint d'adapter les danses rituelles à l'espace scénique, fort différent de l'espace rituel. Mais la liberté dont il dispose permet à cette adaptation de ne pas être seulement un pis-aller, mais bien une occasion de mettre à profit la scène, comparée par le chorégraphe à « una especie de gigantesco cuadro con profundidad<sup>894</sup> », pour y effectuer un véritable travail chorégraphique et réaliser cette synthèse tant attendue entre les danses rituelles et la danse moderne. Comme le démontre la série de photos tirées des archives du Ministère de la Culture, le spectacle est ici ouvertement chorégraphié et adressé à un public qui lui fait face, sans plus aucune prétention à la spontanéité, ce qui offre la possibilité d'un travail de construction scénographique et dramatique beaucoup plus élaboré.

Notons tout d'abord que, comme A. León (dont il récupère d'ailleurs les *tamboreros* ainsi que l'un des chœurs<sup>895</sup>), R. Guerra utilise dans *Suite Yoruba* la musique rituelle des *wemilere*, dont il

---

<sup>890</sup> GUERRERA, Felix, « La gira europea del conjunto nacional de danza moderna », *Granma*, mardi 11 novembre 1969, p. 15.

<sup>891</sup> GUERRA, Ramiro, « Ramiro Guerra de la A a la Z », *Encuentro*, n° 9, « Homenaje a Ramiro Guerra », été-automne 2006, p. 13.

<sup>892</sup> GUERRA, Ramiro, « Sentirme en las raíces », *Conjunto*, n° 126, septembre-décembre 2002, p. 10.

<sup>893</sup> GUERRA, Ramiro, *De la narratividad al abstraccionismo en la danza*, Centro de Investigación y desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello, 2003, p. 258.

<sup>894</sup> GUERRA, Ramiro, *Teatralización del folklore...*, *Op. Cit.*, p. 12.

<sup>895</sup> DU MOULIN, Juan, « El folklore », *Op. Cit.*, p. 115.



modifie certes la fonction mais qui demeure à ses yeux « authentiquement pure » : « El sistema sonoro de *Suite yoruba* está constituido por rezos, cantos y toques rituales, con intermedios rítmicos efectuados por güiros. Dichos cantos están ejecutados dentro de la estricta tradición en la forma antifonal, propia del estilo africano mantenido en la América. Su realización siempre ha sido llevada a cabo en vivo y por músicos, cantantes e instrumentos auténticamente puros<sup>896</sup> ».

Comme A. León également, R. Guerra isole les spectateurs de l'espace scénique. Bien que le chorégraphe tente de réduire cette distance en plaçant les musiciens (chanteurs et *tamboreros*) « casi entre el público<sup>897</sup> » (et non derrière les danseurs, comme le fait A. León), ceux-ci sont malgré tout réduits à la condition d'observateurs et privés de la participation active caractéristique du rituel.

Mais R. Guerra met à profit ce face-à-face pour inscrire dans le « gigantesque tableau » scénique des images qui doivent leur impact visuel au rapport de frontalité qui unit désormais danseurs et spectateurs ; selon le chorégraphe, « el desarrollo espacial de todas esas posibilidades fue un aporte de la danza teatral moderna<sup>898</sup> ». R. Guerra s'applique notamment à utiliser divers effets de symétrie, « para formar un todo que confiera armonía, racionalidad y seguridad a la imagen visual<sup>899</sup> », et d'asymétrie, « con la finalidad de conferir inseguridad en lo tortuoso e irracional<sup>900</sup> » (cf. photos n° 3, 4 et 5).



Photo 3

---

<sup>896</sup> GUERRA, Ramiro, *De la narratividad al abstraccionismo en la danza*, *Op. Cit.*, p. 268.

<sup>897</sup> DU MOULIN, Juan, « El folklore », *Op. Cit.*, p. 115.

<sup>898</sup> GUERRA, Ramiro, *Op. Cit.*, p. 263.

<sup>899</sup> GUERRA, Ramiro, *Teatralización del folklore...*, *Op. Cit.*, p. 13.

<sup>900</sup> *Idem.*



Photo 4



Photo 5

*« Suite Yoruba » de Ramiro Guerra (1961)  
(Archives du Ministère de la Culture)*

Ces photos mettent également en évidence la fusion des techniques de danse convoquées, puisqu'à la gestuelle rituelle se combinent des mouvements de danse moderne et même les pointes caractéristiques de la danse classique.

On voit enfin sur ces photos que les danseurs portent des costumes beaucoup plus élaborés que ceux des spectacles anthropologiques : A. León, dans ses mises en scène, se contente généralement d'uniformiser la tenue rituelle des officiants (« Los trajes los conservamos en su forma más exacta y sólo cuidamos su uniformidad, regularidad y hechura. Sólo cuando hay ausencia de trajes rituales se

recurre a la fantasía del diseñador<sup>901</sup> »). Seul le spectacle *Abakuá* offrit à son metteur en scène la possibilité de confectionner des costumes plus élaborés, conçus par A. León lui-même et réalisés par les couturières du Théâtre National (« Recuerdo que cuando el espectáculo abakuá, los trajes de los diablitos quedaron tan bien realizados que los propios talleristas que asistían a las funciones se quedaban asombrados y muy satisfechos por lo que habían hecho<sup>902</sup> »). Dans le cas des spectacles *yoruba*, les danseurs qui forment le chœur sont en revanche vêtus de blanc comme le veut l'usage, avec pour seule décoration les colliers rituels aux couleurs des différents *orichás* (cf. photo n° 6).



Photo 6

« *Cantos, bailes y leyendas* » d'Argeliers León (1960)  
(Archives du Ministère de la Culture)

Ramiro Guerra en revanche se permet de faire preuve de beaucoup plus de fantaisie. Rappelons ici qu'au cours d'un *wemilere* traditionnel, les *omó orichás* possédés sont censés être revêtus du costume de leur dieu, bien que, comme le souligne Lydia Cabrera<sup>903</sup>, faute de moyens ces costumes furent souvent réduits à l'un ou l'autre des attributs divins. Dans *Suite Yoruba*, jouant de l'ambiguïté identitaire entre les danseurs et leur divinité tutélaire, R. Guerra prétend mettre en scène les dieux eux-mêmes et s'inspire donc directement des costumes divins, non seulement pour les danseurs « solistes » qui incarnent chacune des quatre divinités représentées dans le ballet (Yemayá apparaît dans une longue jupe bleue et blanche qui reproduit les mouvements des vagues de la mer ; Changó

<sup>901</sup> LEÓN, Argeliers, « La expresión del Pueblo en el Teatro Nacional de Cuba », *Op. Cit.*, p. 5.

<sup>902</sup> LINARES, María Teresa, citée par SÁNCHEZ LEÓN, Miguel, *Op. Cit.*, p. 94.

<sup>903</sup> CABRERA, Lydia, *Op. Cit.*, p. 36.

porte un costume royal rouge et blanc ; Ochún, déesse de la sensualité, danse dans une sensuelle robe dorée qui laisse entrevoir ses formes, en faisant tinter ses bracelets et Ogún, le dieu sauvage, porte son traditionnel *mariwó*, jupon de feuille de palme) mais également et avec une plus grande liberté pour les chœurs eux-mêmes. On peut voir par exemple sur la photo n° 7 Changó, à gauche, aux côtés de deux danseurs formant partie du chœur qui lui est associé, eux aussi vêtus de rouge et de blanc mais dans des tenues plus simples.



Photo 7

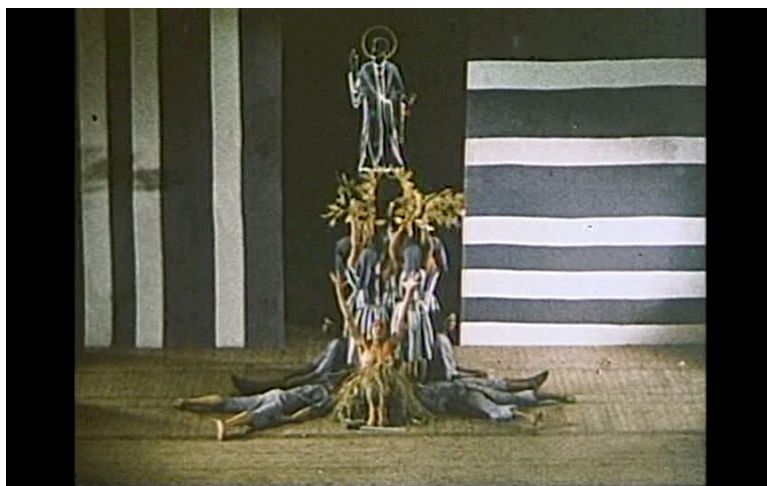


Photo 8



Photo 9



Photo 10

« Suite Yoruba » de Ramiro Guerra (1961)

(Images tirées du documentaire « Historia de un Ballet » de José Massip)

Dans *Suite Yoruba*, R. Guerra n'utilise aucun élément de décor fixe : ce sont les chœurs qui jouent ce rôle, agissant comme des éléments scénographiques en mouvement. Ces chœurs représentent tantôt la forêt (cf. photo n° 9) ou l'arbre sacré d'où jaillit Ogún, l'arbre « Taïma », « construido por las figuras de bailarinas con grandes ramas, mientras los hombres formaban las raíces en el suelo<sup>904</sup> » (cf. photo n° 8), tantôt les vagues de la mer (cf. photos n° 10) : « Yemayá estaba rodeada de un grupo de mujeres que, por momentos, fungían como devotas celebrantes ; en otros, eran las olas marinas, ya tranquilas o violentas ; y asimismo formaban la barca que conducía a los Ibeyis. Ochún participaba con otras mujeres que, ora constituían el río, ora eran las camareras que la ayudaban a prepararse para la fiesta del amor, ora las celebrantes del voluptuoso evento<sup>905</sup> ». Tous les costumes sont donc réalisés ici avec un souci proprement scénographique qui les éloignent de

<sup>904</sup> GUERRA, Ramiro, *De la narratividad al abstraccionismo en la danza*, Op. Cit., p. 263.

<sup>905</sup> *Idem*, p. 264.

leurs modèles rituels ; R. Guerra souligne ici encore l'écart entre les exigences de la scène et celles de l'espace rituel :

Magnificarlos en escena no es de las tareas más difíciles, pero sí una en la que el sentido de la proporción teatral ha de medirse con exactitud. Oficio o intuición para realizar diseños que vistos a pocos metros de distancia tengan esplendor visual pero que a veinte o más desaparezcan en ordenación, color y aun en riqueza del material, es de gran importancia en este tipo de diseño: amplitud de líneas favorecedora al movimiento para enfatizarlo, multiplicación de factores a veces y otras su simplificación, agrandamiento de la imagen plástica para acentuar el carácter de las motivaciones, deben ser revelados escénicamente con mucha más fuerza que en la situación del hecho real y directo, ya que en éste sus participantes dan por descontado la importancia de sus atuendos y accesorios por simples y pobres que sean. Situación bien contraria ocurre en el teatro, donde hay que concatenar imágenes y reconstruir realidades quizás perdidas por lo cotidiano y la falta de recursos para ponerlas bajo un cristal de aumento que es la teatralidad<sup>906</sup>.

À la simplicité des tenues rituelles se substitue donc un déploiement de costumes hauts en couleurs, visibles et appréciables même à plusieurs dizaines de mètres de distance. En vue de ces mêmes objectifs, les danseurs sont maquillés de manière à rendre leurs traits et expression visibles de loin – ce qui constitue ici encore un apport totalement étranger à la *performance* originale, notamment dans le cas du viril Ogún dont le maquillage scénique serait totalement hors de propos dans un contexte rituel (cf. photo n° 11).



Photo 11

*Ogún dans « Suite Yoruba » de Ramiro Guerra (1961)*

*(Images tirées du documentaire « Historia de un Ballet » de José Massip)*

Enfin, le chorégraphe insiste dans ses écrits sur l'importance des lumières, qui constituent également un outil scénographique des plus efficace : « en relativo poco tiempo se ha convertido en uno de los

---

<sup>906</sup> GUERRA, Ramiro, *Teatralización del folklore...*, Op. Cit., p. 18.

composantes más fuertes en el rescate del elemento mágico de las representaciones primitivas y ha creado atmósferas apoteósicas o dramáticas, de suspenso o de fatalismo, enriquecedoras del espectáculo teatral<sup>907</sup> ». Pour le chorégraphe, les jeux de lumière peuvent donc servir à pallier partiellement la mise à distance du public en renforçant la portée émotionnelle de la représentation, par laquelle le spectateur est invité à se laisser absorber.

### **b. La dramatisation des danses rituelles : vers une « danse-théâtre » assumée**

Nous l'avons vu, pour R. Guerra l'un des principaux écueils à la transposition scénique des danses rituelles tient à leur caractère répétitif. Pour pallier cet inconvénient, le chorégraphe introduit dans son spectacle des effets rythmiques qui viennent rompre avec cette monotonie inhérente au rituel ; il y insère notamment des tableaux figés qui rompent avec la linéarité rythmique des danses et lui permettent de « confeccionar imágenes exaltatorias de las divinidades en momentos precisos<sup>908</sup> » : « Tal era la aparición de Yemayá dentro del vestuario escenográfico de la virgen de Regla, la conformación del jinete divino de Changó sobre sus guerreros, Ochún elevada en alto por los tres hombres, después de la orgía sagrada, para recibir el halo detrás de su cabeza<sup>909</sup> ».

Le chorégraphe utilise également ces effets d'immobilisation pour créer des « arrêts sur image » dans le déroulement de l'action scénique, déplaçant ainsi l'attention focale du spectateur d'un groupe de danseurs à un autre, par exemple durant l'intermède choral qui sépare la danse d'Ochún de celle d'Ogún :

El contraste de acciones dinámicas e inmovilizaciones, conjugadas al unísono entre varios integrantes [...] provee de una bien cortante calidad a esa sección en que mientras unos bailarines se inmovilizan, otros ejecutan movimientos para quedar, a su vez, petrificados por inversiones en la acción con respecto a los primeros, con ello se crea un ritmo escénico asimétrico e irregular, que proporciona a esta escena un carácter peculiar en que parejas, solos y tríos establecen un juego cinético, que fracciona intermitentemente la acción danzaria y transforma el realismo gestual en una superposición de imágenes congeladas sobre otras en pleno dinamismo<sup>910</sup>.

Ce procédé est également utilisé dans la scène de combat entre Ogún et Changó, comme cela est particulièrement mis en relief dans la version filmée de cette scène, montée par José Massip dans le documentaire *Historia de un ballet* (cf. extrait n° 1<sup>911</sup>). Dans ce montage, le réalisateur ajoute également des effets de ralenti qui plurent tant à Ramiro Guerra que celui-ci les reproduisit par la

---

<sup>907</sup> *Idem*, p. 19.

<sup>908</sup> GUERRA, Ramiro, *De la narratividad al abstraccionismo en la danza*, *Op. Cit.*, p. 263.

<sup>909</sup> *Idem*.

<sup>910</sup> *Idem*, p. 265.

<sup>911</sup> Ces extraits sont disponibles à l'adresse suivante : <<http://quandlesdieuxentrentenscene.wordpress.com/>>.

suite dans le ballet lui-même<sup>912</sup>.

Mais ce qui permet surtout au chorégraphe d'échapper à la monotonie originale, plutôt que ces modifications rythmiques, c'est ici encore la très grande liberté qu'il s'octroie, substituant à la dynamique réitérative du rituel une trame narrative linéaire, inspirée de la mythologie *yoruba*.

Dans le rituel, nous l'avons vu, la réalité mythique est fréquemment évoquée par les *omó orichás* à travers leurs danses, non point tant pour actualiser cette réalité que pour affirmer leur propre identité et les spécificités du dieu qu'ils incarnent : ces mouvements figuratifs fonctionnent comme des allusions ponctuelles à un *background* culturel commun à l'ensemble de la communauté des croyants, permettant d'éclairer tel ou tel aspect de la personnalité du dieu présent. Dans *Suite Yoruba*, ces allusions mythologiques passent au premier plan et permettent au chorégraphe de construire un spectacle intégralement narratif, constitué de danses beaucoup plus explicites et intelligibles que leurs modèles rituels. R. Guerra lui-même est ainsi en mesure de résumer le scénario de son ballet de façon extrêmement précise :

Yemayá, diosa de las aguas marinas y la maternidad, baila con los Ibeyis, sus gemelos adoptivos, entre el fragor de los movimientos de las olas, hasta convertirse en su aspecto más agresivo, el de Olokún, al final de la escena. Una sección intermedia la relaciona con Changó, otro de sus hijos adoptivos, a quien le ofrece los pechos en la llamada tradicionalmente « rumbita », en recuerdo de sus años de crianza, desapareciendo para dar paso a la escena del dios de la virilidad que con cuatro hombres muestra su agresividad guerrera, relacionada con símbolos priápicos y alardes de fuerza masculina. El dios termina su danza montado en el caballo mitológico que le forman sus cuatro guerreros y desde el cual observará la entrada de la fugitiva y velada Ochún, entre las brumas del río al amanecer. Esta diosa, dueña de la voluptuosidad femenina, despliega su danza entre las aguas dulces, de las cuales ella es fuente y caudal, sujeto y objeto. Se baña en ellas, juega con sus ondas y prepara su cuerpo exuberante para la fiesta del amor. Se adorna con aderezos dorados y hace sonar sus manillas del metal amarillo. Lista para la orgía, se entrega a una sensual danza con tres hombres que la persiguen, la acarician y, finalmente, la coronan como reina de la sensualidad que es. Oggún, dios del bosque y señor de los minerales, guerrero hosco y solitario, entra protegido por los entes de la floresta, en una danza con la que se abren los tupidos caminos de los matorrales para después esconderse en el árbol Taima, receptáculo de su aislamiento. A Ochún le ha sido encomendada la misión de sacarlo de su mundo de aislamiento vegetal en que se refugia, a pesar de ser uno de los más recios guerreros del Olimpo yoruba. Ella le ofrece *oñí*, miel, que extraída de su cuerpo le brinda en una jícara, y lo invita al conocimiento del amor. Changó, que ha quedado prendado de la diosa, entra intempestivamente para imponer su deseo de poseerla. Se entabla una lucha entre ambos dioses de la cual sale victorioso Oggún, tras lo cual, tiene lugar una celebración, que finaliza esta historia simple y exaltatoria de caracteres universales en la vida del hombre y la mujer<sup>913</sup>.

On retrouve dans ce descriptif différents mythes évoqués en première partie de notre travail (en particulier, ceux relatifs au trio amoureux formé par Ogún, Ochún et Changó), entrelacés de manière à former un *drame*<sup>914</sup> cohérent. R. Guerra reprend ici délibérément le schéma narratologique canonique : « La estructura dramática clásica de premisa o exposición, desarrollo y

<sup>912</sup> « En la película, cinematográficamente, se hicieron cosas muy interesantes, como la de retardar el movimiento, lo que llamamos la cámara lenta. Incorporé, en la batalla, algunos momentos de la película en que también los bailarines actuaban de esa forma de ralentamiento y después irrumpían en momentos muy rápidos de dinámicas muy intensas que antes no existían dentro de la coreografía » (GUERRA, Ramiro, « Ramiro Guerra de la A a la Z », *Op. Cit.*, p. 16).

<sup>913</sup> GUERRA, Ramiro, *De la narratividad al abstraccionismo en la danza*, *Op. Cit.*, p. 259.

<sup>914</sup> Entendons ici le terme dans son acception étymologique, comme synonyme d'« action ».



conclusión estuvo claramente reflejada. Los momentos de tensión, clímax y distensión se suceden como en la tradicional exposición de una historia<sup>915</sup> ».

Le chorégraphe entreprend donc, dans son travail, d'exploiter les danses rituelles *lucumi*<sup>916</sup> tout en soulignant la valeur mimétique, de manière à les transformer en une « danse-théâtre » qui vient actualiser les différents mythes auxquels le rituel original se contente de faire allusion.

De las fuentes tradicionales encontramos un fuerte rasgo de gestualidad en cada uno de los bailes de los arquetipos divinizados de las figuras de los dioses, y así una enunciación danzaria bien establecida, partiendo de los moldes expresivos rituales, ofreció la posibilidad de hacer más visibles y concretas las intenciones que el tiempo pudiera haber borrado en la exteriorización de las personificaciones. Esa gestualidad se hizo más incisiva en el uso del vestuario, tal son las sayas de Yemayá como las olas del mar y la túnica de Ochún o el juego de las manillas de oro en manos y brazos de la camareras de esta última diosa<sup>917</sup>.

Cette citation met en évidence le corollaire logique à cette dramatisation des danses rituelles, à savoir le développement du langage symbolique, conçu non plus tant comme un langage mystérieux ou hermétique mais bien comme un langage visuel et concret, poétique de par son épaisseur plastique mais néanmoins clairement lisible, même par un non-initié. Notons que Ramiro Guerra, faisant écho à F. Ortiz (cf. p. 48), présente ici cette explicitation du langage symbolique non comme une *artifaction* de ce langage, mais comme un retour à une étape supposément antérieure de l'évolution du rituel, qui aurait perdu sa clarté évocatrice au fil du temps (nous avons vu en première partie qu'une telle affirmation est tout à fait discutable).

Il suffit, pour mesurer l'ampleur des changements introduits par R. Guerra à ce niveau, de visionner *Historia de un ballet* et de comparer les danses originales de Yemayá et d'Ochún, respectivement réalisées par la *santera* Nieves Fresneda et par une jeune *yawó* (novice) (cf. extrait n° 2), et leur projection scénique dans le ballet final (cf. extrait n° 3) : aux mouvements minimalistes des danseuses et à la concentration grave que l'on peut lire sur leurs traits font place un langage corporel des plus explicites et des mouvements et mimiques infiniment plus expressifs, qui font tendre leurs danses vers la pantomime.

L'importance accordée au langage symbolique est manifeste également dans l'utilisation des chœurs, qui servent ici non plus à générer et faire circuler l'énergie, mais à définir des espaces ou des ambiances, soit en étant exploités comme éléments scénographiques, soit en venant doubler l'action du danseur principal.

On peut voir dans ce goût pour la dramatisation une influence de la danse moderne, mais cela correspond également à un penchant assumé et revendiqué de R. Guerra : « A mí me gusta la danza narrativa ; además, se me da muy fácilmente, pienso muy coherentemente dentro del ámbito de una

---

<sup>915</sup> *Idem*, p. 280.

<sup>916</sup> R. Guerra s'est peu intéressé, dans son travail scénique, aux autres cultes afro-cubains.

<sup>917</sup> GUERRA, Ramiro, *De la narratividad al abstraccionismo en la danza*, *Op. Cit.*, pp. 262-263.

narración<sup>918</sup> » ; « Ya desde mis inicios, me atraía mucho la forma narrativa en el escenario<sup>919</sup> ». De manière générale, le chorégraphe reconnaît une grande influence du théâtre sur son travail, dès les années 1960. Il monta d'ailleurs plusieurs scènes de F. García Lorca pour la compagnie Las Máscaras, dans laquelle il joua également. « Así, me adentré en el trabajo de utilización de la voz, el cuerpo, el movimiento, la acción y otros elementos que me abrirían nuevas perspectivas en cuanto a su utilización escénica [...]. Utilizaba mucho las voces y sonidos para que el bailarín se acostumbrara a que el cuerpo y su órgano vocal tenían algo en común: su propia psicología<sup>920</sup> ». Dans la dernière œuvre de cette première période révolutionnaire, *El decálogo del Apocalipsis*<sup>921</sup>, le chorégraphe en vint même à utiliser des textes, « cantados, declamados y hablados por los bailarines<sup>922</sup> », ce qui montre combien ténue est ici la frontière entre la danse et le théâtre, que celle-ci se situe au niveau de la construction fictionnelle ou bien de la verbalisation des images.

L'inclination de R. Guerra pour la danse narrative a d'ailleurs souvent été soulignée, notamment par Calvert Casey qui en dépit de son regard bienveillant y voit une faiblesse des premiers ballets du chorégraphe, en particulier de « Mulato » (« Si a la coreografía de 'Mulato' con frecuencia puede objetarse que los bailarines deben danzar en todo momento sus emociones y no actuar, so pena de caer en el drama silente, jamás decae en dignidad artística el espectáculo<sup>923</sup> ») et du « Milagro de Anaquillé » (« Carpentier hace derroches de imaginación en la composición de su ballet. No importa que casi todo él sea pantomima y se eche de menos la verdadera calidad de una coreografía real. La imaginación de la obra y la importancia del tema más que compensan sus posibles fallas<sup>924</sup> »).

Le chorégraphe lui-même reconnaît que « en un principio [sus] obras eran narraciones muy literales<sup>925</sup> ». Il évoque notamment l'important travail dramaturgique réalisé avec les acteurs pour chacune des pièces de sa « trilogie mythique », similaire à celui exigé par une pièce de théâtre :

Las tres obras fueron ubicadas dentro de un intenso sistema dramático, sobre todo *Orfeu antillano*, en que se llegó a hacer un trabajo de mesa, al igual que el de una obra teatral. Siguiendo los pasos del sistema de Stanislavsky, cada bailarín que encarnaba un personaje debió hacer un esbozo biográfico del mismo, sobre el cual se realizaron improvisaciones, teniendo en cuenta los conflictos entre unos y otros. También se llevó a cabo un detallado estudio de las deidades yorubas, comparadas con las de los mitos helénicos occidentales, en la búsqueda de convergencias y divergencias entre ellas, para arribar a la

<sup>918</sup> GUERRA, Ramiro, « Ramiro Guerra de la A a la Z », *Op. Cit.*, p. 13.

<sup>919</sup> GUERRA, Ramiro, « Sentirme en las raíces », *Op. Cit.*, p. 7.

<sup>920</sup> *Idem*, p. 4.

<sup>921</sup> Ce ballet, répété tout au long de l'année 1971, fut finalement interdit et ne fut jamais représenté. Selon le critique Guillermo Márquez, « Habría constituido, en su esencia, la entrada del posmodernismo en el ámbito danzario cubano » (MÁRQUEZ, Guillermo, « ¿Se mueve la danza contemporánea en Cuba? », *Tablas*, n° extraordinaire, 2002, p. 131).

<sup>922</sup> *Idem*.

<sup>923</sup> CASEY, Calvert, « El Teatro Nacional hace Historia », *Lunes de Revolución*, n° 53, 4 avril 1960, p. 17.

<sup>924</sup> CASEY, Calvert, « Anaquillé o la tolerancia », *Lunes de Revolución*, n° 59, 10 mai 1960, p. 13.

<sup>925</sup> GUERRA, Ramiro, « Sentirme en las raíces », *Op. Cit.*, p. 7.

versión coreográfica<sup>926</sup>.

Il est intéressant de relever ici que le chorégraphe, rétrospectivement, estime avoir abusé de cette « rigueur dramaturgique » dans certains de ses ballets, notamment *Orfeu antillano*<sup>927</sup>, ce qu'il justifie en expliquant que « esto se hizo para evitar los escollos de la pantomima tradicional, tan propios de la danza narrativa con el deseo de que ésta llevara en sí los elementos dramático necesarios para que no se montara la mímica sobre la danza, y así lograr un todo orgánico expresivo<sup>928</sup> ». Il conclut finalement en évoquant le premier volet de la trilogie : « Este procedimiento no fue necesario utilizarlo en *Suite Yoruba*, sin que por ello sufriera la exposición de los personajes, puesto que estos ya emanaban de los patrones tradicionales arquetípicos de las danzas de los orishas yorubas<sup>929</sup> » : on voit bien ici comment R. Guerra sut exploiter la matière première rituelle pour en tirer un langage physique spécifiquement scénique.

Les ballets de R. Guerra, et particulièrement *Suite Yoruba*, sont donc à la fois similaires et très différents des spectacles d'A. León, puisqu'il ne s'agit pas ici d'intégrer de force le « folklore » afro-cubain à la culture nationale mais, au contraire, de l'utiliser comme expression nationale pour « cubaniser » un modèle étranger, celui de la danse moderne nord-américaine.

Ces deux types de réappropriation semblent bien constituer deux modalités opposées d'exploitation du folklore, l'une accordant la priorité à la fidélité anthropologique et l'autre à la valeur artistique et esthétique. On peut nuancer ce propos en observant que dans la pratique, cette distinction est loin d'être aussi tranchée que le laissent à penser les discours des uns et des autres (notamment la distinction établie par R. Guerra entre les quatre stades d'expression folklorique). En effet, nous avons vu que le souci d'authenticité d'A. León ne l'empêche pas de modifier considérablement les *performances* rituelles originales. De l'autre côté, malgré toutes les innovations qui éloignent ses ballets des *performances* rituelles, Ramiro Guerra accorde une grande importance à l'étude du « folklore » afro-cubain afin de ne pas en trahir l'essence supposée<sup>930</sup>, par souci ici encore de différencier ses spectacles de ceux des cabarets, dans lesquels les rituels originaux se retrouvent totalement subvertis, en raison de l'ignorance des chorégraphes plutôt que d'une authentique réappropriation artistique : « Este hondo saber nos ilustrará hasta dónde podemos ampliar las fronteras de la acción escénica sin traspasar los límites de la veracidad folklórica [...]. Podemos

---

<sup>926</sup> GUERRA, Ramiro, *De la narratividad al abstraccionismo en la danza*, Op. Cit., p. 274.

<sup>927</sup> « Pienso que el rigor dramático fue llevado con exceso al campo danzario en *Orfeu antillano*, lo que provocó que la danza sufriera menoscabo en su textura, en aras de la exploración de una reproducción caracterológica en cuanto a los personajes y sus motivaciones, volcadas en una gestualidad excesiva, quizás, haciéndose abuso de una teatralidad innecesariamente orientada hacia conceptos demasiado realistas para una obra coreográfica » (*Idem*).

<sup>928</sup> *Idem*.

<sup>929</sup> *Idem*.

<sup>930</sup> Ramiro Guerra exigeait d'ailleurs de ses danseurs qu'ils suivent les cours du Séminaire de Folklore.

conclure que sólo la profundización en las motivaciones y el conocimiento de sus exactas variantes por medio de la más rigurosa investigación, evitará usar una forma tradicional adaptada a un contenido históricamente ajeno que desvirtuaría la verdad folklórica y la escénica<sup>931</sup> ».

Ces propos nous démontrent que R. Guerra lui-même, malgré les nombreuses licences esthétiques qu'il s'octroie, n'est pas aussi affranchi qu'il y paraît des préoccupations d'A. León ; en témoigne le commentaire d'un danseur nord-américain, Royes Fernández, au sortir du spectacle « Mulato » : « Creo que Mulato es un buen ballet. Yo diría que es casi una expresión folklórica pura, sin elaboración. En esos elementos está precisamente su fuerza y su debilidad. Es una manifestación muy pura, pero carece de la elaboración técnica necesaria<sup>932</sup> ».

Ce qui semble différencier ces deux types de spectacle, c'est donc avant tout le discours qui les accompagne, A. León mettant l'accent sur la préservation des traditions populaires et R. Guerra sur leur intégration artistique à une véritable œuvre d'art.

Au moment de sa fondation en 1962, le Conjunto Folklórico Nacional, fort de ce double héritage, entend combiner ces deux finalités. On peut ainsi lire dans le premier numéro de la revue *Conjunto*, publié en août 1964 :

¿Qué es nuestro Conjunto Nacional? Sencillamente la entidad dedicada a revalorizar y divulgar todo el acervo de manifestaciones folklóricas cubanas que, por la incuria o el prejuicio racial de los regimenes burgueses, apenas eran conocidas. El conjunto se encarga, en el campo de la música, la canción y la danza, de seleccionar formas de verdadero valor artístico para organizarlas de acuerdo con las modernas exigencias teatrales, sin traicionar su esencia folklórica<sup>933</sup>.

Ce double objectif permit au CFN, comme nous allons maintenant le voir, de remplir la fonction idéologique attendue de lui par un gouvernement socialiste de plus en plus exigeant.

---

<sup>931</sup> GUERRA, Ramiro, *Teatralización del folklore...*, *Op. Cit.*, pp. 10-11.

<sup>932</sup> FERNÁNDEZ, Royes, cité par JORDÁN, René, « El camino está en "Mulato" », *Lunes de Revolución*, n° 53, 4 avril 1960, p. 11.

<sup>933</sup> Anonyme, « El XI Festival Internacional del Teatro de las Naciones », *Conjunto*, n° 1, juillet-août 1964, p. 54.

## IV. D'UN UNIVERS MYTHIQUE A UN AUTRE : QUAND LES DIEUX LAISSENT PLACE AUX HOMMES

### 1. Le Conjunto Folklórico Nacional, emblème de la culture populaire nationale ?

#### a. « Dentro de la Revolución, todo. Contra la Revolución, nada » : la définition du rôle des intellectuels

En 1962, le régime révolutionnaire a eu le temps de mettre en place ses nouvelles institutions et de définir sa ligne idéologique, officiellement socialiste depuis 1961 et durcie par la succession des conflits opposant Cuba aux États-Unis (débarquement de la baie des Cochons, crise des missiles...) et la mise en place de l'embargo de ces derniers sur Cuba. Mis en péril par l'hostilité de son voisin nord-américain, le gouvernement castriste appelle l'ensemble du peuple cubain à défendre les idéaux révolutionnaires, exigeant de sa part un engagement et un militantisme sans concession, caractéristique des régimes socialistes.

D'autre part, ces années marquent la fin de ce que l'historien Ambrosio Fornet appela l'« ère de la baguette magique » :

Al cumplirse la primera fase de ese proceso con la reparación de las *grandes* injusticias acumuladas a lo largo de siglos – el analfabetismo, el racismo institucional, la prostitución, el desempleo, el desamparo de las zonas rurales, la falta de servicios médicos gratuitos... -, se hizo evidente que el ciclo de la varita mágica había terminado y debía dar paso al del esfuerzo individual y colectivo. Sólo estimulando el *factor conciencia*, la capacidad de sacrificio orientada al bienestar común, sería posible salir del subdesarrollo y echar los cimientos de la *nueva* sociedad<sup>934</sup>.

Cette nécessité d'éduquer le peuple révolutionnaire et de forger l'« homme nouveau » idéalisé par le Che dans son discours sur « El socialismo y el hombre en Cuba<sup>935</sup> » (1965) explique également l'importance accordée par le gouvernement à la production de l'*intelligentsia* cubaine et les débats

---

<sup>934</sup> FORNET, Ambrosio, « La década prodigiosa - un testimonio personal » in *Mirar a los 60 - antología cultural de una década*, Museo Nacional de Bellas Artes, La Havane, 2004, pp. 9-10.

<sup>935</sup> CHE GUEVARA, Ernesto, « El socialismo y el hombre en Cuba », 1965, <<https://www.marxists.org/espanol/guevara/65-socyh.htm>> [consulté le 8/10/2016]

passionnés engendrés par celle-ci.

Centenares de miles de personas podrían leer por primera vez un libro... ; ¿qué ideas y valores recibirían a través de esa lectura? Centenares de miles de adolescentes asistirían por primera vez a una exposición de pintura, escucharían una grabación de música sinfónica o presenciarían un espectáculo de ballet o de danzas folklóricas... ; ¿qué les *dejaría* de positivo la experiencia? Cada una de esas preguntas remitía a dos temas fundamentales: el de la libertad de expresión y el de la función del arte y la literatura en la sociedad socialista<sup>936</sup>.

En 1961, le frère de Guillermo Cabrera Infante, Sabá Cabrera, réalise avec Orlando Jiménez Leal un documentaire d'une vingtaine de minutes, *PM*, qui présente simplement et en l'absence de tout commentaire l'ambiance festive qui règne dans les bars fréquentés principalement par les dockers, à proximité des quais de la baie de La Havane. Ce documentaire, en apparence et rétrospectivement totalement inoffensif, fut censuré, le principal argument avancé étant que l'heure n'était pas aux réjouissances mais au sérieux des actions et débats politiques ; la direction de l'ICAIC déclara que *PM*, « técnicamente dotada de valores dignos de consideración, ofrecía una pintura parcial de la vida nocturna habanera que, lejos de dar al espectador una correcta visión de la existencia del pueblo cubano en esta etapa revolucionaria, la empobrecía, desfiguraba y desvirtuaba<sup>937</sup> » ; pour F. Morín, « *PM* sería el chivo expiatorio de los que soñaban todavía con un arte independiente<sup>938</sup> ». La censure de ce documentaire engendra au sein de la communauté intellectuelle de La Havane ce qui constitua sans doute la plus violente des nombreuses polémiques qui marquèrent la décennie<sup>939</sup>, divisant l'*intelligentsia* cubaine en deux camps qui s'opposèrent avec une fougue à la mesure de la grandeur historique de ces années ; selon G. Cabrera Infante, un homme comme José Hernández en vint même à réclamer que Sabá Cabrera soit fusillé en guise de châtiment et le cinéaste Tomás Gutiérrez Alea (Tito), aujourd'hui célèbre pour ses films non dépourvus de sens critique à l'égard du régime castriste, aurait physiquement agressé le réalisateur de *PM* en croisant celui-ci dans la rue<sup>940</sup>. Réagissant à cette polémique, Fidel Castro invita tous les intellectuels cubains à participer à un grand débat de trois jours dans la Bibliothèque Nationale de La Havane, au terme duquel, le 30 juin

---

<sup>936</sup>FORNET, Ambrosio, *Op. Cit.*, p. 10.

<sup>937</sup>Cité par GALLARDO, Emilio J., *El martillo y el espejo: directrices de la política cultural cubana (1959-1976)*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2009, p. 67.

<sup>938</sup>MORÍN, Francisco, *Op. Cit.*, p. 277.

<sup>939</sup>Ici encore, le témoignage d'A. Fornet rend compte de ce climat hors du commun : « Ya para entonces las polémicas eran parte de nuestra rutina intelectual; el que todavía no había participado en alguna estaba, como los francotiradores, con el ojo pegado a la mirilla. La cultura, en fin, se había convertido en un campo de batalla, el espacio simbólico donde se ventilaban discrepancias de todo tipo y los distintos grupos de poder trataban de disputarse la hegemonía. Los más activos, a lo largo de la década, se expresaron en revistas y suplementos literarios como *Lunes de Revolución*, *Cine Cubano*, *Casa de las Américas*, *La Gaceta de Cuba*, *Unión*, *El Caimán Barbudo*, *R y C*, y *Pensamiento Crítico*. [...] Toda la actividad cultural del país [...] se desarrollaba en un clima de confrontaciones violentas, es decir, en espacios atrincherados donde no era posible entregarse al noble ejercicio de la coexistencia ideológica » (FORNET, Ambrosio, *Op. Cit.*, p. 11).

<sup>940</sup>CABRERA INFANTE, Guillermo *in* VEGA, Ricardo [Film], « Te quiero y te llevo a la libertad: entrevista con Guillermo Cabrera Infante », Lunáticas Productions, mars 2002.

1961, le Premier Ministre prononça ses célèbres *Palabras a los intelectuales*<sup>941</sup>, qui ne laissèrent aucun doute à ces derniers quant à la mission politique que le gouvernement révolutionnaire leur attribuait. Après avoir réaffirmé la priorité absolue de la défense de la Révolution elle-même sur toute préoccupation artistique ainsi que le caractère populaire de la Révolution et donc de l'art qui doit lui être associé<sup>942</sup>, Fidel Castro profère la célèbre sentence sur laquelle se fondera la politique culturelle des années à venir : « ¿Cuáles son los derechos de los escritores y de los artistas revolucionarios o no revolucionarios? Dentro de la Revolución: todo; contra la Revolución ningún derecho<sup>943</sup> ».

C'est dans ce contexte et en réponse aux exigences révolutionnaires que surgit, à la fin de l'année 1961, l'idée de créer au sein du Département de Folklore un Conjunto Folklórico Nacional, chargé de produire des spectacles de grande qualité artistique pour sauvegarder et faire connaître (sur l'île ainsi qu'à l'étranger) la culture populaire cubaine.

## **b. L'ambivalence du Conjunto Folklórico Nacional de Cuba, création hybride entre l'art et l'anthropologie**

Bien que le CFN s'inscrive, en apparence, dans le sillage anthropologique des spectacles d'A. León, sa genèse nous ramène en réalité aux ballets de R. Guerra, et particulièrement à ses trois premières œuvres (*Mulato*, *El milagro de Anaquillé* et *Suite Yoruba*)<sup>944</sup>. L'excellent accueil que reçurent ces ballets et la « cubanía » révolutionnaire que les critiques y décelèrent leur valut d'être recommandés à l'étranger en tant que premières œuvres d'art représentatives de la Révolution<sup>945</sup>, et

---

<sup>941</sup> Toujours selon G. Cabrera Infante, Fidel Castro, « antes de decir su discurso, se quitó la pistola que llevaba siempre y la puso sobre la mesa » (*Idem*). Ce geste révélateur témoigne, peut-être plus encore que le discours lui-même, des intentions coercitives du chef de la Révolution.

<sup>942</sup> « Uno de los propósitos fundamentales de la Revolución es desarrollar el arte y la cultura, precisamente para que el arte y la cultura lleguen a ser un real patrimonio del pueblo » » (CASTRO, Fidel, « Palabras a los intelectuales », 30 juin 1961, <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1961/esp/f300661e.html> [consulté le 02/09/2015]).

<sup>943</sup> *Idem*.

<sup>944</sup> Comme nous le verrons, l'influence du travail de R. Guerra sur la production du CFN est indéniable. À notre connaissance, cet héritage est pourtant généralement occulté dans la littérature critique cubaine. En 2002 par exemple, dans ses « Palabras por el cuarenta aniversario del Conjunto Folklórico Nacional » (*Tablas*, n° 2, 2002, p. 33), Isabelle Monal évoque « algunos de los esfuerzos que antecedieron y que hicieron posible este logro de nuestra cultural revolucionaria » : sont mentionnés les travaux de F. Ortiz et les spectacles d'A. León, mais le nom de R. Guerra ne figure nulle part dans l'article. En 1982 déjà, pour les vingt ans du Conjunto, Rogelio Martínez Furé publiait un article dans lequel il faisait valoir cette même généalogie, en se revendiquant des travaux de F. Ortiz et de A. León et en passant sous silence ceux de R. Guerra (cf. MARTÍNEZ FURÉ, Rogelio, « El conjunto folklórico nacional: heredero de ricas tradiciones », *Conjunto*, n° 53, 1982, p. 123). Ce silence témoigne du désir des producteurs culturels du CFN d'inscrire leur démarche dans un processus allant du rituel « authentique » à la représentation artistique : d'une certaine manière, les spectacles de R. Guerra étaient trop précurseurs pour trouver leur place dans cette historiographie.

<sup>945</sup> « La Revolución tiene un compromiso con esta trilogía [*Mulato*, *El milagro de Anaquillé*, *Suite Yoruba*] que un día habrá de ser ofrecida al mundo entero con el orgullo de uno de sus triunfos artísticos más genuinos » (GALÁN, Natalio, « La Suite yoruba: ramirismo de altura », *Revolución*, 27 juin 1960, p. 27).

fin avril 1961, le groupe de Danse Moderne de R. Guerra entame une tournée de cinq mois à travers toute l'Europe, en commençant par le Festival du Théâtre des Nations à Paris où il obtient un grand succès auprès du public aussi bien que de la critique<sup>946</sup> ; Miguel Sánchez León cite notamment des extraits parus dans *France Soir*, *Les Lettres Françaises* ou encore *Libération*<sup>947</sup>.

Or rappelons que les *tamboreros* et chanteurs de R. Guerra ne sont autres que ceux des spectacles folkloriques d'A. León et que bon nombre de ses danseurs viennent également « de la rue ». Le succès remporté par l'ensemble des spectacles (et particulièrement, aux dires de M. Sánchez León, des danses de Luisa Barroso et Nieves Fresneda<sup>948</sup>), donna l'idée à Isabel Monal et à la metteuse en scène Gilda Hernández, au retour de la compagnie, de créer un ensemble folklorique national, « idea que aprobada por Argeliers León y Mirta Aguirre se podrá empezar a realizar al año siguiente (1962)<sup>949</sup> ».

Le premier spectacle est présenté un an et demi plus tard, le 25 juillet 1963, dans le théâtre Mella de La Havane, qui constitue désormais le siège officiel du Consejo Nacional de Cultura. Il comporte trois volets : *Ciclo yoruba*, *Ciclo congo* et *Rumbas y comparsas*. Le livret est réalisé par un jeune et brillant disciple d'Argeliers León, Rogelio Martínez Furé, dont le parcours reflète l'ambivalence du Conjunto Folklórico Nacional : élève assidu du séminaire d'études folkloriques mis en place par A. León au sein du Département de Folklore, entre octobre 1960 et mai 1961, il se revendique de la discipline folklorique et de l'héritage de ses prédécesseurs, F. Ortiz et A. León. Les objectifs qu'il attribue au CFN sont sensiblement les mêmes que ceux formulés par A. León dans le cadre de ses spectacles folkloriques : en 1982, il affirme ainsi que « el más importante conjunto folclórico cubano fue fundado a principios de 1962, para satisfacer una necesidad de nuestro país, que no poseía una institución capaz de recoger las manifestaciones danzarias y musicales de carácter tradicional creadas por el pueblo, y de integrarlas, en forma definitiva, a la nueva cultura socialista que forjamos<sup>950</sup> ».

R. Martínez Furé se distingue cependant de ses mentors à plusieurs égards, en premier lieu parce qu'il est lui-même afro-descendant et connaît l'univers religieux afro-cubain « de l'intérieur », comme il se plaît lui-même à le souligner :

Fernando Ortiz nació en Cuba, pero se cría en las Islas Baleares, en Mallorca, y Lydia era hija de gente millonaria. O sea, ellos estudian desde afuera. Yo no, yo no lo descubrí, yo lo tenía dentro, en mi casa, en mi barrio, en mi familia. Son dos procesos, uno, estudiar; ellos lo miraron como con un microscopio. Yo no. Yo dejé de ser el objeto de estudio para ser quien estudia. Hay una diferencia. Usted se dará

---

<sup>946</sup> Et ce, malgré de nombreux contretemps logistiques dus au débarquement de la baie des cochons qui survint juste avant que le groupe ne parte en tournée.

<sup>947</sup> SÁNCHEZ LEÓN, Miguel, *Op. Cit.*, p. 242.

<sup>948</sup> *Idem*, p. 242.

<sup>949</sup> *Idem*, p. 109

<sup>950</sup> MARTÍNEZ FURÉ, Rogelio, « El conjunto folclórico nacional: heredero de ricas tradiciones », *Conjunto*, n° 53, 1982, p. 120.



cuenta leyendo mis textos de que hay una diferencia de percepción muy grande<sup>951</sup>.

Le rapport de R. Martínez Furé à la *religión* elle-même est extrêmement ambigu : bien qu'il se soit toujours gardé de le revendiquer par écrit ou dans les médias officiels<sup>952</sup>, au cours de discussions informelles il s'affirme volontiers *religieux* lui-même ; on trouve même, dans les archives du Ministère de la Culture, une photo de lui vêtu de blanc, chez lui, posant auprès d'un autel religieux (cf. photo n° 12).



Photo 12

*Rogelio Martínez Furé*

*(Archives du Ministère de la Culture, n.d.)*

Quelles que soient ses convictions profondes, il est certain que sa vision de la religion et des rituels associés est beaucoup moins négative et condescendante que celle de son professeur :

La religión de los orisha se ha convertido en refugio espiritual, mítico y místico de mujeres y hombres de los más disímiles niveles culturales y educacionales. Ya han quedado atrás los tiempos en que muchos, por prejuicios e ignorancia, la calificaban como « supersticiones de esclavos » y « cosas de negros ». Hoy es una fortaleza de una nueva *identidad humana* compartida, y no excluyente, con espacio para todos los sectores y minorías que otras religiones discriminan. Anticonformista por su simple existencia; impugnadora de « valores » y desigualdades históricas impuestos por la esclavitud y el colonialismo, ha desarrollado entre sus creyentes una fuerte autoconciencia de su singularidad, orgullosa de su pasado y decidida a labrarse su futuro<sup>953</sup>.

---

<sup>951</sup> MARTÍNEZ FURÉ, Rogelio, « Rogelio Martínez Furé: jamás al Orun Burukú » (entretien avec A. Serrano), *Revolución y Cultura*, n° 2, 2015, p. 4.

<sup>952</sup> En 2015, cette ambiguïté n'est toujours pas levée. Dans l'entretien susmentionné, à A. Serrano lui pose la question sans détours (« Una pregunta [...]. Yo siempre he tenido la duda: ¿es Martínez Furé religioso, creyente? »), Martínez Furé répond clairement : « No. Curiosamente, esa pregunta me la hacen casi siempre. No, lo que sucede es que yo no he tenido la necesidad de reafirmación ni de evasión, ni mítica ni mística. Ese es mi lema. Ahora, qué sucede, que yo sí respeto todas las creencias religiosas » (pp. 4-5).

<sup>953</sup> MARTÍNEZ FURÉ, Rogelio, « Descargas – ritual y fiesta de la palabra », *Op. Cit.*, p. 29.

D'autre part, Rogelio Martínez Furé est diplômé de littérature et publia tout au long de sa vie différents recueils de poésie ; entre 1987 et 1993, il enseigne à l'ISA, l'« Institution Superior de Arte de Cuba ». L'ensemble de son œuvre témoigne d'une sensibilité artistique incontestablement plus développée que celle de ses prédécesseurs ; or Rogelio Martínez Furé constitue l'une des figures centrales de la première époque du Conjunto Folklórico et contribua grandement au succès initial des premiers spectacles de cette nouvelle institution ; nous reviendrons un peu plus loin sur l'ambiguïté de son rôle au sein de cet ensemble.

La chorégraphie du premier spectacle de 1963 est réalisée par un chorégraphe mexicain, Rodolfo Reyes. Quant aux costumes, ils sont réalisés par María Elena Molinet, qui fait partie nous l'avons de l'équipe du TNC depuis 1961. L'ensemble, soigneusement chorégraphié et mis en scène pendant plus d'un an, est réalisé par environ soixante-dix<sup>954</sup> danseurs issus « de la rue ». Comme pour les spectacles d'A. León, ce point est soigneusement mis en relief afin de présenter le CFN comme une institution authentiquement populaire et sa fondation comme « un acto heroico del Pueblo<sup>955</sup> » ; on peut ainsi lire dans la revue *Conjunto* de juillet-août 1964 que « los músicos y bailarines son hombres y mujeres del pueblo de las más diversas actividades : estibadores, peluqueras, estudiantes, actores, etc. que habían aprendido bailes y canciones directamente en sus medios originarios<sup>956</sup> » ; trente ans plus tard, Inés María Martiatu le souligne encore. « Se dice que el pueblo subió al escenario: obreros, lavanderas, amas de casa, empleados, artistas que habían mantenido su maestría y puesto su arte sagrado en función de la adoración a los dioses ancestrales, de la custodia de una tradición en la que expresaban su identidad y su razón de ser. Habían sido ignorados y ahora llegaba el momento de mostrar al mundo su arte<sup>957</sup> »

Quant à l'écrivain cubain Miguel Barnet (lui-même disciple d'Argeliers León), il salue dans *La Gaceta de Cuba* le premier spectacle du CFN en ces termes :

Pese a estos defectos que exhibe el espectáculo, el público lo recibió con gran entusiasmo. Quiere decir esto que el Conjunto Folklórico Nacional satisface una necesidad del pueblo. La necesidad de saberse creador, de reconocerse en sus propias raíces.

Estamos ante una coyuntura que exige de cada uno de nosotros una toma de conciencia, en la cual deberá estar nuestra decisión. Es necesario construir una cultura estable, sin influencias extranjerizantes que lesionen nuestra sensibilidad. Revalorizar con la esperanza de descubrir nuevos valores. Hacer evidente la universalidad del mundo pequeño en que hemos nacido.

La creación del Conjunto Folklórico Nacional es un paso gigante en este sentido. Y un medio, además, de devolver al pueblo el mundo de arte creado por él<sup>958</sup>.

Symbole artistique du succès de la Révolution cubaine et de ses aspirations populaires, le CFN est

---

<sup>954</sup> Leur nombre exact varie selon les sources.

<sup>955</sup> MARTÍNEZ FURÉ, Rogelio, propos tenus au cours de sa « peña » mensuelle (« Maca ») au siège de la UNEAC le 3 juillet 2015.

<sup>956</sup> « El XI Festival Internacional del Teatro de las Naciones », *Conjunto*, n° 1, juillet-août 1964, p. 6.

<sup>957</sup> MARTIATU, Inés María, « Treinta años y un festival », *Tablas*, n° 2, 1993, p. 25.

<sup>958</sup> BARNET, Miguel, « Al pueblo lo que es del pueblo », *La Gaceta de Cuba*, n° 24, 18 août 1963, p. 2.

envoyé à l'étranger dès 1964 et participe au XI<sup>e</sup> festival du Théâtre des Nations à Paris, où il donne huit représentations dans la salle Sarah Bernhardt. Les archives photographiques du Ministère de la Culture témoignent de l'importance du CFN aux yeux du gouvernement révolutionnaire puisqu'on y trouve des photos de la troupe du Conjunto posant aussi bien aux côtés du Che que de Fidel Castro (cf. photos n° 13 et 14<sup>959</sup>).



Photo 13

*Le CFN avec le Che, avant sa première tournée internationale en 1964*

---

<sup>959</sup> On peut reconnaître sur cette photo Lázaro Ros, à l'extrême gauche, Nieves Fresneda, agenouillée au premier plan à l'extrême droite, Rogelio Martínez Furé, debout à l'extrême droite, à côté du cinéaste Rogelio París, et Marta Blanco, la directrice du CFN, à la gauche du Che.



Photo 14

*Fidel Castro et le CFN à l'aéroport de La Havane, avant la première tournée internationale du CFN*



Photo 15

*Rumba du CFN au Théâtre des Nations à Paris en 1964*

Comme le souligne Maya J. Berry, « All of the international tours were important for legitimizing Cuba's cultural and political transformation, especially if received well by audiences and art critics. Recognition of Cuba's unique culture called for acknowledgment of Cuba as a sovereign nation<sup>960</sup> ». En 1977, la revue *Casa de las Américas* s'enorgueillit du bilan international du Conjunto Folklórico :

A quince años de su creación, el Conjunto Folklórico Nacional ha ofrecido más de un millar de actuaciones y llevado la música popular cubana a veinte países en doce giras internacionales entre las que destacan la Jornada de la Cultura Cubana en la URSS, Festival de Teatro y Danza de las Naciones (Francia), Carifesta 72 (Guyana), II Festival Internacional Cervantino (México), XII Juegos Centroamericanos y del Caribe (República Dominicana), Festival Internacional de Folclor de Billingham (Inglaterra), Festival de Otoño y Fiestas Internacionales de la Viña de Dijon (Francia)<sup>961</sup>.

En dépit de ces chiffres impressionnants, auquel il est encore aujourd'hui fréquemment fait référence (« Whenever the [CFN] troupe is introduced, their numerous European tours are mentioned in the next sentence<sup>962</sup> »), les critiques du premier spectacle du CFN parues dans la presse étrangère (archivées par le Ministère de la Culture de Cuba) mettent en évidence le fait que malgré le long travail de préparation réalisé, les prétentions anthropologiques du Conjunto le firent achopper aux mêmes écueils qu'A. León, quelques années plus tôt. Jacqueline Fabre observe ainsi que les « danses symbolisant le travail des esclaves, les combats guerriers, de caractères religieux ou érotiques s'enchaînent à une cadence accélérée engendrant cependant une certaine monotonie due à un excès de répétition de mouvements perpétuels de désarticulation<sup>963</sup> ». La journaliste Dinah Maggie, quant à elle, décrit le spectacle vu au Théâtre des Nations comme « un important ensemble de sympathiques garçons et filles qui se trémoussent à cœur joie, [...] abandonnés à des impulsions anarchiques et monotones<sup>964</sup> » avant de conclure qu'« il manque au groupe un chorégraphe<sup>965</sup> ». D'autres critiques en revanche voient dans ce désordre apparent une preuve de la spontanéité de l'ensemble, dont ils saluent la vigoureuse fraîcheur :

Plus de fusées, de maquis, d'exécutions au petit jour, d'uniformes « vert rebelle », de poils au menton. Par contre, trois heures d'un époustouffant folklore, d'un incomparable concentré de folie bariolée, de délire chorégraphique, d'incroyables tortillements, de déhanchements insensés, d'oeillades crapulardes et assassines.

Près de cent filles et garçons [...] dont la peau va du clair caucasien à l'africain profond, tout ça s'empoignant, se poursuivant, se rejoignant, se perdant en une farandole démentielle, en un serpent inabusif et fantastique, outré et exaltant. [...] Il y a eu de l'enthousiasme, hier soir, à Sarah Bernhardt, sur le plateau et dans la salle. Par la grâce de cette troupe qui tient plus du torrent, du séisme et de la tornade que de l'art théâtral, tout le monde était pour une fois d'accord : « Cuba, sí ! »<sup>966</sup>

<sup>960</sup> BERRY, Maya J., *Op. Cit.*, p. 68.

<sup>961</sup> MARTÍNEZ FURÉ, Rogelio, « Conjunto Folklórico Nacional: XV aniversario », *Casa de las Américas*, n° XVIII(103), juillet-août 1977, p. 15.

<sup>962</sup> HAGEDORN, Katherine J., *Op. Cit.*, p. 64.

<sup>963</sup> FABRE, Jacqueline, archives du Ministère de la Culture de Cuba (coupure de presse).

<sup>964</sup> MAGGIE, Dinah, archives du Ministère de la Culture de Cuba (coupure de presse).

<sup>965</sup> *Idem.*

<sup>966</sup> SCHATZ, Louis, archives du Ministère de la Culture de Cuba (coupure de presse).

Lo que caracteriza al espectáculo es la natural expresividad de sus bailes y danzas, que parecen no obedecer a dirección técnica alguna, sino más bien un trasplante del propio pueblo a la escena, como sucede en nuestros bailes y cantos populares, producto espontáneo al margen de direcciones previas y « teatralizadas » [...] No es – cosa fundamental en lo folklórico – un espectáculo prefabricado, que responde más a lo teatral que a lo popular. Todo lo contrario<sup>967</sup>.

Dans l'ensemble, ces critiques mettent en évidence le fait que ce spectacle, malgré l'enthousiasme qu'il a pu provoquer chez certains, manque d'élaboration artistique et résulte théâtralement moins satisfaisant que les ballets de R. Guerra, pourtant montés dans des délais beaucoup plus courts.

De l'autre côté, le témoignage de Claude Planson, qui dirigeait à cette époque le Théâtre des Nations, nous offre une vision de ce spectacle qui en révèle également les limites anthropologiques. Nommé en 1996 Président d'honneur du Centre international d'ethnoscénologie, il offre dans l'une des revues fondatrices de cette discipline quelques mises en garde aux chercheurs, qui nous intéressent particulièrement ici. Il appelle tout d'abord à se défier « de tous ceux qui croient qu'on peut laïciser des manifestations qui relèvent du sacré<sup>968</sup> » ; puis, « de ce qui vous sera présenté comme une culture du métissage et qui, trop souvent, ne sera que l'expression de l'impérialisme culturel de telle ou telle nation visant non pas à l'amalgame mais à imposer une coloration relevant de ce que l'on pourrait appeler le *politically correct*<sup>969</sup> ». Il convie enfin les chercheurs à se méfier « de la pseudo-intelligentsia du Tiers Monde qui, la plupart du temps, n'a que mépris pour sa propre culture et n'a qu'un rêve : imiter l'Occident, même dans ses pires erreurs!<sup>970</sup> ». L'exemple choisi par l'ex-directeur du Théâtre des Nations pour illustrer ce dernier point est justement celui du spectacle offert par le CFN en 1964 : « Nous souhaitions présenter une vraie *santeria*, culte africain d'origine yoruba qui est, à la vérité, la religion populaire du pays. Hélas! Cette cérémonie fut revue et corrigée par un jeune metteur en scène mexicain non dénué de talent mais bien incapable de comprendre ce qui se passait, d'où un spectacle hybride dont la chaleur s'était évaporée<sup>971</sup> ».

Nous pouvons également nous rapporter ici au témoignage de María Molinet, évoquant les spectacles du Conjunto Folklórico au début des années 1970, à Matanzas : « after thirty minutes, out of an initial audience of three thousand to four thousand, only three hundred remained. The exodus occurred because the Yoruba cycle of dances was seen as “poco serio” (not very serious) by the *creyentes* (believers) in the audience; this implies that ordinary people would have preferred it to be

---

<sup>967</sup> « Conjunto folklórico cubano en el Calderón » (Madrid), juin 1964, archives du Ministère de la Culture de Cuba (coupure de presse).

<sup>968</sup> PLANSON, Claude, « Claude Planson » in *La scène et la terre – questions d'ethnoscénologie*, BABEL, Maison des cultures du monde, Lausanne, 1996, p. 265.

<sup>969</sup> *Idem*, p. 266.

<sup>970</sup> *Idem*, p. 265.

<sup>971</sup> *Idem*, p. 266.

more authentic. Il was removed from the program of subsequent performances in Matanzas<sup>972</sup> ».

Quant à Argeliers León, lorsque sa femme se voit proposer la direction du CFN en 1964, il lui déconseille vivement d'accepter : selon la chercheuse Katherine Hagedorn, « that León advised her not to take the proposition is interesting but not surprising, since he had already voiced his disapproval of the CFNC's "exaggerated and inauthentic" performances<sup>973</sup> ».

Une œuvre d'art inaboutie et une représentation anthropologiquement insatisfaisante : l'hybridité des spectacles du CFN les aurait-elle voués à l'échec?

La pérennité du Conjunto dément cette hypothèse, ainsi que certaines critiques effectivement dithyrambiques que l'on trouve dans la presse étrangère (de gauche) et qui mettent alors l'accent non pas sur sa valeur anthropologique ou artistique, mais bien idéologique et identitaire. La presse algérienne notamment s'empresse de saluer la réappropriation par le peuple cubain de sa propre culture, après des siècles d'aliénation coloniale et néo-coloniale. On peut ainsi lire dans le journal algérois *La vie quotidienne* qu'« aujourd'hui La Havane ne reconnaît plus les descendants des hidalgos, les petits-fils d'esclaves nigériens ou congolais. [...] Il reste un peuple uni dans une des plus glorieuses entreprises humaines : la construction du socialisme et aussi un peuple uni par une culture commune, synthèse de tous ces apports originaux<sup>974</sup> ». Un autre journal de la même ville affirme que « le soin porté à la réalisation de ces ballets montre le souci qu'il y a chez ce peuple de retrouver son âme, seule manière de se dégager du colonialisme et de forger le futur<sup>975</sup> ». Dans le journal oranien *Le peuple* enfin, on peut lire, sous le titre « Éclatant succès en Oranie du groupe folklorique de Cuba », que

Cet ensemble [...] a été une des nombreuses créations de la révolution cubaine. Apparu en 1962 pour satisfaire une nécessité de Cuba, qui ne possédait pas une institution capable de recueillir les manifestations de la danse et de la musique de caractère national et les intégrer d'une manière définitive à la nouvelle culture socialiste.

Le préjudice et l'abandon officiel des régimes qui ont précédé la révolution étaient la cause de la méconnaissance populaire de ses propres manifestations folkloriques, malgré la richesse extraordinaire qui se trouvait dans tous les coins de l'île<sup>976</sup>.

Ces articles mettent en évidence le succès international du CFN dans les milieux de gauche et d'extrême-gauche, comme authentique expression culturelle du peuple révolutionnaire enfin libéré. Avant d'analyser en détail l'image du « peuple » construite et offerte par les spectacles du Conjunto, nous allons voir que ces propos enthousiastes masquent une réalité plus nuancée.

---

<sup>972</sup> AYORINDE, Christine, *Op. Cit.*, p. 112.

<sup>973</sup> HAGEDORN, Katherine J., *Op. Cit.*, p. 158.

<sup>974</sup> « L'Ensemble Folklorique National de Cuba : un travail incessant », *La vie quotidienne*, date inconnue, archives du Ministère de la Culture de Cuba (coupure de presse).

<sup>975</sup> « C'était les ballets cubains », *Le Peuple dimanche*, 2<sup>e</sup> année, n° 34, 24 mai 1964, archives du Ministère de la Culture de Cuba (coupure de presse).

<sup>976</sup> « Éclatant succès en Oranie du groupe folklorique de Cuba », *Le Peuple*, date inconnue, archives du Ministère de la Culture de Cuba (coupure de presse).

### c. Le Conjunto Folklórico Nacional, l'élite révolutionnaire et la plèbe religieuse

Avec la création du CFN, le gouvernement offre un cadre institutionnel idoine pour que les *religieux* puissent participer à l'effort révolutionnaire en recyclant leurs pratiques et savoir-faire ancestraux, faisant du CFN « perhaps the most outstanding example of the attempt to incorporate or transform popular religious forms into revolutionary culture<sup>977</sup> ». Katherine Hagedorn rappelle que « joining the Conjunto Folklórico meant not only singing and dancing, but also sitting in classrooms and seminars to listen to lectures about how the revolution would benefit Afro-Cubans and how Afro-Cubans should cooperate with its foals by sharing and teaching their “folklore” (religions) in order to help this triumph occur<sup>978</sup> ».

D'autre part, cette opportunité apparemment offerte aux afro-descendants de « sauver » leurs pratiques culturelles en les institutionnalisant s'inscrit en contrepoint des mesures coercitives précédemment évoquées et progressivement mises en place, alors que le CFN prépare ses premiers spectacles : le *santero* cubain Ernesto Pichardo (membre de l'Institut d'études du Nouveau Monde de l'Université de Miami et disciple de Roque Duarte, *santero* membre du CFN à sa fondation) rapporte notamment qu'en 1965, plusieurs *religieux* furent envoyés dans les UMAP parce qu'ils refusèrent d'intégrer les rangs du Conjunto Folklórico Nacional<sup>979</sup>. Si l'on en croit Katherine Hagedorn, qui s'entretint également avec E. Pichardo, ces mesures coercitives s'étendirent à tous les afro-descendants, car « any Afro-Cuban person who did not seem to be gainfully employed at the time of the “anthropological study” was considered to be a potential practitioner of an Afro-Cuban religion<sup>980</sup> ».

These « suspects » were then rounded up in 1961<sup>981</sup> and put on a bus headed for the countryside to help with the *zafra* [annual sugar harvest]. Families were split up, friends separated, and other job opportunities squelched – except for one. The detained Afro-Cubans were ultimately given a choice: work for the *zafra* or try out for the Conjunto Folklórico. Those who agreed to audition were then judged according to their abilities, and those who seemed to have little singing, dancing, or instrumental capabilities were put back on the bus for the cane fields<sup>982</sup>.

Kali Argyriadis rapporte également l'exemple intéressant de la communauté *abakuá* de La Havane dont une partie des membres se réunit en mai 1960 pour préparer le premier congrès national *abakuá* et participer activement, en tant que communauté, à l'ouvrage révolutionnaire. « On ne

---

<sup>977</sup> *Idem*, p. 112.

<sup>978</sup> HAGEDORN, Katherine J., *Op. Cit.*, p. 152.

<sup>979</sup> PICHARDO, Ernesto, cité par ARGYRIADIS, Kali et CAPONE, Stefania, « Cubañía et santería... », *Op. Cit.*, p. 30.

<sup>980</sup> HAGEDORN, Katherine J., *Op. Cit.*, p. 152.

<sup>981</sup> L'exactitude de cette date peut être remise en question, dans la mesure où en 1961 ni les UMAP ni le Conjunto Folklórico n'existaient. Les informations communiquées par E. Pichardo doivent de toute manière être traitées avec précaution, dans la mesure où il s'agit d'un fervent opposant au régime castriste. Elles recourent cependant d'autres témoignages, plus allusifs, attestant la présence de *religieux* dans les UMAP.

<sup>982</sup> *Idem*.



trouve par la suite aucune trace écrite de suivi de ces projets [...] Les autorités auront certainement considéré d'un mauvais oeil la constitution d'un groupement susceptible de ne pas se soumettre à leur contrôle<sup>983</sup> ».

On voit bien ici que les institutions folkloriques, derrière leurs prétentions populaires et l'apparente légitimité sociale qu'elles apportent aux *religieux*, dissimulent en réalité l'hostilité du gouvernement à l'égard de la *religión*<sup>984</sup> et fonctionnent avant tout comme des institutions de contrôle, destinées à canaliser la production culturelle populaire afro-cubaine dans des expressions approuvées et mises en forme par l'*intelligentsia* révolutionnaire : « the persecution of Afro-Cubans during their propagations as artists created a self-feeding cycle from downtrodden to national hero and back again, which continually performed the revolutionary narrative while threatening its undoing<sup>985</sup> ».

On retrouve ainsi dans le CFN le hiatus observé dès les premiers spectacles d'A. León entre une élite révolutionnaire qui se charge d'étudier le folklore afro-cubain pour en déterminer les éléments qui méritent d'être incorporés à la culture nationale, et l'ensemble globalement anonyme des musiciens et danseurs<sup>986</sup>, censés exécuter les directives de ces folkloristes pour remplir la fonction que le gouvernement révolutionnaire attend d'eux.

Cette condescendance extrême vis-à-vis du « peuple », contemplé d'en haut par une élite paternaliste qui prétend, « pour son bien », l'obliger à suivre une voie déterminée, fait écho à la mission de l'avant-garde révolutionnaire, définie par le Che dans le discours que nous avons déjà cité : « nuestra aspiración es que el Partido sea de masas, pero cuando las masas hayan alcanzado el nivel de desarrollo de la vanguardia, es decir, cuando estén educados por el comunismo<sup>987</sup> ».

Autrement dit et malgré l'unité de façade, le gouvernement révolutionnaire reconnaît et assume le hiatus entre une « masse » jugée inculte et « sous-développée » et une élite révolutionnaire dont la supériorité intellectuelle et culturelle se mesure à l'aune de ses convictions marxistes.

Ce hiatus se retrouve parfaitement exprimé par les spectacles du Conjunto, dans lesquels le face-à-face théâtral vient finalement matérialiser la frontière entre le Peuple (la « masse »), réduit à un groupe d'anonymes et dociles exécutants, commandé et mis en scène par une élite qui prend les décisions à sa place (Maya J. Berry parle de l'« État-chorégraphe<sup>988</sup> »), et l'avant-garde qui feint d'y voir l'expression du caractère populaire de la Révolution.

D'un certain point de vue, le CFN sert donc de façade au populisme de l'État, qui attribue à ses

---

<sup>983</sup> ARGYRIADIS, Kali, *La religión à La Havane...*, *Op. Cit.*, p. 264.

<sup>984</sup> Cf. BERRY, Maya J., *Op. Cit.*, p. 70.

<sup>985</sup> *Idem*, p. 71.

<sup>986</sup> Comme le souligne un journaliste espagnol, dans une colonne de *El Alcazar* : « No hay figura estelar ninguna. Incluso en el programa no se mencionan los nombres de los intérpretes » (*El Alcazar*, 20 juin 1964, archives du Ministère de la Culture de Cuba (coupure de presse)).

<sup>987</sup> GUEVARA, Ernesto « Che », « El socialismo y el hombre en Cuba », *Op. Cit.*

<sup>988</sup> BERRY, Maya J., *Op. Cit.*, p. 58.

danseurs le rôle du peuple parfait, obéissant docilement à ses directives, tout en donnant l'impression que cette obéissance relève d'une démarche spontanée, et donc d'une reconnaissance de la supériorité et du pouvoir de l'avant-garde révolutionnaire sur une masse certes en retard, mais cependant parfaitement intégrée au processus révolutionnaire<sup>989</sup>.

Le peu d'intérêt que suscitèrent ces spectacles à Cuba (« especially among white Cubans and professionals<sup>990</sup> ») et l'audience très restreinte qui est réservée au Conjunto par le gouvernement (« it [...] received little airtime on television and few opportunities to record<sup>991</sup> ») témoigne de l'artificialité de ce discours. La chercheuse C. Ayorinde le souligne également, en faisant observer par ailleurs que « centers for the study of Afro-Cuban culture are generally located outside the universities in dedicated institutions such as the Casa del Caribe and the Casas de África in Santiago and Havana. [...] Afro-Cuban percussion was not taught in national music institutions until the late 1960s<sup>992</sup> ». Elle en tire cette même conclusion qu'en ce début des années 1960, « it's still not possible for Afro-Cubans to set up their own institutions to explore their cultures and those of Africa. Black Cubans' attempts to do so are labeled racist and divisive and soon shut down. It seems that only institutions in which whites predominate are allowed to perform this function<sup>993</sup> ».

Si l'on se rapporte à nouveau à la photo sur laquelle une partie du Conjunto pose aux côtés du Che, la grande hétérogénéité de cet ensemble apparaît d'ailleurs très clairement : autour du Che, au centre, l'équipe de direction du CFN porte costumes et colliers de perles ; tous sont blancs (notons que R. Martínez Furé, le seul métis de cette équipe, se tient à l'écart de ses collègues). Accroupis au premier plan – c'est-à-dire visibles, mais dans une position d'infériorité – se trouvent les informateurs tels que Nieves Fresneda. Au dernier plan enfin, masqués par les premiers et relégués dans l'ombre, les « artistes » du Conjunto (tous noirs ou métis<sup>994</sup>), tâchant tant bien que mal d'apparaître sur la photo.

Les différents témoignages dont nous disposons démontrent que la relation entre ces deux groupes fut loin d'être toujours paisible, les « artistes » se montrant globalement bien trop indisciplinés au goût des directeurs artistiques qui peinaient à leur imposer leur autorité. Déjà A. León, pour monter ses spectacles, dut faire appel à un « contremaître » pendant les répétitions, le *tamborero* Jesús

---

<sup>989</sup> « The dancers of the CFN were literally art-workers for the Revolution, who had to follow a prescribed function in order to achieve the state's desired final product. The Afro-cuban Workers/dancers of the CFN were appropriated into the state as “el pueblo” to both produce and represent the ideal Cuban body on stage » (*Idem*, p. 59).

<sup>990</sup> MOORE, Robin, « Black Music in a Raceless Society... », *Op. Cit.*, p. 16.

<sup>991</sup> *Idem*.

<sup>992</sup> AYORINDE, Christine, *Afro-Cuban religiosity, revolution, and national identity*, Gainesville, University Press of Florida, 2004, p. 109.

<sup>993</sup> AYORINDE, Christine, *Op. Cit.*, p. 192.

<sup>994</sup> Il s'agit là d'un détail révélateur : alors que Ramiro Guerra tenait, nous l'avons vu, à intégrer à sa troupe des danseurs de toutes couleurs de peau (noirs, blancs et métis), les administrateurs du CFN s'appliquent au contraire à n'y incorporer que d'« authentiques » afro-descendants.

Pérez, « quien controlaba la disciplina<sup>995</sup> ». Ramiro Guerra évoque des difficultés du même type, à l'heure de monter son Conjunto de Danza : « los bailarines que escogí de la calle estaban...salvajes. Cuando yo los ponía a hacer una diagonal se escabullían, se me iban por los pasillos para afuera. Entonces yo tenía que darles atrás para volverlos a traer<sup>996</sup> ». Ramiro Guerra parvint pourtant à réaliser un travail titanesque avec ses danseurs, et dans l'ensemble il entretenait de très bons rapports avec eux, justement parce que, plus artiste que scientifique, il ne considérait pas leurs pratiques et croyances religieuses comme la preuve d'un retard quelconque, et surtout parce que, bien que non croyant, il s'appliqua à découvrir ces pratiques de l'intérieur, à en comprendre *physiquement* – et non pas seulement intellectuellement comme les anthropologues – la dynamique et le fonctionnement<sup>997</sup>.

K. Hagedorn rapporte une anecdote qui démontre comment cette connaissance interne de l'univers afro-cubain permit au chorégraphe de gérer certaines situations qui, autrement, auraient pu s'avérer problématiques. Un jour que Ramiro Guerra accompagnait en loge ses danseurs avant un spectacle, l'un d'entre eux, Santiago Alfonso – qui deviendra, quelques années plus tard, le directeur du célèbre cabaret Tropicana à La Havane – tomba brusquement en transe :

Santiago [...] was crouching like an animal on his hands and feet, shouting « nonsense syllables ». Ramiro walked into the dressing room, enraged at Santiago because he was late for the initial call for performers to be on stage, and ordered him to get dressed and ready. Santiago did not respond to Ramiro, because he was possessed by Changó, his head *oricha*. After several more attempts to communicate with Santiago, Ramiro finally decided to meet the *oricha* on its own terms. Switching modes, he said, « Changó, if you care enough about your son Santiago, you will let him go now, because if you don't, he will lose his hob, You decide. » A minute later, Santiago was dressed, cleaned up, and on stage<sup>998</sup>.

La chercheuse conclut cette anecdote en insistant sur le respect que vouait R. Guerra aux *religieux*. Au sein du Conjunto Foklórico, les choses se passèrent bien différemment, et ce hiatus entre « white management and black performers », loin de se résoudre, tendit au fil des années à se creuser davantage, et donna lieu à de très vives tensions qui tournèrent parfois au drame, comme nous allons le voir à partir du témoignage recueilli par Katherine Hagedorn de l'épouse d'Argeliers León, qui dirigea le CFN pendant environ un an entre 1964 et 1965.

Les recherches menées par K. Hagedorn mettent en évidence le rapport de forces extrêmement tendu qui se mit en place, d'emblée, entre l'équipe de direction du CFN (« the vast majority of the early directors and administrators of the CFNC were white, like Linares, and came from upper-middle-class homes in Cuba and Mexico<sup>999</sup> ») et les « artistes » (danseurs et musiciens) qui participaient aux spectacles (« the vast majority of the early informant/performers of the Conjunto

<sup>995</sup> LOSADA, Juan, cité par SÁNCHEZ LEÓN, Miguel, *Op. Cit.*, p. 132.

<sup>996</sup> GUERRA, Ramiro, cité par SÁNCHEZ LEÓN, Miguel, *Op. Cit.*, p. 233.

<sup>997</sup> HAGEDORN, Katherine J., *Op. Cit.*, p. 110.

<sup>998</sup> *Idem*, p. 109.

<sup>999</sup> *Idem*.

Folklórico were black and came from the poorer areas of urban Havana<sup>1000</sup> »).

Pour bien en comprendre les fondements, il nous faut revenir un instant sur le statut ambivalent des « vaches sacrées » (l'expression est de K. Hagedorn<sup>1001</sup>) du CFN : les sept informateurs<sup>1002</sup> qui jouèrent un rôle prépondérant dans la mise en place et l'évolution du Conjunto. En théorie, ces informateurs jouaient le rôle d'intermédiaires entre les deux groupes évoqués plus haut ; en pratique, leur champ d'action excédait largement ces attributions, et ce pour plusieurs raisons.

Tout d'abord, trois de ces informateurs étaient *tamboreros* (Emilio O'Farril, Trinidad Torregrosa et Jesús Pérez). Or, nous l'avons vu en première partie, au cours de la *performance* rituelle ce sont les *tamboreros* qui « mènent la danse » ; il en va de même lors des *performances* folkloriques, au cours desquelles et en dépit éventuellement de ce dont il a été préalablement convenu, les *tamboreros* deviennent les véritables directeurs artistiques de ce qui se déroule sur scène<sup>1003</sup>. Ces *tamboreros* d'autre part, très conscients de leur ascendant sur la communauté religieuse et de leur talent de musicien qui les rend difficilement remplaçables, se permettent fréquemment d'imposer leurs vues sur tel ou tel aspect du spectacle – nous y reviendrons.

Mais même lorsqu'ils ne sont pas *tamboreros*, les informateurs du CFN jouissent d'un outil de pression très important, que l'équipe de direction mit involontairement entre leurs mains en leur demandant, au moment de la création du Conjunto, de se charger du recrutement de l'ensemble de la troupe. C'est ainsi que l'ensemble des danseurs et musiciens, en théorie soigneusement sélectionnés en vertu de leurs talents artistiques, sont tous, dans la pratique, des « *ahijados* » et « *ahijadas* » de l'un ou l'autre des informateurs<sup>1004</sup>, ce qui conduisit María Teresa Linares à conclure avec dépit, bien des années après son expérience traumatique à la tête de cette institution, que le CFN « was not a cultural institution; it was a group of Santeros<sup>1005</sup> ». María Teresa Linares évoque ainsi l'existence, au sein de l'institution révolutionnaire que constitue à ses yeux le CFN, d'une « sous-structure », celle des groupes religieux, qui prit totalement le pas la première : « there was no other law than that one<sup>1006</sup> ».

De manière générale, le discours de María Teresa Linares n'est pas sans rappeler celui de son époux dont nous avons déjà souligné l'étonnante virulence à l'encontre des croyances religieuses et qui aurait répondu en 1965 à certains de « sus negritos » (comme d'après le témoignage de son

---

<sup>1000</sup> *Idem*.

<sup>1001</sup> *Idem*, p. 155.

<sup>1002</sup> Lázaro Ros, Nieves Fresneda, Manuela Alonso, Emilio O'Farril, Trinidad Torregrosa, Jesús Pérez (disciple de Pablo Roche) et José Oriol Bustamante. Notices bibliographiques et photos disponibles sur <http://cfnc45.blogspot.fr/2007/08/les-sept-informantes-du-cfn.html> [consulté le 30/03/15].

<sup>1003</sup> Il est intéressant de noter ici que B. Muller fait le même constat au sujet du théâtre yoruba, en rapportant notamment l'exemple de *tamboreros* qui, au cours d'un spectacle théâtral, ne s'arrêtèrent pas de jouer au moment fixé et prolongèrent ainsi la scène de danse bien au-delà de ce qui était initialement prévu par le metteur en scène (MULLER, Bernard, *Op. Cit.*, p. 81).

<sup>1004</sup> HAGEDORN, Katherine, *Op. Cit.*, p. 158.

<sup>1005</sup> LINARES, María Teresa, citée par HAGEDORN, Katherine, *Op. Cit.*, p. 155.

<sup>1006</sup> *Idem*, p. 161.

secrétaire Juan Losada il se plaisait à appeler ses informateurs<sup>1007</sup>) qui lui conseillaient de s'initier pour accéder à une meilleure connaissance de la *religión* que « ningún criminalista tiene que matar o asesinar para analizar un crimen<sup>1008</sup> » : Argeliers et María Teresa forment une typique famille bourgeoise, blanche et bien éduquée (cf. photo n° 16), nourrie du positivisme de leurs aînés et déterminée à venir en aide à ces populations socialement et moralement attardées desquelles sont issues les artistes du CFN.



Photo 16

*Argeliers León et María Teresa Linares  
(Archives du Ministère de la culture, n.d.)*

Cette volonté de « venir en aide » à ces défavorisés réapparaît à plusieurs reprises dans le témoignage de M. T. Linares et rend compte de la posture qui fut la sienne lorsqu'elle prit la tête du CFN, à la fin de l'année 1964, alors que la troupe rentrait de sa première tournée en Europe.

Selon elle, cette première tournée fut un authentique « désastre<sup>1009</sup> ». Bien qu'elle n'y ait pas participé, elle en dresse un tableau haut en couleurs :

On this tour [the first international tour of the Conjunto Folklórico], it became obvious that people who came from the streets, people who had been living at such a low level in the inner city, without a politicization or education process, could not step out of the “red” pages of the newspaper [the pages in the Havana newspapers where criminals and their crimes are listed], with all that this implies, and into the Théâtre des Nations in Paris. [...]

It was disastrous. They robbed, they committed atrocities. They swindled people – they went to Algeria, Spain, [Belgium] and of course France, it was their first stop – they went to various places in Europe. And everywhere they committed petty crimes. [...]

Every new management was confronted with disastrous disciplinary problems. Because these people are not disciplined. They are not disciplined like an artist. An artist, no matter how lively he is, has to have a

<sup>1007</sup> LOSADA, Juan, cité par SÁNCHEZ LEÓN, Miguel, *Op. Cit.*, p. 131.

<sup>1008</sup> LINARES, María Teresa, citée par SÁNCHEZ LEÓN, Miguel, *Op. Cit.*, p. 131.

<sup>1009</sup> LINARES, María Teresa, citée par HAGEDORN, Katherine, *Op. Cit.*, p. 154.

series of disciplinary principles – for rehearsal, for presentation to the public, for rectitude in his own life. They would miss rehearsals because they were drunk, they would lose all memory of what happened like they were in a coma – and it was because they were drunk all the time. And these people would be living in a hotel, cooking in the room, spilling grease all over the carpet, and they got everything dirty, they burned the carpet, they cleaned their shoes on the bedspreads, and they just did dreadful things. There were complaints in all the hotels about these people. And our embassy always had to save face and pay the bill for what they did<sup>1010</sup>.

Ce témoignage met remarquablement en lumière le fossé culturel existant entre le groupe des *religieux*, qui n'étaient jamais sorti de Cuba et concevait effectivement davantage ce voyage comme une grande fête<sup>1011</sup> que comme une tournée artistique et professionnelle (rappelons ici qu'au moins certains d'entre eux n'avaient pas intégré le CFN de leur plein gré, et que tous gagnaient un salaire largement inférieur à celui, par exemple, d'une danseuse de ballet), et une jeune femme pour qui Paris représente le summum de la culture et qui voit comme une preuve incontestable de leur sauvagerie le fait qu'il n'aient guère goûté à la gastronomie française, et préféré se faire cuire leur riz dans leur chambre d'hôtel. « And if they got mud all over everything and made a mess, it didn't matter – because the same thing would have happened in their own houses. In other words, they behaved in these new places exactly as they would have in their own homes, due to the lack of formal education<sup>1012</sup> ».

Selon María Teresa Linares, c'est après les résultats catastrophiques de cette première tournée qu'il fut fait appel à elle pour prendre la tête d'une institution à laquelle il fallait un « responsible and knowledgeable director<sup>1013</sup> ». La directrice légale durant cette première période du CFN était Martha Blanco ; mais dans les faits, c'était Rogelio Martínez Furé, le jeune disciple d'Argeliers León, qui tenait les rênes de l'institution. Or au cours de cette fameuse tournée, au cours d'une soirée bien arrosée sur une plage en Espagne, R. Martínez Furé fut surpris en compagnie masculine (en pleine Espagne franquiste) et aussitôt congédié de l'équipe du CFN pour « comportement sexuellement explicite en public » ; il lui faudra attendre la fin des années 1970 pour y être réintégré. Vint ensuite la chorégraphe mexicaine Elena Noriega, « who was said to have been driven crazy (literally) by a combination of *trabajos* (evil spells) and lack of artistic discipline on the part of the performers<sup>1014</sup> » : elle démissionnera au bout de quelques mois.

Après ces mésaventures, le CNC entend mettre à la tête du Conjunto quelqu'un de « responsable », qui sache non seulement garder ses distances vis-à-vis de l'ensemble de la troupe, mais qui soit capable de la contrôler et d'en endiguer les débordements festifs : c'est la mission que se voit confier María Teresa Linares.

Peu après son arrivée à la direction, un premier conflit éclate alors qu'elle demande à « the most

---

<sup>1010</sup> *Idem.*

<sup>1011</sup> Cf. le témoignage de l'un d'entre eux, Carlos Aldama Pérez (in HAGEDORN, Katherine, *Op. Cit.*, p. 155).

<sup>1012</sup> LINARES, María Teresa, citée par HAGEDORN, Katherine, *Op. Cit.*, p. 156.

<sup>1013</sup> *Idem.*

<sup>1014</sup> HAGEDORN, Katherine, *Op. Cit.*, p. 166.

sacred of the so-called sacred cows<sup>1015</sup> », la danseuse Nieves Fresneda, d'intégrer au spectacle la mise en scène d'une cérémonie d'initiation. Nieves Fresneda refuse, arguant qu'une telle cérémonie n'a pas vocation à être rendue publique. Devant l'insistance de María Teresa Linares, Nieves Fresneda menace de quitter le Conjunto avec ses (nombreux) « ahijados ». Consciente qu'un tel départ réduirait de moitié les effectifs du CFN, la directrice répond cependant que « there were a lot of other Nieves Fresnedas to be found in the city of Havana, and a lot of other *ahijados* who would be interested in joining the Conjunto Folklórico<sup>1016</sup> ».

Une telle attitude témoigne de la volonté de la directrice d'imposer son autorité au sein de la troupe, et de l'échec de cette tentative puisque Nieves Fresneda resta dans la troupe et que la cérémonie en question ne fut jamais mise en scène. Il résulta de ce premier incident une tension durable entre les deux femmes, dans laquelle on peut voir les prémices des conflits autrement plus importants qui s'ensuivirent. En effet, le témoignage de M. T. Linares rend compte d'une hostilité latente de l'ensemble de la troupe à son encontre, peut-être exagérée par le regard rétrospectif empreint d'amertume qu'elle porte sur cette époque, mais néanmoins tout à fait plausible. Ses souvenirs se cristallisent sur la première tournée internationale qu'ils réalisèrent et au cours de laquelle, aux dires de la directrice, se répétèrent les nombreux problèmes disciplinaires survenus au cours de la tournée antérieure. De son propre aveu, la solidarité qui régnait entre les « artistes » rendait ses tentatives d'intervention tout à fait inutiles : « I wasn't present at the time, because I was in the hotel. So when it came time for rehearsal, and I arrived and wanted to impose some discipline, they all told me that nothing happened. And what did they say to me? “No, I didn't see anything” or “I fainted” or “I was asleep” or “I wasn't watching” or “I wasn't there at the time” - and every last one of them denied that anything had ever happened<sup>1017</sup> ».

Quelques mois après son arrivée à la tête du Conjunto, M. T. Linares décide, avec l'accord de ses supérieurs, de mettre en place un système de notation permettant d'évaluer les compétences artistiques de chacun des membres de la troupe, et d'ajuster leurs salaires en conséquence : « A » pour les sept informateurs, « B » « for the people who did many different things<sup>1018</sup> », et « C » pour les autres. L'objectif affiché de cette démarche était de permettre aux meilleurs « artistes » de gagner un salaire plus décent que celui de l'ensemble de ces « poor people who had no culture, no education past the sixth grade, and who only knew how to dance<sup>1019</sup> » – ce qui témoigne, en soi, d'une certaine maladresse, sinon d'une méconnaissance profonde ou d'un refus de prendre en considération la valeur religieuse de ces aptitudes supposément artistiques. Car comme le souligne Katherine Hagedorn,

---

<sup>1015</sup> *Idem*, p. 160.

<sup>1016</sup> LINARES, María Teresa, citée par HAGEDORN, Katherine, *Op. Cit.*, p. 160.

<sup>1017</sup> *Idem*, pp. 157-158.

<sup>1018</sup> *Idem*, p. 159.

<sup>1019</sup> *Idem*, p. 158.

standardized, performative perfection is not the goal in religious ceremonies, yet these “founding informant / performers” were being asked to perform their religious ceremonies and then were “ranked” for these performances – not in accordance with any hierarchy they would have recognized (performative *aché*, years in the religion, godparental connections), but rather in accordance with externally determined standards governing specific units of performance: being able to sing on key and dance on cue ; being able to dance, play a *shekere*, and sing at the same time ; and so on. These requirements have little to do with religious performance, and yet they were being imposed upon the performers – albeit with absence of malice<sup>1020</sup>.

Une lecture attentive des propos tenus par María Teresa Linares au cours de son entretien avec la chercheuse nous permet, d'autre part, d'ajouter à ce décalage entre hiérarchie artistique et hiérarchie religieuse un autre facteur qui permette d'expliquer, comme le constate M. T. Linares elle-même, que « there were some people who did not adapt very well to this salary scale<sup>1021</sup> » : on peut voir en effet derrière les intentions ingénues mais louables de la directrice une nouvelle tentative pour asseoir son autorité sur les membres de la troupe, non seulement en s'octroyant le droit de juger de leur talent et d'adapter leur salaire en conséquence, mais également en utilisant ce système de notation comme un outil de pression disciplinaire, en mettant de « mauvaises notes » à ceux qui se comportaient mal à son égard. En témoigne cet échange avec Katherine Hagedorn :

« MT : So, anyway, there were people [...] who had no morals. And I tried to eliminate a lot of those people who were doing damage to me within the Conjunto.

KH : Yes. By eliminate them, you mean reject them?

MT : Demote them. Demote them<sup>1022</sup> ».

Ce nouvel effort d'autorité eut cette fois un dénouement tragique. L'un des danseurs, encouragé aux dires de M. T. Linares par l'ensemble de ses collègues (« Everyone prodded him [*le ponían electrodos*] to attack me<sup>1023</sup> »), s'entretint un jour avec la directrice pour exiger d'elle un « A » que, selon celle-ci, il ne méritait pas et qu'elle refusa de lui accorder. L'homme sortit alors un pistolet et en vida toutes les cartouches sur elle, la blessant aux deux jambes. La chanteuse Silvina Fabars et le chorégraphe Rodolfo Reyes reçurent également des balles perdues ; la première fut touchée à la gorge et perdit sa voix ; le second quitta le CFN peu après ces événements, tout comme María Teresa Linares qui n'y remit jamais les pieds, pas même en tant que spectatrice, et en tira la conclusion que « these people [...] had no chance of salvation. They had no possibility of ever being helped<sup>1024</sup> ».

Après le départ de M. T. Linares, les directeurs se succédèrent à la tête du Conjunto, « most of whom lasted only a year or two<sup>1025</sup> » : il semble que le rapport de force qui s'était instauré entre l'institution révolutionnaire et l'ensemble des *religieux* qui formaient la troupe du Conjunto se soit

---

<sup>1020</sup> *Idem*, p. 165.

<sup>1021</sup> *Idem*, p. 160.

<sup>1022</sup> *Idem*, pp. 161-162.

<sup>1023</sup> *Idem*, p. 160.

<sup>1024</sup> *Idem*, p. 165.

<sup>1025</sup> *Idem*, p. 166.



systématiquement soldé par la victoire de ces derniers, que les directeurs successifs du Conjunto finissent par démissionner ou bien, cas plus rare mais toutefois notable, qu'ils soient licenciés pour s'être laissés « corrompre » par la *mala vida* de ceux qu'ils étaient censés guider sur le droit chemin révolutionnaire<sup>1026</sup>.

Il faudra attendre 1980 pour que l'institution se stabilise enfin, sous la direction de Teresa González, qui tint son poste pendant vingt ans. Selon K. Hagedorn, cette longévité peut être expliquée par « the large number of retirements and deaths of the original informant / performers in the mid-1980s and early 1990s<sup>1027</sup> ». Il nous semble également important de rappeler qu'à partir de 1979, Rogelio Martínez Furé réintégra l'équipe de direction du Conjunto, ce qui contribua sans doute à apaiser les tensions entre les uns et les autres.

Mais malgré les nombreuses difficultés rencontrées par l'équipe de direction du CFN au fil de ces décennies, il semble que leur démarche ait eu au moins partiellement l'effet escompté : en dépit de ses réticences initiales, la communauté religieuse tend au fil des années à accorder davantage de prestige à ceux de ses membres qui ont intégré le CFN, et surtout aux informateurs auxquels le travail au sein du Conjunto conféra un pouvoir incontestable. Or ce pouvoir ne vient plus des dieux, mais de la Révolution elle-même : la création du CFN révèle, d'une certaine manière, la volonté du gouvernement révolutionnaire de substituer à l'idéologie religieuse une autre idéologie, qui pour être politique et athée n'en conserve pas moins de nombreux aspects religieux, comme nous allons le voir à présent.

## **2. La doctrine révolutionnaire, substitut de l'idéologie religieuse**

### **a. Marxisme, « religions politiques » et millénarisme**

De nombreux philosophes et historiens, au cours du XX<sup>e</sup> siècle, ont mis en évidence les similitudes entre l'idéologie marxiste et la pensée religieuse. Dès 1907, un auteur tel que Henri Monnier affirme ainsi que

le socialisme est une religion. C'est là ce qui lui donne sa grandeur et sa puissance d'attraction sur les masses. C'est là aussi sa faiblesse. [...] La religion socialiste comme les autres a son paradis que nous pouvons décrire très exactement sur la foi de ceux qui en ont rêvé. [...] Les vieux credo religieux qui asservaient jadis la foule sont remplacés par des credo socialistes ou anarchistes aussi impérieux et

---

<sup>1026</sup> *Idem*, p. 167.

<sup>1027</sup> *Idem*, p. 167.

aussi peu rationnels, mais qui ne dominent pas moins les âmes<sup>1028</sup>.

Mais c'est surtout à partir de la fin des années 1930, avec les travaux d'Eric Voegelin, que se popularisa l'appellation de « religions politiques » (ou encore « religions intramondaines »), que le philosophe emploie pour désigner indistinctement les systèmes bolchevik, fasciste et nazi. De nos jours, selon l'historien Marc Angenot, « la qualification de la pensée de Marx comme d'un “mythe sotériologique”, issue de la “gnose christologique” de Hegel est [...] devenue un lieu commun dans certains secteurs de l'histoire des idées<sup>1029</sup> ».

Parmi les tenants de cette conception de la pensée marxiste, le penseur allemand Karl Löwith considère notamment que la seule rupture cognitive dans la conception de l'histoire en Occident « s'inscrit entre le temps cyclique des Anciens et la temporalité linéaire-eschatologique des chrétiens. La sécularisation de l'histoire du salut en historicisme hégélien et puis en matérialisme historique est au contraire relativement superficielle car les “idées” d'une fin des temps et d'un salut des justes s'y conservent. Ce sont ces idées mêmes qui reprennent vigueur en se sécularisant<sup>1030</sup> ». Pour Löwith, la conception philosophique de l'histoire (qui se substitue donc à sa conception théologique) équivaut à une « immanentisation » des théologies du Salut ; la « foi communiste » apparaît alors comme « un *pseudomorphe* du messianisme judéo-chrétien » et le matérialisme historique comme « une histoire sacrée formulée dans la langue de l'économie politique<sup>1031</sup> ». On peut en effet, à la suite de ces auteurs, considérer le marxisme comme une version moderne et sécularisée (au sens d'« immanentsée »), « badigeonné[e] d'un vernis rationnel<sup>1032</sup> », du millénarisme<sup>1033</sup> chrétien qui promet aux fidèles et aux « Purs » le paradis sur terre, sous la forme d'une société sans classe<sup>1034</sup>. L'*eschaton* chrétien, déjà immanentsé par les courants millénaristes

---

<sup>1028</sup> MONNIER, Henri, *Le paradis socialiste et le ciel*, Fischbacher, Paris, 1907, cité par ANGENOT, Marc, « Gnose et millénarisme, deux concepts pour le 20<sup>e</sup> siècle », *Discours social*, Vol. XXIX, Montréal, 2008, p. 7.

<sup>1029</sup> ANGENOT, Marc, « Gnose et millénarisme, deux concepts pour le 20<sup>e</sup> siècle », *Discours social*, Vol. XXIX, Montréal, 2008, p. 73.

<sup>1030</sup> *Idem*, p. 41.

<sup>1031</sup> LÖWITH, Karl, cité par ANGENOT, Marc, *Op. Cit.*, p. 41.

<sup>1032</sup> ANGENOT, Marc, *Op. Cit.*, p. 100.

<sup>1033</sup> « Techniquement, le millénarisme (ou chiliarisme) se rapporte à la promesse, narrée dans l'Apocalypse de Jean (XX, §4-6), que le Christ règnera sur cette terre à la fin des temps, après le Second Avènement, qu'il y établira un Royaume messianique, une Nouvelle Jérusalem qui durera mille ans exactement jusqu'au Jugement dernier, tandis que Satan demeurera “enchaîné” pendant tout ce millénaire. On désigne en effet cette période où l'homme, régénéré, vit une ère de béatitude pendant laquelle le Principe du mal est rendu impuissant ici-bas, comme le *Millenium* » (*Idem*, p. 43). « On peut prendre dans un sens générique “millénarisme” pour désigner toute promesse d'un salut collectif imminent et d'instauration finale, ultime, d'une société parfaite, donc juste et sans conflit. Cette promesse réclame de ses zéloteurs une rupture totale avec l'ordre politique et social existant » (*Idem*, p. 49).

<sup>1034</sup> La sacralisation du politique n'est pas l'apanage des systèmes utopiques. Comme le fait remarquer Georges Balandier (1967), on la retrouve notamment dans la plupart des « idéologies associées aux projets de construction (ou de reconstruction) nationale, aux entreprises de développement économique et de modernisation », « marquées par les réactions à la situation de dépendance : la condamnation de l'exploitation et de l'oppression, l'exaltation de l'indépendance en sont les thèmes majeurs, d'autant plus agissants qu'ils contribuent à expliquer le retard technique et économique. Dans la mesure où elles sont déterminées par la nécessité de faire prévaloir l'unité de la nation sur les particularismes de divers ordres, les thèmes et les symboles unitaires y prédominent : la personnalité du chef national est sacralisée (il peut être identifié à un sauveur) et la nation elle-même devient l'objet d'une véritable

ouvertement religieux, achève d'être sécularisé par les « religions politiques » et prend alors la forme de ce que E. Voegelin désigne sous le nom de *Realissimum* :

La modernité se sert de la raison pour écarter le sacré et puis elle dote la raison (la science, la technique) de caractères sacrés. [...] Elle n'a pas mis l'homme au centre du monde, comme elle a semblé le prétendre : elle a sacralisé un *Realissimum* – au premier chef, elle a absolutisé l'État total. Elle n'a pas mis la politique au service des hommes, elle a sacralisé la politique. Elle n'a pas progressé stoïquement dans le désenchantement peu à peu intégral du monde [...], mais elle a opéré un « enchantement » pervers de choses profanes par le biais d'une sacralisation gnostique de l'Histoire<sup>1035</sup>.

Comme le signale Voegelin, cette sacralisation de la raison scientifique, érigée en transcendance absolue, a pour corolaire logique le rejet de toute métaphysique ; « les “religions politiques” sont irrémissiblement hostiles aux religions dites révélées, aux religions qui reconnaissent un *Realissimum* situé au-delà de la conscience humaine, religions dont elles se convainquent, à juste titre selon leur logique, qu'elles ont vocation de les *remplacer*<sup>1036</sup> ».

Cette caractéristique des « religions politiques » offre une autre explication à l'hostilité de Marx et de ses partisans à l'encontre des religions, initialement inscrite dans le schéma de la lutte des classes et justifiée en présentant la religion (dans le contexte original, le catholicisme) comme un outil employé par la classe dominante pour consolider son emprise sur la classe dominée.

Or cet argument ne saurait être avancé, dans le contexte cubain, à l'encontre des religions afro-cubaines, puisque celles-ci sont au contraire rejetées et méprisées par la classe dominante pré-révolutionnaire. Le fait qu'un historien comme Walterio Carbonell, qui révéla dans ses écrits cette non-pertinence d'une application littérale des théories marxistes aux religions afro-cubaines, ait été discrètement mis au ban de l'*intelligentsia* révolutionnaire (cf. pp. 233-234) témoigne du malaise suscité par ces religions au sein des rangs marxistes révolutionnaires et ce bien que, des années plus tard, le Commandant en Chef ait reconnu dans un entretien avec Frei Betto (l'un des prêtres brésiliens fondateurs de la théologie de la libération) publié en 1985 sous le titre de *Fidel y la religión*, que la religion « pouvait être considérée comme un “opium du peuple” uniquement dans le cas où elle était utilisée à des fins d'exploitation de l'homme par l'homme<sup>1037</sup> ». L'argument officiellement avancé par les adeptes révolutionnaires du matérialisme dialectique est, nous l'avons vu, que les religions en général et la *religión* en particulier sont des résidus anachroniques d'un passé archaïque et révolu. Or si cet argument justifie le mépris des révolutionnaires à l'encontre des *religieux*, il ne peut suffire à expliquer les persécutions dont ceux-ci ont fait l'objet, autrement qu'en invoquant un prosélytisme qui contribue ici encore à présenter, comme l'affirme C. Ayorinde, « [the]

---

religion politique ». (cité par ARGYRIADIS, Kali, *La religión à La Havane...*, *Op. Cit.*, pp. 294-295).

<sup>1035</sup> ANGENOT, Marc, *Op. Cit.*, p. 67.

<sup>1036</sup> *Idem*, p. 24.

<sup>1037</sup> ARGYRIADIS, Kali et CAPONE, Stefania, « Cubañía et santería : les enjeux politiques de la transnationalisation religieuse (La Havane-Miami) », *Civilisations*, n° 1-2, 2004, p. 3.

cientific atheism as the national religion<sup>1038</sup> » : « Scientific and technical progress alone were not sufficient to *eliminate* religious practice, however, though education was clearly an important tool. For this reason, scientific atheism had to identify and implement procedures for helping the masses acquire a dialectical material view of the world. Scientific atheism was a militant atheism. This was not fighting *against* believers but *for* them, as they were often unaware of the damaging effect of their beliefs<sup>1039</sup> ».

À terme, l'hostilité du gouvernement révolutionnaire à l'égard des religions afro-cubaines peut donc bien être expliqué, en grande partie, par un désir de substitution dont Fidel lui-même finit par faire partiellement l'aveu en 1991, lors du IV<sup>e</sup> Congrès du Parti Communiste Cubain (qui autorise enfin l'accès du Parti aux *religieux*) : « Nous n'avons pas à avoir de différence avec les croyants du point de vue politique, parce que nous sommes un Parti et pas une religion, et à certains moments nous avons converti le Parti et l'athéisme en religion<sup>1040</sup> ».

Cette volonté de substitution se traduit principalement, dans le contexte qui nous occupe, par une « divinisation » des héros révolutionnaires – principalement, bien entendu, du Commandant en Chef –, accompagnée d'une humanisation des dieux, intégrés via le Conjunto Folklórico à la culture nationale sous la forme d'archétypes populaires. Avant de revenir sur ce double processus, nous allons voir combien l'idéologie de la *religión*, sous sa forme initiale et non-folklorisée, s'oppose à celle que tente de diffuser le gouvernement révolutionnaire et « induit un comportement social en inadéquation totale avec la notion d'«homme nouveau» glorifiée par le Parti<sup>1041</sup> ».

## b. Marxisme révolutionnaire VS *religión*

Dans « El socialismo y el hombre en Cuba », le Che met en évidence la principale qualité de l'« homme nouveau », citoyen en construction de la future société communiste cubaine<sup>1042</sup> : sa conscience d'être doté d'une double identité, à la fois individuelle et collective, et d'appartenir à la « masse » des citoyens qui constituent et forgent tous ensemble la nouvelle société.

Descontando aquellos cuya falta de educación los hace tender al camino solitario, a la autosatisfacción de sus ambiciones, los hay que aún dentro de este nuevo panorama de marcha conjunta, tienen tendencia a caminar aislados de la masa que acompañan. Lo importante es que los hombres van adquiriendo cada día más conciencia de la necesidad de su incorporación a la sociedad y, al mismo tiempo, de su

<sup>1038</sup> AYORINDE, Christine, *Op. Cit.*, p. 188.

<sup>1039</sup> AYORINDE, Christine, *Op. Cit.*, p. 98.

<sup>1040</sup> Cité par ARGYRIADIS, Kali, *La religión à La Havane...*, *Op. Cit.*, p. 277. Sur le site officiel, ce fragment a été supprimé du discours correspondant (cf. <<http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1991/esp/f101091e.html>> [consulté le 15/10/2016]).

<sup>1041</sup> CAPONE, Stefania et ARGYRIADIS, Kali, « Cubañía et santería », *Op. Cit.*, p. 4.

<sup>1042</sup> Il est intéressant de souligner que le Che lui-même, dans son discours, reprend la terminologie religieuse, puisqu'il qualifie de « péché originel » le fait d'être né avant la Révolution et d'avoir, par conséquent, subi l'influence néfaste de la société capitaliste républicaine.

importancia como motores de la misma. [...] El hombre, en el socialismo, a pesar de su aparente estandarización, es más completo ; a pesar de la falta del mecanismo perfecto para ello, su posibilidad de expresarse y hacerse sentir en el aparato social es infinitamente mayor<sup>1043</sup>.

Cet « homme nouveau » est l'antithèse de l'individu égo-centré, mesquin et égoïste que construisent les sociétés capitalistes et qui n'agit que dans son propre intérêt (« No creemos en la salvación individual, calvinista, en busca de la cual salen rebaños fuera del país<sup>1044</sup> », affirme Fernando Retamar en 1966). À en croire M. Angenot, il s'agit d'une figure caractéristique de l'ensemble des « religions politiques » : « Au tableau du *Millenium* se joint le portrait de l'Homme nouveau, de l'homme régénéré. Le militant altruiste (qui a surmonté les vices de l'individualisme bourgeois) en est une des figures modernes. Le Millenium est habité d'hommes vertueux et disciplinés<sup>1045</sup> ». L'homme de la société communiste est donc doté d'une conscience collective (la conscience de son « devoir social ») qui le pousse à consacrer tous ses efforts à l'amélioration de la société dans son ensemble et à mettre sa force de travail au service de la communauté :

El hombre comienza a liberar su pensamiento del hecho enojoso que suponía la necesidad de satisfacer sus necesidades animales mediante el trabajo. Empieza a verse retratado en su obra y a comprender su magnitud humana, a través del objeto creado, del trabajo realizado. Esto ya no entraña dejar una parte de su ser en forma de fuerza de trabajo vendida, que no le pertenece más, sino que significa una emanación de sí mismo, un aporte a la vida común en que se refleja ; el cumplimiento de su deber social. Hacemos todo lo posible por darle al trabajo esta nueva categoría de deber social y unirlo al desarrollo de la técnica, por un lado, lo que dará condicione para una mayor libertad, y al trabajo voluntario por otro, basados en la apreciación marxista de que el hombre realmente alcanza su plena condición humana cuando produce sin la compulsión de la necesidad física de venderse como mercancía<sup>1046</sup>.

On retrouve ici, mise en évidence par M. Angenot, l'une des caractéristiques de l'homme des « religions politiques », qui « se considère lui-même comme un outil, comme un rouage hégélien de la grande totalité, et se soumet volontairement aux moyens techniques avec lesquels l'organisation du collectif l'incorpore<sup>1047</sup> ».

Or cette conception « désindividualisante » de l'individu, dissous dans le grand collectif que représente la société idéale, est en totale contradiction avec celle que véhicule la *religion*, celle-ci se caractérisant par son pragmatisme dépourvu de toute perspective eschatologique et par la personnalisation des objectifs poursuivis par chacun des fidèles, qui visent avant tout et même dans les cérémonies collectives l'amélioration de leur situation personnelle. Comme l'a bien souligné K. Argyriadis, « c'est en cela également que les *religieux* dérangent le gouvernement actuel : ils sont avant tout pragmatiques et individualistes et ne se soucient plus beaucoup de “sauver la nation” ou

<sup>1043</sup> GUEVARA, Ernesto « Che », « El socialismo y el hombre en Cuba », *Op. Cit.*

<sup>1044</sup> RETAMAR, Fernando, cité par GALLARDO, Emilio J., *El martillo y el espejo: directrices de la política cultural cubana (1959-1976)*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2009, p. 142

<sup>1045</sup> ANGENOT, Marc, *Op. Cit.*, p. 64.

<sup>1046</sup> GUEVARA, Ernesto « Che », *Op. Cit.*, p. 6.

<sup>1047</sup> VOEGELIN, Eric, cité par ANGENOT, Marc, *Op. Cit.*, p. 22.

“le socialisme” dès lors qu'ils n'y voient aucun avantage concret pour eux<sup>1048</sup> ». En vertu également de cet individualisme pragmatique et comme nous l'avons déjà souligné, la *religi3n* ne véhicule pas de valeurs morales déterminées (bien qu'elle soit souvent « moralisée »), au contraire de l'idéologie marxiste révolutionnaire qui, comme toute « religion politique », repose sur une vision manichéenne du monde<sup>1049</sup> qui justifie l'*Armageddon*, la bataille finale entre les Justes et les scélérats, censée se solder par la victoire des Justes et l'avènement du *Millenium* (« la *Revoluci3n* vive ahíta de teleología<sup>1050</sup> », affirme Emilio J. Gallardo).

Les *religieux* apparaissent donc, à maints égards, comme des anti-héros révolutionnaires. Individualistes et amoraux, ils ont par ailleurs tendance à rejeter tout cadre disciplinaire global : « Aucune organisation hiérarchisée, aucune unification dogmatique des représentations et des règles à suivre ne saurait voir le jour, dans la mesure où les *religieux* ne cherchent pas un quelconque réconfort dans un cadre très institutionnalisé, mais fuient au contraire tout type de coercition, et tendent avant tout à *évoluer* individuellement, et à préserver et affirmer leurs particularismes<sup>1051</sup> ». La *religi3n* peut en réalité être considérée comme une multi-structure composée d'une multitude de mini-structures, entrelacs de familles rituelles qui réunissent les *religieux* autour de parrains et de marraines spirituels et autour desquels se construisent « des réseaux de relation particulièrement efficaces<sup>1052</sup> », initialement totalement indépendants de toute institution politique et destinés, d'une certaine manière, à suppléer celle-ci.

Selon K. Argyriadis, c'est même l'opposition entre l'idéologie véhiculée par le gouvernement et celle de la *religi3n* qui explique le développement de cette dernière au cours du dernier demi-siècle, l'individualisme de la *religi3n* venant contrebalancer le « carcan dogmatique » de l'idéologie révolutionnaire, qui impose « le respect inconditionnel de règles strictes et identiques pour tous<sup>1053</sup> ».

L'exigence morale enseignée dès la maternelle et la demande de sacrifice de soi qui pèse sur tous les habitants de l'île accentuent la sensation de vide affectif qu'éprouvent ces derniers, de même que l'impression qu'on ne tient aucun compte de leur individualité, voire qu'on les dépersonnalise, c'est dans le cadre de la *religi3n* qu'ils peuvent résoudre les angoisses liées à cette situation, a fortiori s'ils sont, ou ont été militants. Enfin, aujourd'hui surtout, les réseaux de relation sont plus que jamais nécessaires à la survie, et les familles de religion sont en cela d'excellents outils de consolidation de ce type de liens sociaux<sup>1054</sup>.

L'anthropologue britannique Victor Turner, qui consacra de nombreux ouvrages à l'étude du

---

<sup>1048</sup> ARGYRIADIS, Kali, *La religi3n à La Havane...*, *Op. Cit.*, p. 288.

<sup>1049</sup> Cf. ANGENOT, Marc, *Op. Cit.*, p. 31.

<sup>1050</sup> GALLARDO, Emilio J., *Op. Cit.*, p. 60.

<sup>1051</sup> ARGYRIADIS, Kali, *La religi3n à La Havane...*, *Op. Cit.*, p. 288.

<sup>1052</sup> *Idem*, p. 1.

<sup>1053</sup> *Idem*, p. 286.

<sup>1054</sup> *Idem*, p. 303.

phénomène rituel, souligne également les similitudes existant entre la *communitas*<sup>1055</sup> rituelle et la communauté à laquelle aspirent les mouvements millénaristes ; parmi leurs caractéristiques communes, il mentionne notamment

l'homogénéité, l'égalité, l'anonymat, l'absence de propriété [...], la réduction de tous au même niveau de statut, le port de vêtements uniformes (parfois pour les deux sexes), la continence sexuelle (ou son contraire, la communauté sexuelle, car la continence et la communauté sexuelle liquident l'une comme l'autre le mariage et la famille, qui légitiment le statut structural), la réduction au minimum des distinctions liées au sexe (tous sont « égaux au regard de Dieu » ou des ancêtres), l'abolition du rang, l'humilité, le mépris de l'apparence personnelle, le désintéressement, la totale soumission au prophète ou au chef, l'enseignement des choses sacrées<sup>1056</sup>, l'insistance sur les attitudes et le comportement religieux, par opposition aux attitudes et au comportement séculiers, la suspension des droits et obligations liés à la parenté (tous sont frères et soeurs ou camarades les uns des autres, sans considération des liens séculiers antérieurs), la simplicité de la parole et des manières, la folie tenue pour sacrée, l'acceptation de la peine et de la souffrance (même au point de subir le martyre), et ainsi de suite<sup>1057</sup>.

On retrouve effectivement la plupart de ces caractéristiques dans l'idéologie révolutionnaire, auxquelles on peut ajouter le fait que selon Turner, la *communitas* se reconnaît également par les symboles qui l'environne et par les croyances qui lui sont attachées « telle que celles concernant les “pouvoirs du faible” ou, en d'autres termes, les attributs sacrés, de façon permanente ou transitoire, du bas statut ou de la basse position<sup>1058</sup> » : on retrouve bien cette idée dans la dimension « populaire » de la Révolution.

Il est intéressant de souligner ici que ces caractéristiques sont en revanche globalement absentes de l'univers rituel qui nous intéresse, dans lequel l'expérience de la *communitas* se limite à une première phase des rituels collectifs (avant que les *orichás* ne s'incarnent), tandis que la *religión* conçue dans son ensemble présente bien plutôt les caractéristiques propres à une « structure » donnée, définie par Turner comme « un système structuré, différencié et souvent hiérarchique de

---

<sup>1055</sup> La *communitas* « ne consiste pas tant en un type particulier d'interaction qu'en un modèle alternatif des relations humaines en général. Elle définit une sociabilité qui correspond, non pas comme la vie quotidienne, à des principes de structuration interne, mais à l'image d'une société considérée comme “une totalité homogène” » (HOUSEMAN, Michael et SEVERI, Carlo, *Naven ou le donner à voir : Essai d'interprétation de l'action rituelle*, Editions de la maison des sciences de l'homme, CNRS, Paris, 2009, p. 166). Turner met en rapport la notion de *communitas* avec la seconde phase des rites de passage tels que les modélise Van Gennep, dans un schéma tripartite qui distingue les rites de séparation, les rites de transition et les rites d'incorporation. Le modèle de la *communitas* se retrouve dans la seconde phase, celle des rites de transition (aussi appelée phase médiane ou liminale/liminaire [*liminal*]), qui se déroule en marge du reste de la société et de ses normes; ce modèle est celui « d'une société qui est un *comitatus*, une communauté non structurée ou structurée de façon rudimentaire et relativement indifférenciée, ou même une communion d'individus égaux qui se soumettent ensemble à l'autorité générale des aînés rituels » (TURNER, Victor, *Le phénomène rituel : structure et contre-structure*, PUF, Paris, 1990 [1969], p. 97).

<sup>1056</sup> Isel Rivero, co-fondateur des éditions *El Puente*, dresse un portrait de la société cubaine avant son exil en 1960 qui reprend très exactement les caractéristiques énoncées par Turner : « el individuo comenzaba a desaparecer y a integrarse en una masa homogénea, que respondía siempre a coro y daba el sí como una novia acorralada. El M. L., reiteradamente, preguntaba a los miles de gentes que se congregaban en sus movilizaciones si estaban de acuerdo con esto o aquello, y mágicamente las respuestas eran siempre positivas. ¡Todos estaban de acuerdo! » (RIVERO, Isel, « Los primeros años », *Habana Elegante*, automne-hiver 2002, <<http://www.habanaelegante.com/Fall-Winter2002/BarcoAmellRiveroAlfonsoMiskulin.html>> [consulté le 9/10/2015]).

<sup>1057</sup> TURNER, Victor, *Le phénomène rituel : structure et contre-structure* (trad. G. Guillet), PUF, Paris, 1990 [1969], pp. 110-111.

<sup>1058</sup> *Idem*, p. 108.

positions politico-juridico-économiques avec un grand nombre de types d'évaluation qui séparent les hommes en fonction d'un "plus" ou d'un "moins"<sup>1059</sup> ».

L'auteur renchérit en affirmant que « pour les individus et pour les groupes, la vie sociale est une espèce de processus dialectique qui entraîne l'expérience successive du haut et du bas, de la *communitas* et de la structure, de l'homogénéité et de la différenciation, de l'égalité et de l'inégalité<sup>1060</sup> » ; cette interdépendance semble corroborée par les observations de Kali Argyriadis citées plus haut. Dans un ouvrage ultérieur, Turner développe cette idée en soulignant la dimension subversive de ces phases liminaires au cours desquelles les individus font l'expérience de la *communitas* : « liminality is a temporal interface whose properties partially invert those of the already consolidated order which constitutes any specific cultural "cosmos"<sup>1061</sup> ».

Tout se passe comme si, dans le contexte qui nous intéresse, la *comunitas* à laquelle se réfère Turner en évoquant la communauté rituelle se retrouvait idéologiquement transposée à l'échelle de la société dans son ensemble, et que la *religió*n fonctionnait alors comme « anti-structure » en reprenant à son compte toutes les idées réprouvées et rejetées par la *communitas* politique : l'individualisme, la verticalité des relations sociales, l'inégalité entre les individus, la notion de propriété, l'importance du statut social...

Cette fonction de la *religió*n légitime, d'une certaine manière, les craintes et la défiance initiales du gouvernement à son égard, puisque celle-ci apparaît effectivement comme un foyer d'idées contre-révolutionnaires et constitue une structure sociale parallèle, que malgré toutes ses tentatives le gouvernement ne parvient pas à contrôler. Cela explique qu'à partir des années 1990, le gouvernement « privilégie l'ouverture aux mouvements chrétiens prônant un idéal de justice sociale et d'humanisme<sup>1062</sup>. Leur forte influence morale sur les fidèles ne peut que convenir à un pouvoir qui cherche à se fonder sur l'engagement idéologique complet, absolu de ses sujet<sup>1063</sup> ». Selon la chercheuse, ce changement de politique traduit clairement l'échec de la tentative de substitution idéologique du gouvernement vis-à-vis de la *religió*n : « Rares sont ceux qui auront remarqué que cette prétendue ouverture était plutôt à interpréter comme une tentative du gouvernement afin de récupérer le contrôle de sa population païenne, éthiquement impie, grâce à la diffusion d'idées religieuses "politiquement correctes", à défaut d'en obtenir un engagement purement politique<sup>1064</sup> » ; il semble en effet que le gouvernement ait jugé l'*eschaton* chrétien, certes anti-marxiste de par sa transcendance mais néanmoins conforme à la morale révolutionnaire, préférable à l'immanence

---

<sup>1059</sup> *Idem*, p. 97.

<sup>1060</sup> *Idem*, p. 98.

<sup>1061</sup> TURNER, Victor, *From Ritual to Theatre: the Human Seriousness of Play*, Performing Arts Journal Publications, New York, 1982, p. 41.

<sup>1062</sup> Fidel Castro rencontre notamment le pape Jean-Paul II en novembre 1996.

<sup>1063</sup> ARGYRIADIS, Kali, *La religió*n à La Havane..., *Op. Cit.*, p. 303.

<sup>1064</sup> *Idem*, p. 285.



immédiate de la *religi3n*, qui rend impossible l'assimilation des fidèles à une « masse » quelconque. Mais dans les années 1960, il semble que le gouvernement révolutionnaire croyait encore en la possibilité de se substituer à toute structure religieuse ; ce désir de substitution se traduit notamment par la récupération de la symbolique religieuse, mise au service de l'*eschaton* marxiste.

### c. Les Révolutionnaires, ces héros mythiques

On retrouve tout d'abord, très présent dans l'historiographie révolutionnaire, le mythe du héros (du sur-homme) dévoué à la Cause et disposé à se sacrifier pour elle, qui correspond à la figure du « Sujet eschatologique » décrite par Marc Angenot :

Ce que nous appelons millénarisme n'est pas seulement annonce et promesse de la fin des temps mais une doctrine enseignant aux hommes comment ils pourront par leur action, pieuse *et/ou* violente, accélérer le Second Avènement. Non tous les hommes cependant, mais une poignée *prédestinée* de justes, qui portent les signes d'élection que sont les souffrances endurées et qui ont compris (*gnose*) le rôle que le Dieu de Salvation attend d'eux, qui se sont séparés *ipso facto* du Monde de l'erreur et du mal, et qui sont prêts à se *dévouer* pour assurer le Salut commun. [...]

Face aux suppôts du mal se dresse alors le Sujet eschatologique – qui deviendra dans la modernité l'Agent de l'histoire. Ce sujet se reconnaît au fait qu'il a à remplir une mission historique reçue de quelque *Realissimum*<sup>1065</sup>.

L'histoire de Cuba est ponctuée par ces figures héroïques, agents d'« une succession d'événements fondateurs se répartissant sur les quatre derniers siècles, tous interprétés comme de justes soulèvements contre l'opresseur, et dont l'accumulation progressive va renforcer à chaque fois la cohésion de l'unité culturelle nationale, jusqu'à l'apothéose finale que représente la révolution<sup>1066</sup> ».

On retrouve ainsi dans l'historiographie révolutionnaire la vision linéaire et progressive de l'Histoire caractéristique des mouvements millénaristes, depuis un passé (colonial puis républicain) qui représente « le pire des mondes possibles<sup>1067</sup> » (« le mal y triomphe, il y prolifère, les méchants et les profiteurs tiennent le haut du pavé, ses victimes sont innombrables<sup>1068</sup> ») jusqu'à un avenir qui verra enfin les Justes triompher, le capitalisme vaincu et la petite île des Caraïbes prospérer sous l'action conjointe de tous ses citoyens, sans distinction d'aucune sorte (ni de classe, ni de race, ni de sexe...).

Le « bourgeois capitaliste », ennemi principal de l'*eschaton* marxiste et « incarnation par excellence du Suppôt du mal social<sup>1069</sup> », est matérialisé à Cuba sous la forme très concrète des nord-américains qui exploitent le pays depuis son indépendance et constituent une parfaite représentation

---

<sup>1065</sup> ANGENOT, Marc, *Op. Cit.*, pp. 58-59.

<sup>1066</sup> ARGYRIADIS, Kali et CAPONE, Stefania, « Cubañía et santería... », *Op. Cit.*, p. 6-7.

<sup>1067</sup> *Idem*, p. 116.

<sup>1068</sup> *Idem*.

<sup>1069</sup> *Idem*, p. 61.

de l'antéchrist biblique ou « Mauvais démiurge » : « L'ennemi de l'*eschaton* n'est pas seulement un adversaire puissant, il doit être dépeint comme un être dégradé, pratiquant le mal pour le mal, trouvant son bonheur dans le malheur des autres, mis par ses turpitudes et ses crimes en dehors de la commune humanité<sup>1070</sup>. Sa pervers abjection est la prémisse dont le sort qu'il y a lieu de lui réserver sera la conclusion<sup>1071</sup> ».

Dans cette perspective, les révolutionnaires qui luttèrent dans la Sierra Maestra et provoquèrent, en 1959, la chute du régime de Batista apparaissent comme d'authentiques sauveurs, parvenus au terme d'une lutte héroïque de plusieurs années à mettre fin à des siècles d'oppression. Il n'y a qu'à observer les photographies prises lors de l'entrée des Barbus dans la capitale (le 8 janvier 1959, mais les photos sont généralement datée du 1<sup>e</sup> janvier, date symbolique s'il en est, début d'une nouvelle ère) pour se convaincre de la dimension sur-humaine de ces héros, qui dressent leur imposante stature et leurs longues barbes, révélatrices des épreuves traversées, au-dessus d'un peuple éperdu de reconnaissance et d'admiration. Ces images révèlent, peut-être plus que tout discours, la dimension messianique du Mouvement du 26 juillet et l'imminence du *Millenium*, annoncé par un Prophète encore plus grand et plus barbu que tous les autres. L'incontestable mise en scène de cette arrivée atteste le caractère délibéré de cette assimilation religieuse, ce qui met en lumière les propos de Pierre Fougeyrollas : « L'ancienne lutte des dieux, des anges bons et mauvais et des demi-dieux dans le ciel, c'est-à-dire l'archaïque conflit des ancêtres, cède la place à des conflits entre humains qui doivent se théâtraliser pour apparaître au niveau des héros<sup>1072</sup> ».

Le héros par excellence sera incarné par Ernesto Guevara, dit le « Che », dont on connaît la popularité aussi bien nationale qu'internationale<sup>1073</sup>. Tous les éléments de la vie du Che contribuent à faire de lui un héros parfait ; une vie exemplaire, faite d'aventures et de dévouement au service de son prochain puis, après avoir rencontré Fidel, au service de la Cause ; le courage et l'esprit de sacrifice dont il a fait preuve pendant la guerrilla et qu'il prône ensuite comme l'une des valeurs révolutionnaires essentielles (« Sabemos que hay sacrificios delante nuestro y que debemos pagar un precio por el hecho heroico de constituir una vanguardia como nación. [...] Nuestra libertad y su

---

<sup>1070</sup> Cf. vision de la République batistienne proposée par Jean Lamore, historien castriste : « Sous Batista, La Havane devint une capitale du vice, du gangstérisme et de la prostitution. Tous les hôtels eurent un casino, et des fortunes s'amoncelèrent grâce à la protection officielle de cette corruption à grande échelle. La Havane était le lieu de rendez-vous des riches touristes américains, tandis que le pays sombrait dans la misère due au chômage et à l'exode rural. Batista s'employait à écraser toute tentative d'opposition, et ses instruments redoutés furent les polices secrètes, les organismes spéciaux, tels que le SIM (Service d'Information Militaire), le BRAC (Bureau de Répression des Activités Communistes), qui se rendirent célèbres par la torture systématique et les assassinats. Dans ce contexte, la lutte entreprise par Fidel Castro était particulièrement périlleuse » (LAMORE, Jean, *Cuba*, PUF, « Que sais-je? », Paris, 1970, p. 32).

<sup>1071</sup> *Idem*, p. 61.

<sup>1072</sup> FOUGEYROLLAS, Pierre, « La théâtralisation du politique » in DUVIGNAUD, Jean (ed.), *La scène, le monde, sans relâche*, Internationale de l'imaginaire, nouvelle série, n° 12, BABEL : Maison des cultures du monde, Paris, 2000, p. 80.

<sup>1073</sup> Sur l'île, il partage le statut de héros de la Révolution avec Camilo Cienfuegos, relativement peu connu à l'étranger, sans doute en raison de sa mort précoce, le 28 octobre 1959.

sostén cotidiano tienen color de sangre y están henchidos de sacrificio<sup>1074</sup> »). Enfin, sa mort au combat, en 1967, mort précoce et tragique, caractéristique du héros et de « sa lutte triomphante contre les forces du mal, sa défaillance devant la tentation d'orgueil (*hybris*) et son déclin prématuré, à la suite d'une trahison, ou par un sacrifice "héroïque" qui aboutit à sa mort<sup>1075</sup> ».

La lettre d'adieu laissée par le Che à Fidel au moment de quitter Cuba<sup>1076</sup> met en évidence sa pleine conscience de la mission qui lui incombe, mission caractéristique encore une fois d'un héros qui correspond exactement au Sujet eschatologique décrit par M. Angenot (« La Mission échue au Sujet est une œuvre immense puisqu'elle consiste en un renversement total de ce qui est et qu'elle consiste, du même coup, à faire "le bonheur de l'humanité". Le militant, incarnation concrète du Sujet de l'histoire, trouve sa gloire et puise sa force dans le caractère démesuré de cette mission ultime<sup>1077</sup> ») :

Otras tierras del mundo reclaman el concurso de mis modestos esfuerzos. Yo puedo hacer lo que te está negado por tu responsabilidad al frente de Cuba y llegó la hora de separarnos. Sépase que lo hago con una mezcla de alegría y de dolor, aquí dejo lo más puro de mis esperanzas de constructor y lo más querido entre mis seres queridos... y dejo un pueblo que me admitió como un hijo; eso lacera una parte de mi espíritu. En los nuevos campos de batalla llevaré la fe que me inculcaste, el espíritu revolucionario de mi pueblo, la sensación de cumplir con el más sagrado de los deberes: luchar contra el imperialismo donde quiera que esté, esto reconforta y cura con creces cualquier desgarradura<sup>1078</sup>.

Ajoutons à cela un physique avantageux, immortalisé de façon inespérée par Korda dans l'une des photos les plus célèbres de l'Histoire et sur laquelle le regard visionnaire du Che, empreint d'une détermination sans faille, fixe à l'horizon le monde meilleur vers lequel les Révolutionnaires guident le Peuple cubain : la Révolution ne pouvait trouver meilleur héros pour construire son propre mythe. Jean-Paul Sartre lui-même, lors de son passage sur l'île en 1961, se laisse séduire par cette figure mythique et le témoignage qu'il laissa de sa rencontre avec le Che, un soir à minuit, met en évidence la dimension sur-humaine de ce dernier (et de ses semblables anonymes, révolutionnaires « adjudants » qui oeuvrent à ses côtés). On retrouve également, dans ce témoignage, une idée qui nous intéresse particulièrement ici, celle d'un « culte à l'énergie » :

Je ne sais quand Guevara se repose ; quand se reposent ses camarades. [...] J'étais souvent agacé, si tardive que fût l'heure, de m'endormir quand ils veillaient encore, si matinal que fût le réveil, de savoir qu'ils m'avaient précédé de plusieurs heures. Et puis, il est impossible de vivre en cette île sans participer à sa tension unanime. Ces jeunes gens rendent un culte, d'ailleurs discret, à l'énergie tant aimée de Stendhal. Mais n'allons pas croire qu'ils en parlent, qu'ils en fassent une théorie : ils vivent l'énergie, ils l'exercent, ils l'inventent peut-être ; on la constate à ses effets, mais ils n'en soufflent pas mot. Leur énergie se manifeste. Pour maintenir jour et nuit la gaieté propre et nette du matin, dans son bureau et sur son visage, Guevara a besoin d'énergie. Tous en ont besoin pour travailler, mais plus

<sup>1074</sup> GUEVARA, Ernesto « Che », *Op. Cit.*, p. 12.

<sup>1075</sup> HENDERSON, Joseph L., « Les mythes primitifs et l'homme moderne » in JUNG, Carl G. (ed.), *L'homme et ses symboles*, R. Laffont, Paris, 1964, p. 110.

<sup>1076</sup> Cf. texte intégral, annexe n° 6.

<sup>1077</sup> ANGENOT, Marc, *Op. Cit.*, p. 60.

<sup>1078</sup> GUEVARA, Ernesto « Che », « Carta de despedida de Ernesto Che Guevara a Fidel Castro », 1<sup>e</sup> avril 1965, <<https://cubalmater.wordpress.com/2009/05/16/50/>> [consulté le 10/10/2016].

encore pour effacer, à mesure qu'elles viennent, les marques du travail et les flétrissures du sommeil. Ils veulent bien parler de leur nervosité mais ils n'entendent pas la laisser paraître ; ils poussent le contrôle d'eux-mêmes jusqu'à paraître, mieux, jusqu'à être détendus. Les choses vont si loin qu'ils emploient cette énergie, devenue leur seconde nature, à tyranniser leur nature<sup>1079</sup>.

On ne peut manquer de souligner ici combien ce « culte à l'énergie », qui permet de distinguer les êtres supérieurs du commun des mortels, s'apparente à celui pratiqué par les *religieux* et s'inscrit parfaitement dans leur cosmovision. Les révolutionnaires ont simplement ici remplacé les *orichás*, mais oeuvrent également pour améliorer la vie des « fidèles », c'est-à-dire de ceux qui croient et ont confiance en eux (nous reviendrons plus loin sur cette substitution, sur laquelle repose notamment la trame d'une pièce paradigmatique du théâtre révolutionnaire, *Santa Camila de la Habana Vieja*).

#### **d. Le réinvestissement révolutionnaire de la symbolique religieuse**

Depuis sa victoire, la Révolution voue un culte à ses héros : le Che, Camilo, mais également José Martí, l'« apôtre » de l'indépendance, le général métis Antonio Maceo, Julio Antonio Mella... L'hagiographie révolutionnaire recense de nombreux martyrs, depuis Hatuey, le cacique indien qui s'est soulevé contre les conquistadors, jusqu'aux cinq espions (les « cinq héros ») prisonniers, jusqu'à une date récente, de l'Ennemi national. L'ensemble de ces héros nationaux forment une galerie de martyrs qui nourrit la propagande officielle, et on retrouve leur effigie un peu partout dans La Havane...comme autant de substituts à celui qui n'est jamais représenté nulle part<sup>1080</sup> et qui brille, littéralement, par son absence. Sous prétexte de ne pas répéter les erreurs soviétiques et d'éviter, notamment, d'inciter le Peuple à vouer un culte à sa propre personnalité, Fidel Castro apparaît rarement aux côtés des héros nationaux sur les murs de la capitale ; l'idée étant que la Révolution est l'œuvre de tous, et non pas celle d'un seul homme. Mais cette apparente humilité ne correspond pas au discours officiel, qui présente Fidel comme le Sauveur de la nation, ni à l'attitude de ce dernier : « en utilisant son image de façon apparemment anodine, Fidel Castro est passé maître dans l'art de susciter des réactions passionnelles, parfois à la limite de la dévotion<sup>1081</sup> ». G. Cabrera Infante le souligne également, non sans une certaine ironie ; « Fidel Castro no hace nada que no sea para demostrar cuan macho, cuan super-hombre, cuan super-macho es él. La manera de cruzar un cuarto de Fidel Castro por ejemplo no es la de la mayoría de los mortales: tiene que cruzarlo en tres zancadas cuando cualquiera emplearía ocho<sup>1082</sup> ». Ce vide iconographique rappelle bien plutôt l'interdiction que l'on retrouve dans la Bible (Exode) et dans le Coran de représenter

---

<sup>1079</sup> SARTRE, Jean-Paul, « Ouragan sur le sucre » [*France-Soir*, 1960], *Les Temps Modernes*, n° 649, 2008, p. 682-683 <<https://www.cairn.info/revue-les-temps-modernes-2008-3-page-5.htm>> [consulté le 10/08/2016].

<sup>1080</sup> Cela était surtout vrai à l'époque qui nous intéresse. Les exceptions sont aujourd'hui de plus en plus nombreuses.

<sup>1081</sup> ARGYRIADIS, Kali, *La religión à La Havane...*, *Op. Cit.*, p. 300.

<sup>1082</sup> ALMENDROS, Néstor et JIMÉNEZ LEAL, Orlando [Film], *Conducta impropia* [Mauvaise Conduite], Antenne 2/Les films du Losange (France), 1983, 1'03'02-1'03'18.

l'Être Suprême, et, dans la *religión*, le statut particulier réservé à Olofi, la divinité suprême, qui commande à tous les *orichás*, et auquel aucun autel n'est dédié puisqu'il ne se mêle jamais directement des affaires des mortels. « Fidel Castro se mantiene siempre a parte. Por ejemplo ahora el ejército cubano está lleno de generales y coroneles. Fidel Castro no es un general ni un coronel. Fidel Castro es el Máximo líder, el Jefe Supremo, etc, etc, todos los títulos que tiene que son como ocho, pero en ninguna parte aparece el General Fidel Castro<sup>1083</sup> ». On peut d'ailleurs observer qu'encore de nos jours, les Cubains prononcent rarement son nom dans les conversations quotidiennes<sup>1084</sup>, se contentant de parler de « Lui » sans que ce pronom ait besoin d'être explicite. Les motifs de ce silence peuvent être plus politiques que religieux, il n'en demeure pas moins que cela confère au Líder Máximo une incontestable aura divine.

De nombreux chercheurs (C. Ayorinde, K. Argyriadis, Maya J. Berry et Ivor L. Miller entre autres) ont par ailleurs mis en évidence la manipulation délibérée, de la part des acteurs de la Révolution<sup>1085</sup> et particulièrement de Fidel Castro, de « signes qui font sens pour les *religieux*<sup>1086</sup> » : « the Cuban state, though using a Marxist model for policy, seemed to be very conscious of the force of the communitarian symbolic register, as evidenced by its use of Afro-Cuban folkloric expressive forms to groom the taste of “consumer” consciousness<sup>1087</sup> ». Le premier de ces signes est sans doute le fruit du hasard<sup>1088</sup>, mais il produisit sur la population religieuse un effet considérable : le 8 janvier 1959, lors du premier discours de Fidel Castro à La Havane, une colombe vint se poser sur l'épaule du « Máximo Líder » (cf. photo n° 17). Cette image marqua fortement et durablement les esprits, tant ceux des catholiques, pour qui la colombe représente l'Esprit saint et symbolisent la paix, que ceux des *religieux* pour qui elle symbolise soit Obbatalá, dieu de la sagesse, soit l'*orichá* Oduduwa, dieu créateur du monde (l'un et l'autre étant syncrétisés avec Jésus-Christ), dont la fête tombe justement le 1<sup>e</sup> janvier. Tous les témoignages concordent alors pour conférer à cet instant une aura mystique, qui transformera durablement et pour de nombreux cubains Fidel Castro en émissaire divin.

---

<sup>1083</sup> *Idem*, 1'04'04-1'04'23.

<sup>1084</sup> Bien que, ici encore, la situation ait quelque peu évolué depuis l'accès au pouvoir de Raúl Castro, en juillet 2006.

<sup>1085</sup> Nous savons, grâce aux travaux de Rómulo Lachatañaré, que cette utilisation de la *religión* et de ses symboles n'est pas l'apanage du gouvernement révolutionnaire : Machado était, lui aussi, considéré comme un fils de Changó et ne manqua pas d'exploiter cette filiation (LACHATAÑARÉ, Rómulo, *El sistema religioso de los afrocubanos*, Editorial de Ciencias Sociales, La Havane, 1992 [1942], pp. 113-114).

<sup>1086</sup> CAPONE, Stefania et ARGYRIADIS, Kali, « Cubañía et santería... », *Op. Cit.*, p. 6.

<sup>1087</sup> BERRY, Maya J., « From “Ritual” to “Repertory” : Dancing to the Time of the Nation », *Op. Cit.*, p. 69.

<sup>1088</sup> La coïncidence est trop parfaite pour qu'on ne soit tenté d'y voir le fruit d'une mise en scène préméditée; aucune information ne vient cependant le démontrer.



Photo 17

*Discours de Fidel Castro, 8 janvier 1959*

Parmi les « symboles divins », on peut également mentionner les couleurs du Mouvement du 26 juillet, foyer de la guérilla anti-Batista destiné à ouvrir la voie de la Révolution, qui sont celles d'Eleguá, le rouge et le noir. C. Ayorinde rappelle également qu'au début de la Révolution, les ancêtres des CDR (« Comité de Defensa de la Revolución ») actuels s'appelaient des ORI (« Organizaciones Revolucionarias Integradas »)<sup>1089</sup> : or le terme *yoruba* « ori », très utilisé en religion, peut être traduit par « tête » ; il désigne également l'une des entités constitutives de la personne. À la différence d'*emi*, le souffle vital, *ori* se réincarne toujours dans la même famille lorsqu'il y a un nouveau-né ; W. Bascom considère ainsi *l'ori* comme « un gardien de l'âme des ancêtres<sup>1090</sup> ». On peut, bien sûr, attribuer toutes ces coïncidences sémantiques au hasard mais, ce qui est certain, c'est que le gouvernement ne fit rien pour les démentir. Au contraire : en 1986, Fidel Castro se rend en Guinée et, à cette occasion, apparaît dans un reportage télévisé (transmis à Cuba) tout de blanc vêtu, alors qu'il ne quitte habituellement jamais son treillis militaire. Or dans la religion *yoruba/lucumí*, le blanc est la couleur des initiés : « tout le monde en a conclu qu'il avait été se faire un *asiento* extrêmement puissant là-bas<sup>1091</sup> ». C. Ayorinde l'affirme également : « Many of the *santeros* and *babalawos* whom I interviewed are convinced that Castro is an initiate<sup>1092</sup> » ; elle rappelle d'autre part que le chef suprême est fréquemment surnommé « El Caballo », animal qui dans le contexte rituel sert à désigner aussi bien *l'orichá* qui descend sur terre que le mortel qui lui prête son enveloppe charnelle.

Enfin, nous pouvons citer un extrait particulièrement intéressant de l'essai publié par Natalia Bolívar en 1998, auquel nous nous sommes déjà fréquemment référés. Cet ouvrage symbolise d'une certaine manière la réconciliation du Parti et de la *religión*<sup>1093</sup>. Natalia Bolívar y consacre un

<sup>1089</sup> cf. AYORINDE, Christine, *Op. Cit.*, p. 134.

<sup>1090</sup> BASCOM, William, cité par MULLER, Bernard, « “Nos ancêtres les Yoruba...” Splendeur et misère de la bourgeoisie yoruba du Nigeria », *Cahiers d'Études africaines*, XLIII (3), 171, 2003, p. 495.

<sup>1091</sup> ARGYRIADIS, Kali, *La religión à La Havane...*, *Op. Cit.*, p. 298.

<sup>1092</sup> AYORINDE, Christine, *Op. Cit.*, p. 134.

<sup>1093</sup> Dans ce livre, pour la première fois, une *religieuse* (Natalia Bolívar se revendique comme *palera*) prend

chapitre à la « lettre de l'année », prophétie annuelle déterminée par les *babalao* et livrée en guise d'étrennes à la communauté religieuse. Or pour démontrer la pertinence de ces prophéties, l'auteur explique que celles-ci ont annoncé l'arrivée de Fidel Castro au pouvoir!

A los no creyentes, la ceremonia puede parecerles ridícula. Estudiados los *oddunes* de varios años, no lo es tanto.

Dos años más tarde, en 1959, Ifá habló y dijo: *ogbe yono*.

Los *babalawos* explicaron la palabra de Ifá:

El rey hace su entrada vestido con piel de tigre.

Fidel Castro entra en La Habana ocho días después vestido de verde oliva. Ha derrocado a Batista.

Trabajar en el camino de la paz y la diplomacia.

Fidel inicia una gira en el mes de abril por los Estados Unidos para explicar su Revolución. Además uno de los refranes que sale dice: *yo recorro todo el mundo*.

Dos tendencias con un mismo ideal. Conflictos.

Castro ha de mantener a raya a algunos miembros del Directorio Revolucionario: hay dos maneras de entender el triunfo revolucionario. El comandante Huber Matos es detenido. [...] <sup>1094</sup>

Une telle interprétation ne pouvait manifestement pas déplaire au Chef d'État, qui s'y voit élevé au rang de roi mythique. De fait, non seulement ces propos ne furent pas censurés, mais on trouve dans le cahier central d'illustrations en couleur que contient l'ouvrage une photo de l'auteur, posant aux côtés du chef d'État, preuve ultime de l'approbation idéologique reçue de la part du Chef d'État d'une telle (re)lecture de l'Histoire révolutionnaire.

Tous ces éléments viennent confirmer la volonté du gouvernement de la Révolution de substituer ses héros (les révolutionnaires) et son dieu (Fidel Castro) à ceux de la cosmovision *yoruba*. Ce qu'il nous semble particulièrement intéressant à relever, dans le cadre de cette étude, est que le gouvernement révolutionnaire ne se contenta pas de remplacer un mythe par un autre, mais entreprit véritablement de *transformer* le mythe religieux en mythe révolutionnaire : au lieu de supprimer les symboles religieux, il les réinvestit de manière à intégrer cet univers symbolique et à y prendre la place des dieux originels. C'est tout le système de représentations qui sous-tend cette symbolique qui est alors détourné, et mis à profit par le gouvernement.

Nous allons voir maintenant comment, en parallèle à cette « divinisation » des hommes, les *orichás*, projetés dans le cadre institutionnel que constitue le Conjunto Folklórico Nacional, sont rendus à leur humanité pour se transformer en archétypes populaires.

---

publiquement la parole pour parler de ses pratiques et de ses croyances. L'ouvrage ne présente pas d'intérêt théorique majeur, mais fit au moment de sa publication l'effet d'une bombe ; tout le monde faisait la queue pour l'acheter. Natalia Bolívar fut l'assistante de Lydia Cabrera et, comme elle, est issue d'une grande famille bourgeoise et blanche. Qu'une femme de cette classe sociale s'affiche en public vêtue de blanc et de colliers religieux ne manqua pas de susciter la plus vive attention (ARGYRIADIS, Kali, « Epistemología de los estudios afrocubanos », cours donné au Centre d'Anthropologie de La Havane (notes personnelles), juillet 2015).

<sup>1094</sup> BOLÍVAR, Natalia et OROZCO, Román, *Cuba Santa...*, *Op. Cit.*, pp. 177-178.

### 3. Le Conjunto Folklórico Nacional : une institution révolutionnaire ou dissidente?

#### a. La production du CFN ou la théâtralisation du rituel

Nous avons vu, tout au long de cette seconde partie, comment les différents rituels afro-cubains ont été extraits de leur contexte original pour être transposés sur les scènes de spectacle et transformés en spectacles folkloriques. Nous avons vu également que cette transposition correspond à une démarche délibérée du gouvernement révolutionnaire, comme l'ont mis en relief de nombreux chercheurs étrangers mais également certains acteurs culturels de ce processus, tels María Elena Molinet. La costumière du CFN affirme notamment que « performance of the ritual dances was schematic and deliberately made theatrical. There was a conscious process of demystification and of cutting out something that could not actually be cut out: religious thinking<sup>1095</sup> ».

Nous allons à présent revenir brièvement, à la lumière de la distinction que nous avons établie en première partie entre rituel et théâtre, sur les mécanismes et conséquences de cette théâtralisation des rituels, pour bien saisir l'importance de ces *performances* folkloriques dans la démarche révolutionnaire de substitution de l'idéologie religieuse par l'idéologie révolutionnaire.

Nous avons vu que l'une des spécificités de l'action rituelle, par rapport à l'action théâtrale, tient à son pouvoir performatif, qui lui permet de faire advenir la réalité mythique dans la réalité quotidienne. Nous avons vu également que lorsque cette réalité mythique se transforme en mythologie, quand son existence peut être conçue indépendamment du rituel, ce dernier tend à se théâtraliser; parce qu'il vient re-présenter des mythes qui lui préexistent d'une part, mais surtout parce que ces mythes, intégrés au champ du *logos*, perdent leur véracité intrinsèque (qui n'est pas une vérité rationnelle) et sont transformés en légendes; la *performance* qui vient les « mettre en scène » équivaut bien alors à une « imbrication d'une fiction dans le réel », c'est-à-dire à la définition du théâtre que nous avons empruntée à J. Féral. Autrement dit, la déconnexion du mythe et du rituel rejette l'un et l'autre dans le champ de la fiction, c'est-à-dire, respectivement, de la littérature et du théâtre.

Ces considérations nous permettent, d'une part, de mesurer l'importance du rôle des anthropologues dans le processus de désacralisation de la *religión*, puisque leurs travaux viennent passer au crible de la raison l'ensemble du système mythique qui sous-tend les différents cultes afro-cubains, pour en faire un ensemble de légendes et de croyances « pré-scientifiques ».

Mais ce n'est qu'à travers les spectacles folkloriques qu'elle inspire que cette littérature scientifique

---

<sup>1095</sup> MOLINET, María Elena, citée par AYORINDE, Christine, *Op. Cit.*, p. 113.



devient véritablement agissante, d'un point de vue idéologique : projection scénique de la rationalisation de mythes conçus comme productions humaines, ces spectacles attestent la possibilité d'immanentiser les rituels, en les transformant en œuvres d'art, c'est-à-dire ici aussi en créations humaines et non plus divines; dans le discours révolutionnaire, le fait que ces *performances* soient réalisées par les *religieux* eux-mêmes apporte la preuve qu'elles ne s'inscrivent pas en opposition à ces rituels, mais qu'elles constituent au contraire leur aboutissement moderne. L'apparition d'une équipe de direction (metteur en scène, chorégraphe, *libretista*...) qui vient substituer son autorité à celle des dieux achève d'amputer le rituel de ses fonctions métaphysiques, puisque le déroulement de ce dernier, au lieu d'être dicté par la tradition et partiellement improvisé par les dieux qui s'incarnent dans le corps des prêtres, est intégralement pré-conçu et pré-vu, sans plus nécessiter aucune intervention transcendantale, par des hommes dont les connaissances folkloriques et les compétences artistiques remplacent toute exigence divine; nous pouvons noter par ailleurs que les spectacles du Conjunto sont totalement déconnectés du calendrier rituel.

Ces spectacles, au lieu de faire advenir la réalité mythique dans le réel, se présentent donc d'une part comme des témoignages historiques de pratiques ancestrales (ce qui correspond à leur versant anthropologique), d'autre part comme des mises en scène dramatisées de mythes transformés en légende (versant artistique) : au langage performatif qui caractérise le rituel se substitue un discours illustratif et narratif qui « théâtralise » incontestablement la *performance* originale, en dramatisant son contenu.

Or, nous l'avons vu avec J. Féral, la théâtralité se définit par le fait qu'elle « désigne l'espace et le temps de l'action comme différents de ceux du spectateur<sup>1096</sup> » (par opposition à « l'adhésion de ce dernier à la scène en même temps que son entrée dans un espace et une temporalité qui sont ceux du quotidien<sup>1097</sup> », qui caractérise aussi bien la « performativité » que la *ritualité*, telles que nous les avons définies en première partie).

On retrouve bien dans les spectacles du CFN cette double mise à distance. Spatiale et visuelle tout d'abord : les danseurs sont isolés par le dispositif théâtral à l'italienne des salles dans lesquelles ces spectacles sont représentés<sup>1098</sup>, mis à distance des spectateurs qui ne participent plus directement à l'action. La circulation de l'*aché*, que nous avons définie en première partie comme l'objectif ultime des *wemilere* et autres rituels collectifs de la *religión*, est ici très clairement bannie, palliée par une

---

<sup>1096</sup> FÉRAL, Josette, *Op. Cit.*, p. 159.

<sup>1097</sup> *Idem.*

<sup>1098</sup> Il est un autre facteur qui contribue à distancier radicalement les danseurs et musiciens de ceux qui les contemplent depuis le parterre : le facteur économique. Que le spectateur paye pour assister au spectacle lui confère un statut radicalement autre, tout en le plaçant dans une attitude de consommateur qui lui donne le droit de venir retirer et non apporter quelque chose (par exemple, son énergie) à la *performance*.

hypertrophie d'un discours symbolique rationalisé par les travaux anthropologiques, plastiquement rendue par l'équipe de direction du CFN à partir de ces travaux. Cela transparait notamment dans le soin apporté aux costumes des danseurs. « La Vestimenta Ritual Tradicional, aparte de sus peculiaridades en cuanto a su estructura y uso corporal, tiene otras, las más importantes, que contienen símbolos mágico-religiosos muy definidos, y que responden a la identidad adjudicada a cada santo, es decir a sus características idiosincrásicas más populares y repetidas por creyentes e investigadores, constituyendo un lenguaje simbólico, muy rico y sugestivo<sup>1099</sup> », explique ainsi la costumière du Conjunto, María Elena Molinet.

Se magnificaron algunos elementos, como collares, bordados, bieses; se utilizaron materiales textiles que expresaran la idiosincrasia de cada una de las deidades, pero que fueran factibles en la ejecución danzaria; en ocasiones ésta se trabajó en diversas gradaciones, por ejemplo, en los trajes del coro de Yemayá, que a veces tenían que recordar las olas del mar. Se consiguió una excelente seda azul claro para los vestidos, y se les hicieron tres sayuelas interiores, en tres azules de diferente intensidad, desde el más claro al más oscuro, de manera que al moverlas las bailarinas del coro se vieran con distintas tonalidades de azul, igual que el mar. Recurso escénico basado en la leyenda de la santa – diosa del mar –, en sus colores y movimientos rituales del baile<sup>1100</sup>

Comme ceux des artistes du Conjunto de Danza Moderna avec lesquels ils présentent d'ailleurs de troublantes ressemblances, les costumes des danseurs du Conjunto sont ainsi beaucoup plus élaborés que ceux portés par les fidèles dans le contexte original et dont on pouvait encore apprécier la sobriété dans les spectacles d'A. León<sup>1101</sup>.

D'autre part et de même que chez R. Guerra, le maquillage de ces danseurs est parfois outrancier, comme cela transparait dans un commentaire de Miguel Barnet au sujet du *personnage* de Changó, qui aurait tout aussi bien pu s'appliquer à celui d'Ogún dans *Suite Yoruba* : « El maquillaje exagerado cubre detalles importantes en la expresión del bailarín. Le resta carácter a su figura viril y guerrera<sup>1102</sup> ».

Costumes et maquillage viennent ici entériner le fait que les danseurs incarnent des *personnages*, qui n'appartiennent pas à la réalité quotidienne<sup>1103</sup> et ne se situent donc pas dans le même espace/temps que le public.

Mise à distance du public par rapport aux danseurs donc, et également dans une certaine mesure des danseurs/*religieux* par rapport à leur propre dieu, puisqu'à l'identification ontologique entre les *omó orichás* et leur *orichá* tutélaire, clef de la vérité mythique révélée par le rituel, se

---

<sup>1099</sup> MOLINET, María Elena, « Vestimenta ritual tradicional de la Santería cubana » in *Centro de investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello*, La Havane, 2007, p. 45.

<sup>1100</sup> MOLINET, María Elena, « Como enfrentar el rito en la representación escénica », *Tablas*, n° 4, 1998, p. 33.

<sup>1101</sup> Soulignons d'autre part que, dans le contexte rituel, il s'agit d'une véritable transformation : le danseur, au départ vêtu comme l'ensemble des fidèles, ne s'en distingue en revêtant son costume divin qu'une fois possédé.

<sup>1102</sup> BARNET, Miguel, « Al pueblo lo que es del pueblo », *Op. Cit.*, p. 2.

<sup>1103</sup> Cette évolution se reflète dans l'évolution du vocabulaire employé : les danseurs du CFN ne dansent plus pour tel ou tel *orichá*, mais dansent Elegguá, Changó, Yemayá...comme un acteur jouant un rôle déterminé.

substitue un jeu théâtral, codifié à l'extrême en vue d'obtenir un effet esthétique déterminé, a priori étranger à toute quête spirituelle : « on stage, the focus shifts from the *internal sensation* experienced by the dancer's body, to a privileging of the spectator's *external perspective* and a concern for their reception of the dance<sup>1104</sup> », nous dit Maya J. Berry. Elle ajoute : « in a sense, when the dancer assumes the body of the national as a CFN performer, he or she undergoes and amputation from his or her religion on stage. Choreography provides the crutch necessary to do the dance of the saint despite the spiritual amputation<sup>1105</sup> ».

D'autre part, la temporalité rituelle (circulaire et redondante, à l'image de l'ordre cosmique) est remplacée dans ces spectacles par une temporalité dramatique, à la fois *fictive* (différente de la temporalité *réelle*) et linéaire, c'est-à-dire conforme à la vision hégélienne et progressiste de l'histoire.

Comme le fait remarquer Maya J. Berry (et comme cela fut d'emblée très justement perçu par R. Guerra), « the application of theatrical timing to Afro-Cuban expressive culture introduces the most essential ontological contradiction between the state and the *santero* uses of time<sup>1106</sup> », « one of the most abrasive and transformative “leyes teatrales” used in the choreographic process<sup>1107</sup> ».

By imposing modernist conventions of timing to a rhythmic and affectively driven dance practice, theatrical timing simultaneously enacted a spiritual amputation of the dancer while providing a crutch for the « performer ». Stripped from spiritual function or connection, the dancer is jettisoned into another reality; as performer, he or she depends on the external organization of counts to make meaning in the world<sup>1108</sup>.

Le premier spectacle du CFN tel qu'il fut présenté à l'étranger répond déjà à ces nouvelles exigences temporelles, puisque s'il on en croit Maya J. Berry, il présente une vision idéalisée de l'histoire de Cuba : « the evening began with the theatrical reenactment of a slave rebellion followed by dances expressing unity and friendship between groups, the enjoyment of simple everyday life, and a finale marked by jubilation and general optimism<sup>1109</sup> ».

Au fil des années, la dramatisation des danses folkloriques s'accroît, leurs chorégraphies s'inspirant de plus en plus des *patakines* recensés par les anthropologues : en 1969, par exemple, l'ensemble présente « Ochosi y el venado », mise en scène chorégraphiée par Santiago Alfonso d'un célèbre *patakín*<sup>1110</sup>. Deux ans plus tard, le CFN présente une pièce écrite par Lázaro Ros, *El alafín de Oyó*. Aux yeux de Inés María Martiatu, cette mise en scène représente un nouveau cap dans la

---

<sup>1104</sup> BERRY, Maya J., « From “Ritual” to “Repertory”: Dancing to the Time of the Nation », *Op. Cit.*, p. 65.

<sup>1105</sup> *Idem*, p. 64.

<sup>1106</sup> *Idem*, p. 64.

<sup>1107</sup> *Idem*.

<sup>1108</sup> *Idem*, p. 65.

<sup>1109</sup> *Idem*, p. 68.

<sup>1110</sup> Une version de ce *patakín* peut être trouvée sur la page suivante : <<http://patakiyoruba.blogspot.fr/2007/04/el-pacto-de-oggn-y-oshosi.html>> [consulté le 14/04/2016].

théâtralisation du folklore :

En ésta, por primera vez, los bailarines folklóricos se enfrentaron con un texto dramático en el que de una manera muy apegada a la leyenda y las formas danzarias habituales en ellos, se representan pasajes de la vida de Changó, rey de Oyó devenido luego en oricha. Esta experiencia es importante porque si bien no es hasta mucho después que este colectivo retomará un texto, sí se puede apreciar en espectáculos posteriores una elaboración de los temas folklóricos en función de una dramaturgia de la danza que hasta ese momento no había tenido esa importancia, esa voluntad de contar en los espectáculos anteriores<sup>1111</sup>.

D'autre part, dans la seconde moitié de la décennie, plusieurs auteurs dramatiques écrivirent et mirent en scène des pièces de théâtre inspirées de ces même *patakines*. On ne peut manquer d'évoquer ici le travail des frères Camejo (Pepe y Carucha) et de Pepe Carril, qui fondèrent en mars 1963 à La Havane le Teatro Nacional de Guiñol (TNG)<sup>1112</sup>. De leur collaboration naquit de nombreuses pièces de marionnettes pour enfants mais aussi pour adultes, qui connurent dans les années 1960 un vif succès. On trouve parmi ces pièces plusieurs mises en scènes de *patakines yorubas* : la première, *Chicherekú*, écrite par Pepe Carril à partir de l'un des *Cuentos negros* publiés par Lydia Cabrera en 1940, est mise en scène par le TNG en 1964. Armando Morales, acteur de marionnettes et metteur en scène, considère qu'avec ce premier spectacle, le TNG « había explorado un terreno virgen para nuestro teatro de muñecos – para el otro también –, y permitió descubrir, aún con sus deficiencias, un mundo cargado de fuerza dramática y de profunda poesía capaz de expresar una concepción del hombre y de la vida, brindando, además, infinitas posibilidades a los creadores al materializar en la escena las más inimaginables fabulaciones<sup>1113</sup> ». En 1966, le TNG présente deux nouvelles pièces relevant de ce « théâtre mythologique<sup>1114</sup> » : *La loma de Mambiala*, autre adaptation d'un conte de L. Cabrera écrite cette fois par Silvia Barros, et *Shangó de Imá*, écrite par Pepe Carril.

On peut ici mesurer la distance entre ces « fabulations » poétiques et les mythes qui en sont à l'origine : les dieux n'y sont plus que des personnages de légende, des marionnettes entre les mains de « vrais » hommes qui leur donnent vie le temps d'une représentation, leur faisant vivre des aventures fictives, pleines de fantaisie et d'imagination<sup>1115</sup> : il s'agit indubitablement ici de théâtre et non de rituel, c'est-à-dire de « fiction imbriquée dans le réel ».

Les liens entre ce « théâtre mythologique » et le CFN méritent d'être soulignés : Rogelio Martínez

---

<sup>1111</sup> MARTIATU, Inés María, « Teatro, danza e identidad » [1987] in *El rito como representación*, Ediciones Unión, La Havane, 2000, p. 34.

<sup>1112</sup> Dans ce travail, nous avons choisi de concentrer notre attention sur la production scénique de la capitale; nous laisserons donc de côté la production du Teatro Papalote de Matanzas, créé en 1962, qui produisit également au cours de cette décennie plusieurs pièces pour marionnettes relevant également du « théâtre mythologique » évoqué ici.

<sup>1113</sup> MORALES, Armando, « La afrocubanía en el Teatro Nacional de Guiñol », *Tablas*, anthologie, 2002, p. 49.

<sup>1114</sup> CASEY, Calvert [« *Chicherekú* », *La Tarde*, 4 mai 1964] cité par DARÍO SALAZAR, Rubén et ESPINOSA MENDOZA, Norge, *Mito, verdad y retablo: el guiñol de los hermanos Camejo y Pepe Carril*, Ediciones Unión, 2014 [2012], p. 126.

<sup>1115</sup> Soulignons par ailleurs que les « contes » de Lydia Cabrera relèvent déjà de la fiction littéraire.

Furé, colabore en tant que « conseiller<sup>1116</sup> » à ces trois premières pièces. Il en composa également la musique, et chanta ses compositions accompagné de Jesús Pérez et des autres *tamboreros* du CFN<sup>1117</sup> pour en réaliser la bande-son. En 1968 enfin, il co-écrit avec Pepe Camejo une pièce qu'il qualifie d'« ópera de cámara para niños<sup>1118</sup> », *Ibeyi añá*, également inspiré de L. Cabrera. Cette pièce fait intervenir non seulement les Ibeyis mais également Oyá, Changó, Ochún, Yemayá et Obbatalá, tous représentés par des marionnettes; au milieu de ces figures mythologiques, R. Martínez Furé joue le rôle du narrateur, c'est-à-dire celui de l'homme-démiurge au milieu de ses créations<sup>1119</sup>.

Entre les spectacles du CFN et ce « théâtre mythologique », il semble ainsi ne pas y avoir de solution de continuité, les différents acteurs culturels de la Révolution travaillant de concert pour offrir au grand public une version théâtralisée, et donc désacralisée, de plus en plus dramatisée de l'univers mythologique afro-cubain.

D'autre part, si au moment de la création du Conjunto la présence de *religieux* en son sein était un gage d'authenticité, dès 1965 la Escuela Nacional de Arte (créée en 1962) se propose de former des danseurs venus de tous milieux aux « danses folkloriques »; d'autres « escuelas de aficionados » furent également ouvertes, dans l'objectif d'éloigner encore un peu les danses folkloriques de leur *background* religieux<sup>1120</sup>.

Cependant, malgré la création de ces écoles, de nos jours la grande majorité des artistes du CFN sont encore religieux. On pourrait attribuer cela au fait que la *religión* soit redevenue à la mode à Cuba depuis les années 1990; la lecture de l'ouvrage de K. Hagedorn invalide cette hypothèse, puisque la chercheuse effectue ses premières recherches de terrain auprès du CFN en 1989 et souligne, d'emblée, les « blurred boundaries<sup>1121</sup> » existant entre rituels et *performances* folkloriques : « These folkloric performances, as they are called, thus suggested the transformation from folk to folkloric, a process of “folkloricization”, in which the religious practice that has been classified as a folk tradition is reinterpreted and recontextualized as a staged and commodified folkloric performance (one that we might call secular), and yet still draws upon the communicative

---

<sup>1116</sup> MARTÍNEZ FURÉ, Rogelio, « *Curriculum Vitae* », <<http://www.afrocubaweb.com/fure/autobiografia-fure.pdf>> [consulté le 14/04/16].

<sup>1117</sup> MACHADO VENTO, Dainerys, « Rogelio Martínez Furé: *Soy Agustín, soy mi infancia* », *La Gaceta de Cuba*, 2013, p. 45.

<sup>1118</sup> Il n'est pas anodin qu'un tel théâtre soit destiné à un public enfantin, si l'on s'en réfère au discours développé par les anthropologues évolutionnistes selon lequel la croyance des afro-descendants en des entités supra-naturelles serait due à « su sicología asombrosamente pueril » (CABRERA, Lydia, *El Monte*, Editorial Letras Cubanas, La Havane, 1993 [1954], p. 32).

<sup>1119</sup> L'on peut ici encore relever l'ambiguïté du personnage, qui n'hésite pas – oralement – à se proclamer *religieux*, tout en participant activement au processus d'artification de la *religión*. Il admet d'ailleurs aujourd'hui – toujours oralement – avoir lui-même inventé certains chants religieux supposément traditionnels, intégrés au répertoire du CFN.

<sup>1120</sup> Cf. DE LA HOZ, Pedro, *África en la Revolución cubana*, Editorial Letras Cubanas, 2008, p. 24.

<sup>1121</sup> HAGEDORN, Katherine, *Op. Cit.*, p. 6.

inspiration of its folk (read “religious”) roots<sup>1122</sup> ».

Il convient donc de chercher ailleurs l'explication de cette persistance et l'échec des efforts de la Révolution pour séculariser le folklore afro-cubain.

## b. L'échec de la désacralisation du folklore

Pour comprendre cet échec, l'exemple particulier de K. Hagedorn nous semble tout à fait révélateur. En 1988, sans rien connaître ou presque de Cuba et des religions afro-cubaines, la jeune américaine se rend dans la ville de Providence (Rhode Island) à un concert du groupe Orlando “Puntilla”, ensemble folklorique afro-cubain venu de New York. Elle rapporte ses premières impressions en introduction de son étude :

From the moment the drummers struck their instruments, I was stunned. Each delicate stroke seemed to hit my solar plexus, and I was immediately embarrassed lest anyone guess how intimately I was experiencing the sound. I could not breathe normally, because the sounds produced by the hands of the drummers on the six drum heads were tickling my internal organs. I remained glued to my seat, barely moving, for the first part of the concert. At intermission, released from the spell, I got up and walked outside in the cold, grateful that I could once again breathe normally and move my limbs. I did not experience the second half of the concert as intensely as the first, and I don't remember much about it. But I do know that the first part of that concert compelled me to find out as much as I could about Afro-Cuban folklore ensembles, how folkloric music might be related to religious music, the role of the mesmerizing double-headed batá drums, and how I could travel to Cuba to hear more<sup>1123</sup>.

Quelques mois plus tard, en juin 1989, la jeune chercheuse parvient effectivement à obtenir un visa pour Cuba : « When I went that first time, all I really knew about Cuba, deep down in the pit of my stomach, was that I needed to hear the sound of its *batá* drums. I needed to feel tickled and the paralyzed again by those tender pops and deep strokes, to process this singular acoustic message<sup>1124</sup> ». De fait, non seulement la jeune femme consacra sa thèse de doctorat au Conjunto Folklórico Nacional de Cuba, mais en 1992 (au cours de son troisième terrain sur l'île) elle suivit un stage de quinze jours organisé par le CFN « aimed at teaching non-Cubans the rudiments of Afro-Cuban music and dances<sup>1125</sup> » et commença à prendre des cours de percussion avec Alberto Villareal, « the lead percussionist of the Folklórico and a well-respected ceremonial drummer<sup>1126</sup> ». « With Alberto, I began attending more *toques de santo* [*wemilere*], and I gradually increased my own involvement in Santería<sup>1127</sup> », rapporte la chercheuse : au cours des années qui suivirent, elle franchit en effet différentes étapes initiatiques et consulta régulièrement des *babalaos* qui lui suggérèrent, avec une insistance croissante, de « hacerse santo ». « No longer willing to postpone

---

<sup>1122</sup> *Idem*, p. 68.

<sup>1123</sup> *Idem*, p. 2.

<sup>1124</sup> *Idem*.

<sup>1125</sup> *Idem*, p. 4.

<sup>1126</sup> *Idem*, p. 5.

<sup>1127</sup> *Idem*.

the inevitable, in September 1998, at the beginning of a year-long sabbatical, I became initiated into Santería as a priestess of Ochún. My wide-angle lens of folkloric performance had suddenly zoomed in to the close-up focus of personally experienced religious performance<sup>1128</sup> ».

Ce parcours est d'autant plus intéressant qu'il ne s'agit aucunement d'un cas isolé : de nombreux chercheurs, parmi lesquels nous pouvons citer des autorités en matière d'études afro-caribéennes telles que Roger Bastide, Pierre Verger, Juana Elbein dos Santos, Katherine Dunham ou Erwan Dianteill, se sont « convertis » après avoir entamé leurs recherches dans une perspective initialement exclusivement scientifique; c'est également le cas de nombreux danseurs à Cuba, qui s'initient en religion après être passés par les écoles de danses folkloriques. Ces expériences démontrent que les ensembles folkloriques non seulement conservent des liens étroits avec l'univers religieux, mais servent bien souvent de passerelles vers celui-ci, ce qui va bien évidemment totalement à l'encontre des objectifs du gouvernement.

L'une des explications de ce phénomène est sans aucun doute sociale : le témoignage de K. Hagedorn nous montre comment son intérêt pour le CFN l'amena à rencontrer et à fréquenter des *religieux*, qui l'intégrèrent progressivement à leur « famille » jusqu'à ce qu'elle en devienne finalement un membre à part entière. Mais le désir d'intégration à une communauté déterminée ne saurait suffire à expliquer l'adhésion à un système de croyances allogènes, surtout si l'approche de ce système se fait par le biais de manifestations folkloriques, apparemment profanes et désacralisées, où les dieux sont seulement conçus comme des personnages de légende, humanisés à l'extrême.

L'autre explication, fournie par K. Hagedorn elle-même, est que « these [folkloric] representations still employ the powerful communicative aspects of the ritual folk traditions: the songs, the dances, and the drumming<sup>1129</sup> ». Cette affirmation pourrait être discutée, puisque nous avons vu justement que les danses folkloriques, de plus en plus dramatisées et théâtralisées, semblent s'éloigner de plus en plus au fil du temps de leurs modèles rituels. Il est notable en revanche que la musique des tambours, pour sa part, ait été très peu touchée par les transformations introduites par les metteurs en scène « folkloristes » au lendemain de la Révolution; tous se sont au contraire efforcés de la préserver autant que possible, depuis Fernando Ortiz jusqu'à Rogelio Martínez Furé, en passant par Argeliers León (qui se définit lui-même avant tout comme « musicologue »), et lui reconnaissent des propriétés hors du commun. F. Ortiz l'affirmait déjà en 1950 : « sin duda, la música africana, toda ella y en sus instrumentos, cantos y bailes, tiene un “misterio”; se decía que sobrenatural, hoy todos los califican de inefable, pero todavía hay quienes creen que es inspiración de los demonios y otras cosas de brujería<sup>1130</sup> ».

---

<sup>1128</sup> *Idem.*

<sup>1129</sup> *Idem.*, p. 67.

<sup>1130</sup> ORTIZ, Fernando, *La africanía de la música folklórica afrocubana*, Editorial Universitaria, La Havane, 1965 [1950], p. 109.

Nous avons pu observer par ailleurs que les *tamboreros* non seulement jouissent d'un grand prestige et d'une grande autorité au sein de la communauté religieuse, mais jouent également un rôle très important au sein du CFN en tant qu'institution révolutionnaire, puisque plusieurs d'entre eux font partie du groupe des informateurs, les fameuses « vaches sacrées » évoquées par K. Hagedorn (c'est bien, ici encore, par la musique que se connectent les différents univers, que le mouvement se perpétue). Leur autorité est suffisante pour imposer leurs vues à l'équipe de direction du Conjunto, non seulement en raison des motifs évoqués plus haut (à savoir que la plupart des danseurs font partie de leur famille rituelle), mais également en raison de leurs connaissances, puisque la quasi-totalité du savoir des folkloristes et anthropologues, eux-mêmes non religieux, provient de ces informateurs que R. Martínez Furé qualifie de « bibliotecas vivientes<sup>1131</sup> », et surtout de leurs compétences techniques qui les rend difficilement remplaçables : si des danseurs habiles peuvent, en quelques semaines, acquérir les compétences nécessaires pour réaliser des danses folkloriques convaincantes, le savoir-faire des *tamboreros* est tellement complexe que si l'on en croit Ortiz, les plus grands musiciens occidentaux eux-mêmes ne sont pas capables de les imiter. « En la música de los negros, la variedad y complejidad de los ritmos es asombrosa. [...] Los negros han llegado a un insuperable dominio de las posibilidades rítmicas<sup>1132</sup> », affirme-t-il ainsi dans *La africanía de la música folklórica afrocubana*. Il conclut en citant le musicologue nord-américain H. E. Krehbiel : « es forzosa para mí la conclusión de que en el dominio del ritmo, el mejor compositor de hoy día aparecería como un simple aprendiz comparado con estos negros salvajes<sup>1133</sup> ».

De fait, nous pouvons observer qu'aucune des institutions révolutionnaires précédemment évoquées n'a prétendu former de nouveaux *tamboreros* pour réaliser la musique des *performances* présentées au grand public : les premiers spectacles de Ramiro Guerra lui-même, qui rassemblaient comme nous l'avons vu des danseurs issus de tous milieux et qui fusionnaient les danses rituelles avec la danse moderne, étaient accompagnés « por músicos, cantantes e instrumentos auténticamente puros<sup>1134</sup> », c'est-à-dire par les mêmes *tamboreros* qui participèrent aux premiers spectacles folkloriques d'Argeliers León et qui, déjà avant la Révolution, guidaient F. Ortiz dans ses recherches.

Nous pouvons donc considérer les *tamboreros* comme les gardiens de la tradition non seulement dans les milieux rituels, où ce sont eux qui garantissent le bon déroulement de la cérémonie, mais également dans le cadre des institutions folkloriques où aucun spectacle n'est présenté sans leur concours : en vertu de leur triple statut de « bibliothèques vivantes », de chefs de familles religieuses et d'artistes virtuoses, leur autorité au sein de ces institutions surpasse celle des

---

<sup>1131</sup> MARTÍNEZ FURÉ, Rogelio, « El conjunto folclórico nacional: heredero de ricas tradiciones », *Conjunto*, n° 53, 1982, p. 123.

<sup>1132</sup> ORTIZ, Fernando, *Op. Cit.*, p. 230.

<sup>1133</sup> *Idem*, p. 232.

<sup>1134</sup> GUERRA, Ramiro, *De la narrativa al abstraccionismo en la danza*, *Op. Cit.*, p. 268.



directeurs artistiques et leur permet de préserver leurs pratiques exactement telles qu'ils l'entendent. Si l'on en croit Alberto Villareal, le professeur et informateur de K. Hagedorn, cette autorité ne s'est pas émoussée avec le temps, puisqu'il explique à la jeune chercheuse qu'au sein du Conjunto,

when there are discrepancies, normally everyone comes to some sort of agreement after a meeting of the management board. But sometimes, if, for example, the choreographer wants a *otique* to go really fast, like the recording on the cassette [of the Conjunto Folklórico] – a *otique* for Ochún, to show off the dancers – I'll say no. You can't rush Ochún, she has to start sweet and slow [*dulce, suavecito, despacito*]. If the choreographer persists, I'll keep saying no, and I'll refuse to play. The rest of the percussionists will side with me, and there will be kind of a strike [*huelga*]. When all is said and done, the choreographer, or whoever it might be, has to come to an agreement with the wishes of the percussionists about religious issues<sup>1135</sup>.

Il est intéressant d'évoquer ici les travaux de Bernard Muller sur le théâtre *yoruba* au Nigéria, car ses analyses nous permettent de mettre en évidence les similitudes entre les dispositifs folkloriques des deux pays : au Nigéria comme à Cuba, les spectacles folkloriques qui mettent en scène les *orichás*<sup>1136</sup> sont accompagnés par des musiciens qui « appartiennent à des groupes sociaux “indigènes” ou “traditionnels”<sup>1137</sup> », tandis que les acteurs « relèvent plutôt de classes assez aisées, urbaines et lettrées<sup>1138</sup> » : « les premiers sont les adeptes d'un culte traditionnel, tandis que les seconds sont chrétiens; les seconds prêtent au texte leurs techniques de jeu moderne, les premiers confèrent, par leur musique et leurs chants, un sceau d'authenticité à ce genre nouveau<sup>1139</sup> ». Or selon B. Muller, c'est bien la présence de ces musiciens « traditionnels » qui continue, en dépit de la sécularisation (ou la christianisation) de l'ensemble de la société nigériane, à relier ce théâtre « néo-traditionnaliste<sup>1140</sup> » aux pratiques rituelles des religions traditionnelles :

Tout se passe comme si l'illusion théâtrale présentée sur scène pouvait se rompre à tout instant, en modifiant le statut de l'action, et en la faisant passer d'une intention ludique, disons artistique, à une intention rituelle, disons religieuse. Cette indifférenciation marquée entre les genres identifiés dans le champ des pratiques spectaculaires est le résultat d'un ensemble de rapports sociaux qui ne sont pas exempts de rapports de force, sinon même d'une forme de lutte de classes. Ces rapports de force peuvent ainsi, pour reprendre Goffman, faire sortir le genre de son cadre, en provoquant ce qu'il appelle un événement « stupéfiant »<sup>1141</sup>.

Les conclusions de B. Muller concernant ce théâtre « néo-traditionnaliste<sup>1142</sup> » *yoruba* font écho de façon troublante à celles de K. Hagedorn dont l'objectif est justement de mettre en évidence cette

---

<sup>1135</sup> HAGEDORN, Katherine, *Op. Cit.*, p. 98.

<sup>1136</sup> Il est intéressant de souligner que dès le début du XX<sup>e</sup> siècle, les différents *orichás* apparaissent côte-à-côte dans le théâtre mythique nigérian, alors même qu'ils « ne se manifestent jamais ensemble dans les cultes qui leur sont consacrés » (MULLER, Bernard, *La tradition mise en jeu...*, *Op. Cit.*, p. 488).

<sup>1137</sup> *Idem*, p. 69.

<sup>1138</sup> *Idem*.

<sup>1139</sup> *Idem*.

<sup>1140</sup> *Idem*, p. 58.

<sup>1141</sup> *Idem*, p. 67.

<sup>1142</sup> *Idem*, p. 58.

« permeable membrane between religious and folkloric performance<sup>1143</sup> ». Comme pour B. Muller, la cause première de l'ambivalence des *performances* folkloriques se trouve pour K. Hagedorn dans la musique qui les accompagne : son expérience personnelle à Providence avec le groupe Orlando « Puntilla » le lui démontra d'emblée, « the music of Santería, whether in its folkloric or religious context, [is] sacred<sup>1144</sup> ».

De fait, nous l'avons vu en première partie, ce sont bien les tambours et leurs rythmes qui, dans les rituels de la *religión*, sont à l'origine de la circulation de l'*aché*, de la mise en mouvement des danseurs et donc de la venue des dieux sur terre : préserver la musique des tambours, c'est quelque part préserver l'essence, le principe-même de la *religión*<sup>1145</sup>.

La preuve en est que même dans les *performances* folkloriques, au Nigéria comme à Cuba, il arrive fréquemment qu'un dieu prenne subitement possession de l'un des acteurs ou des danseurs au moment où les tambours l'appellent (rappelons que les *religieux* initiés sont conditionnés à réagir à cet appel), donnant lieu à ces « événements stupéfiants » évoqués par B. Muller. Ces fréquentes intrusions amènent ainsi le chercheur à se questionner quant à la nature de ces *performances* : « Ce spectacle, qui comporte en lui la *possibilité*, certes accidentelle, de voir se transformer un jeu de transe en transe véritable, est-il encore du théâtre?<sup>1146</sup> ».

Il est important de souligner ici qu'au Nigéria comme à Cuba, ces transes « sauvages » sont considérées comme des « dérapages<sup>1147</sup> », et le talent des danseurs évalué à l'aune de leur capacité à résister à l'appel des tambours : « on peut comparer cette situation à celle de l'amateur de cirque qui apprécie d'autant plus les numéros de voltige qu'ils présentent un risque de chute : ici, l'adresse ou la virtuosité réside dans la maîtrise de la nature périlleuse des matériaux dramaturgiques utilisés, et la “chute” correspond à l'incapacité de “dompter” les forces<sup>1148</sup> ».

À Cuba, l'aptitude des danseurs à résister à l'appel de leur dieu constitue également un critère d'évaluation de leur professionnalisme : depuis les premiers spectacles folkloriques d'Argeliers León, les transes sont rigoureusement interdites sur scène<sup>1149</sup> et lorsqu'un dieu s'invite à la fête sans y être convié, il est aussitôt renvoyé.

Aujourd'hui, pour éviter ce genre d'accident, les danseurs du Conjunto Folklórico initiés en religion évitent de danser pour leur *orichá* tutélaire; malgré cela, il leur arrive souvent d'être pris de

---

<sup>1143</sup> HAGEDORN, Katherine, *Op. Cit.*, p. 98.

<sup>1144</sup> *Idem*, p. 3.

<sup>1145</sup> Le gouvernement colonial ne s'y était pas trompé, qui à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, plutôt que d'interdire la pratique des religions afro-cubaines avait interdit l'usage des tambours d'origine africaine (cf. ORTIZ, Fernando, *La africanía de la música folklórica afrocubana*, *Op. Cit.*, p. 128). Le souci de patrimonialisation des pratiques afro-cubaines empêcha le gouvernement révolutionnaire de faire de même.

<sup>1146</sup> MULLER, Bernard, *Op. Cit.*, p. 74.

<sup>1147</sup> MULLER, Bernard, « “Nos ancêtres les Yoruba...” Splendeur et misère de la bourgeoisie yoruba du Nigeria », *Cahiers d'Études africaines*, Vol. 18, n° 3, 2003, p. 484.

<sup>1148</sup> MULLER, Bernard, *La tradition mise en jeu...*, *Op. Cit.*, p. 72.

<sup>1149</sup> Rogelio Martínez Furé est formel à ce sujet (entretien personnel, juillet 2015).

convulsions divines au milieu d'une *performance* tout à fait profane, ce qui témoigne de la résistance des dieux à être cantonnés dans l'*orun*, sans pouvoir jouir des biens terrestres, et du fait que la dramatisation des danses n'empêche nullement l'*aché* de circuler.

Les témoignages de K. Hagedorn<sup>1150</sup> aussi bien que notre expérience personnelle nous permettent d'ailleurs d'observer que les *performances* folkloriques, de nos jours et donc au moins depuis la fin des années 1980 (la création du Patio de la Rumba<sup>1151</sup>, en 1982, par Rogelio Martínez Furé contribua grandement à cette évolution), tendent à briser la rigidité du dispositif scénique théâtral à l'italienne et du face-à-face entre les acteurs et les spectateurs que celui-ci institue au profit d'un retour à un dispositif circulaire (ou au moins semi-circulaire), permettant de nombreuses interactions entre les artistes et le public.

K. Hagedorn souligne également l'importance de la présence de *religieux* au sein du public de ces *performances*, « [singing] along with the performers, moving as Ochún awayed, tapping their feet to Ogún's fierce stomp, laughing at Eleguá's playful antics<sup>1152</sup> », c'est-à-dire ici encore brisant la frontière entre les danseurs et le public et permettant à l'énergie de circuler au-delà des limites de l'espace théâtral : « their energy often ignites the troupe's performances. The *viejos* and the *ancianas* (old men and old women) are always called on or volunteer when the audience participation is needed, and they provide the magic that might otherwise be missing from the performance<sup>1153</sup> ».

Dans un entretien avec Christine Ayorinde, María Elena Molinet rapporte par ailleurs une anecdote très intéressante : « at the Festival del Caribe in Santiago, a religious ritual was celebrated under the guise of performance, though the sacrifices were carried out elsewhere<sup>1154</sup> »; la partie « amputée » du rituel était ainsi effectuée ailleurs, à l'insu des « directeurs » athées. On voit bien à travers ce cas précis que pour les *religieux*, la théâtralisation croissante des *performances* folkloriques ne constitue nullement un obstacle à leur éventuelle portée rituelle.

On peut alors remettre en question l'efficacité de la démarche révolutionnaire, dont les objectifs initiaux (utiliser le CFN pour transformer les croyances et pratiques religieuses en folklore sécularisé) semblent avoir été mis en échec par les *religieux* eux-mêmes, qui continuèrent à pratiquer leurs religions en les dissimulant derrière leurs représentations officielles faussement sécularisées.

---

<sup>1150</sup> HAGEDORN, Katherine, *Op. Cit.*, chap. 2, « EL ESPECTÁCULO – Invitation to the Dance », pp. 44-72.

<sup>1151</sup> Tous les samedis, Furé organisait dans cet espace des spectacles folkloriques conçus de manière participative, au cours desquels tout le monde finissait par danser. Bien qu'officiellement profanes, sortis du cadre des institutions folkloriques et des scènes de théâtre, ces spectacles présentaient peu de différences avec de « vrais » *wemilere* ; il était d'ailleurs fréquent que des danseurs tombent en transe. Furé commençait toujours par y faire un discours de présentation, au cours duquel il défendait les valeurs de la *religión* et des cultures africaines en général ; cette attitude témoigne encore une fois de l'ambiguïté du personnage.

<sup>1152</sup> *Idem*, p. 60.

<sup>1153</sup> *Idem*, p. 63.

<sup>1154</sup> *Idem*, p. 113.

### c. *Performances rituelles et performances folkloriques : un phénomène de rétroalimentation*

Si l'on s'en tient à ce que nous venons de voir, la dimension profane des *performances* folkloriques ne semblent finalement tenir qu'au fait que l'incarnation des dieux n'y soit pas autorisée; mais dans la mesure où les conditions de cette incarnation sont préservées, on peut effectivement considérer le Conjunto comme une « niche culturelle », grâce à laquelle les *religieux* purent rester en contact avec leurs dieux et continuer à les servir. Comme le souligne Christine Ayorinde, cette attitude n'est pas sans rappeler celle des esclaves durant la Colonie : « in some cases, folkloric performance appears to have created, to use a Bastidian expression, a “niche” akin to the situation in the colonial period, when African ceremonies were performed on Catholic feast days<sup>1155</sup> ».

Cette comparaison, si elle appuie la thèse de l'échec de la tentative de sécularisation du folklore de la part du gouvernement révolutionnaire, nous invite cependant à questionner l'impact de cette politique gouvernementale sur la *religión* elle-même : en effet, si le catholicisme finit par avoir une influence incontestable sur la pratique des cultes afro-cubains<sup>1156</sup>, on peut légitimement supposer que la politique révolutionnaire, elle aussi, laissa son empreinte sur des religions qui tirent leur force et leur persistance de leur plasticité reconnue.

De fait, de nombreux chercheurs ont souligné l'influence des recherches anthropologiques et des spectacles folkloriques sur les pratiques rituelles. En premier lieu, de nombreux *religieux* consultent les ouvrages des anthropologues et s'en inspirent pour « améliorer » leurs pratiques ; on retrouve notamment des extraits de Fernando Ortiz, de Lydia Cabrera ou de Natalia Bolívar dans bien des « manuels de santería » utilisés par les *religieux* aujourd'hui. Ce processus de « rétroalimentation » et de dialogue (également observable dans bien d'autres contextes<sup>1157</sup>) entre l'univers religieux et la production académique a notamment été mis en évidence par différents ethnologues français : Kali Argyriadis souligne que certains *babalaos*, après avoir lu Bascom et Ortiz « modifient (ce qui constitue pour eux une amélioration), “corrige” leurs cahiers, voire en écrivent de nouveaux, pensant ainsi se rapprocher de la “pure tradition africaine”<sup>1158</sup> ». Erwan Dianteill, pour sa part, publie en 2003 un article, « From Hierography to Ethnography and Back », dans lequel il démontre que *El Monte* de Lydia Cabrera « come to be a major source for today's santería manuals<sup>1159</sup> ».

---

<sup>1155</sup> *Idem.*

<sup>1156</sup> Nous n'entrerons pas ici dans le débat portant sur la dénomination de ce processus (syncrétisme ou transculturation).

<sup>1157</sup> Pour ne prendre qu'un exemple voisin, les travaux de Pierre Verger, Roger Bastide et Juana Elbein dos Santos ont considérablement influencé la pratique du *candomble* au Brésil. C'est notamment grâce à Pierre Verger que fut réintroduit à Salvador da Bahia le culte des Egungun ; quant à la thèse de Juana Elbein dos Santos, elle y devint une véritable Bible pour les pratiquants du *candomble* (ARGYRIADIS, Kali, « Epistemología de los estudios afrocubanos », cours donné au Centre d'Anthropologie de La Havane (notes personnelles), juillet 2015).

<sup>1158</sup> ARGYRIADIS, Kali, « Des noirs sorciers aux babalaos... », *Op. Cit.*, p. 658.

<sup>1159</sup> DIANTEILL, Erwan et SWEARINGEN, Martha, « From Hierography to Ethnography and Back: Lydia Cabrera's

Natalia Bolívar enfin, quant à elle, rapporte dans son ouvrage sur *Los orishas en Cuba* la description d'un *wemilere* faite par Cecilia, *santera* fille de Yemayá :

[...] Yo también bailo. Cuando tocan la danza de Yemayá, siento como si me hubiera *montado* el santo. Doy vueltas y vueltas. Bailo sin descansar. Cierro los ojos. Me siento como transportada a un lugar remoto. Termino muy cansada.

Recuerdo haber leído un libro, *Los orishas en Cuba* [N. Bolívar]. Allí describían el baile de Yemayá de una manera que me reordaba lo que yo sentí: « Sus danzas comienzan con suaves ondulaciones, como las aguas que agita blandamente el soplo de la brisa, pero pronto se encaracolán y van aumentando en intensidad, como un oleaje que se enfurece. Unas veces bracea como nadando, otras representa una zambullida para sacar caracoles, algas y peces para sus hijos. En otras ocasiones parece remar hasta la hipotética orilla donde siempre la espera Ochún. »

Comprendí que el santo me había *montado*<sup>1160</sup>.

Kali Argyriadis souligne par ailleurs que « les livres de Natalia Bolívar sont construits comme des *libretas*, sous forme de sommes d'informations se voulant “enfin” authentiques<sup>1161</sup> ».

De manière générale, les recherches entreprises par les folkloristes, à La Havane mais au lendemain de la Révolution également sur l'ensemble de l'île (plusieurs expéditions furent organisées pour permettre au chercheurs de recueillir le folklore à sa source<sup>1162</sup>, dans les campagnes où, à Cuba comme en Europe, celui-ci est préservé sous sa forme la plus « authentique ») et jusqu'en Afrique (en 1965, Argeliers León se rend au Ghana, au Mali et au Nigeria pour y enquêter sur les religions africaines) leur confère une autorité certaine au sein de la communauté religieuse, d'autant plus prononcée lorsque, à l'instar de R. Martínez Furé<sup>1163</sup>, ces chercheurs sont eux-mêmes afro-descendants et religieux.

Ce double statut de pratiquant et de producteur – ou, du moins, de source référente – du discours scientifique est également celui des informateurs, qui depuis les premiers travaux de F. Ortiz jouissent également, comme nous l'avons constaté précédemment, d'un grand prestige auprès de leurs pairs, auprès desquels ils s'érigent en « spécialistes »<sup>1164</sup> - ce qui incite de nombreux *religieux*, encore à l'époque actuelle, à se revendiquer personnellement de leur héritage : « il n'est pas aujourd'hui un seul artiste du répertoire afro-cubain qui ne fasse systématiquement référence à ces “grands ancêtres” que sont les *religieux* qui ont créé les *comparsas* et collaboré avec F. Ortiz dès 1937 ou avec L. Cabrera en 1956, s'enorgueillissant d'avoir appris avec eux (pour les plus âgés) ou avec leurs élèves, membres éminents de l'Ensemble folklorique national<sup>1165</sup> ». Le statut de ces informateurs leur confère un indéniable pouvoir politique, comme nous avons pu le constater, mais

---

Texts and the Written Tradition in Afro-Cuban Religions », *The Journal of American Folklore*, Vol. 116, n° 461, été 2003, p. 280.

<sup>1160</sup> BOLÍVAR, Natalia et OROZCO, Román, *Cuba Santa...*, *Op. Cit.*, p. 201.

<sup>1161</sup> ARGYRIADIS, Kali, *La religión à La Havane...*, *Op. Cit.*, p. 194.

<sup>1162</sup> Témoignage d'Eduardo Arrocha, entretien personnel.

<sup>1163</sup> Ce sera également le cas, ultérieurement, de chercheurs comme Tomás Fernández Robaina, Natalia Bolívar ou Lázara Menéndez.

<sup>1164</sup> Cf. ARGYRIADIS, Kali, « *Des noirs sorciers aux babalaos...* », *Op. Cit.*, p. 659.

<sup>1165</sup> ARGYRIADIS, Kali, « *Les batá deux fois sacrés...* », *Op. Cit.*, p. 60.

également médiatique : en effet, le CFN offre à ces « gardiens de la tradition » (ces « bibliothèques vivantes », pour reprendre une formule de R. Martínez Furé) de nombreux canaux d'expression, tout en présentant leurs compétences techniques comme l'expression authentique d'un savoir-faire ancestral, préservé en dépit de la dégradation généralisée des pratiques religieuses au sein de la société cubaine. C'est ainsi par exemple que la danse de Yemayá réalisée par Nieves Fresneda se convertit en modèle de référence : « There is now a “right way” to dance Yemayá in the Folklórico, likely originated by Nieves Fresneda, and all other ways of dancing for the goddess of the sea are wrong, or at least unfamiliar, because they do not conform to the standard<sup>1166</sup> ». Quant à Lázaro Ros, « [he] has made numerous recordings of his performances of ritual songs. These have set a stylistic standard for *akpwón*, or lead singer, at *santería* ceremonies<sup>1167</sup> ». Christine Ayorinde poursuit en mettant en relief la valeur normative de ces productions officielles : « the recordings, like the written texts, or *manuales*, of *santería* and publications by anthropologists, tend to discourage alternative versions, which become regarded as incorrect, instead of equally, if not more, authentic<sup>1168</sup> ».

Si les écrits des anthropologues d'une part, le savoir-faire des informateurs d'autre part eurent une influence notable sur la pratique religieuse, les spectacles du CFN, présentés comme le fruit des efforts conjoints des uns et des autres et offrant au public religieux des modèles concrets pour leurs *performances* rituelles, ne furent logiquement pas en reste. Comme le souligne María Elena Molinet, cette influence se retrouve jusque dans les costumes rituels : « El Conjunto Folclórico en un momento marcó líneas vestimentarias, basándose en las tradicionales, obtenidas durante el proceso investigación, ya fueran estructurales o simbólicas, pero con una carga escénica necesaria, pues fueron creados para una danza llevada al escenario. Esos vestuarios que se vieron en los primeros ballets de dicho conjunto, creemos que marcaron la Vestimenta Ritual de la Santería durante muchos años<sup>1169</sup> ». Argeliers León lui-même semble avoir été surpris par l'impact de cette production folklorique sur les pratiques rituelles elles-mêmes : « though these *creyentes* might be partially repelled by the exaggerated representation of their religions in the *espectáculos*, believed León, they were also intrigued and impressed enough to go back to their *casas de santo* and imitate them<sup>1170</sup> ».

On peut ainsi légitimement conclure, avec C. Ayorinde, que « the choreographed dances of the folkloric performance appear to have created standards for a “correct” way to dance an *oricha*<sup>1171</sup> » ;

<sup>1166</sup> HAGEDORN, Katherine J., *Op. Cit.*, p. 129.

<sup>1167</sup> AYORINDE, Christine, *Op. Cit.*, p. 114.

<sup>1168</sup> *Idem.*

<sup>1169</sup> MOLINET, María Elena, *Vestimenta ritual tradicional de la Santería cubana*, Centro de investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello, La Havane, 2007, p. 27.

<sup>1170</sup> HAGEDORN, Katherine J., *Op. Cit.*, p. 149.

<sup>1171</sup> AYORINDE, Christine, *Op. Cit.*, p. 114.

nous nous proposons maintenant de démontrer que ces nouveaux « standards » contribuent à façonner une *religión* beaucoup plus conforme aux attentes révolutionnaires.

#### **d. Les dieux *yorubas* transformés en archétypes du peuple cubain**

« Las danzas sagradas poseen una forma establecida por la costumbre inviolable, la cual no podrá ser variada so pena de perder sus caracteres mágicos, por los cual son ensayadas minuciosamente con largo tiempo de anterioridad a la celebración, y en la cual no se admite la más ligera equivocación<sup>1172</sup> ». Cette affirmation de Ramiro Guerra vise à démontrer l'absence de solution de continuité formelle entre les « danses sacrées » en contexte religieux, et ces mêmes danses transposées sur les scènes de spectacles, puisque les unes comme les autres sont « répétées » en vue d'être présentées sous une forme déterminée. Elle peut cependant être discutée : si la notion d'apprentissage est bien présente dans le domaine rituel, surtout dans les cultes qui nous intéressent où les fidèles « apprennent » leur « rôle » mythique durant la phase d'initiation, ce processus relève moins, en théorie, d'un apprentissage technique que d'une *identification* de l'*omó* avec son *orichá* tutélaire, qui permettra ensuite au premier de manifester la personnalité du second à travers son comportement (dansé et non-dansé). Contrairement à ce qu'affirme Ramiro Guerra, une telle démarche laisse, au cours des cérémonies proprement dites, une grande part à l'improvisation. Il s'agit moins, en effet, de reproduire des gestes ou des attitudes fixés par avance que de générer du symbolisme, à partir de cette sorte de fusion opérée entre la personnalité d'un individu déterminé et celle du dieu que l'on a « implanté » dans sa tête.

À l'inverse, les spectacles folkloriques (aussi bien que ceux de danse) sont chorégraphiés avec minutie, ne laissant de part à l'expression personnelle que sur le plan technique : les répétitions viennent en quelque sorte formater les danseurs, afin qu'ils exécutent avec précision des mouvements déterminés au cours de *performances* dans lesquelles, effectivement, « no se admite la más ligera equivocación<sup>1173</sup> ».

Du double mouvement observé par Jean-Marie Gibbal au cours des crises de possession (cf. p. 55) ne subsiste plus que l'imposition d'un modèle extérieur, puisque les « tendances cachées<sup>1174</sup> » des danseurs ne sont plus du tout tenues en considération. Sans initiation et sans possession, celui-ci n'est plus qu'un « outil » entre les mains des chorégraphes qui contrôlent l'intégralité du sens produit par ses mouvements et peuvent ainsi façonner de nouveaux *orichás*, plus conformes aux attentes révolutionnaires – et beaucoup plus homogènes – que ceux qui pourraient se manifester à travers

---

<sup>1172</sup> GUERRA, Ramiro, « La danza como espectáculo », *Lunes de Revolución*, n° 11, 25 mai 1959, p. 14.

<sup>1173</sup> *Idem.*

<sup>1174</sup> GIBBAL, Jean-Marie, « Possession, représentation de l'autre et recherche d'identité », *Archives de Sciences Sociales des Religions*, N° 79, 1992, p. 8.

l'interprétation personnelle et spontanée de chaque individu.

On pourrait penser cette démarche vaine, dans la mesure où les *religieux* continuent par ailleurs, de façon plus discrète mais néanmoins ininterrompue, à s'initier et à pratiquer leurs rituels collectifs en dehors des salles de spectacle.

Mais bien que les danseurs et les musiciens religieux fassent toujours une distinction très claire entre *performances* folkloriques et *performances* religieuses, l'influence des premières sur les secondes est indéniable. On peut en proposer au moins deux explications : tout d'abord, la reconnaissance sociale accordée par les anthropologues, folkloristes et à leur suite par l'ensemble de la société révolutionnaire aux danseurs les plus compétents techniquement ne pouvait manquer d'en faire des « modèles » aux yeux de leurs coreligionnaires, et ce au sein même du dispositif rituel ; l'exemple de Nieves Fresneda en apporte la preuve.

Par ailleurs, quand bien même les danseurs du Conjunto se seraient pliés de mauvaise grâce à ce « formatage » de leurs danses sacrées<sup>1175</sup>, ils n'en intégrèrent pas moins, par le biais de cet apprentissage<sup>1176</sup>, de nouvelles « techniques du corps » (pour reprendre la formule de Marcel Mauss) qui ne pouvaient manquer de réapparaître dans leurs danses sacrées, influençant ce faisant l'ensemble de la communauté religieuse.

Cela explique que les danses des *orichás*<sup>1177</sup> aient pu se standardiser aussi rapidement, et qu'en 2007 Kali Argyriadis puisse observer cours des *wemilere* auxquels elle participa que « seuls quelques virtuoses, souvent professionnels et également *descendeurs*, exécutent face aux tambourinaires les chorégraphies adéquates, qui expriment chacune une facette d'un saint particulier, et un épisode mythologique dont il est le héros ; derrière eux, les *santeros* imitent les pas et les postures ; tout au fond, les *aleyos* et ceux qui ne sont pas très doués pour la danse esquissent tant bien que mal les

---

<sup>1175</sup> Toute l'habileté du discours révolutionnaire, nous l'avons vu, fut de présenter ces modifications comme un enrichissement, et non comme une substitution. À notre connaissance, aucun *religieux* n'y trouva d'objection et l'évolution fut même si aisée qu'elle passa en réalité pratiquement inaperçue ; il n'a plus guère que les vieux *santeros*, aujourd'hui, pour déplorer l'exubérance et le caractère spectaculaire des danses des *orichás*.

<sup>1176</sup> Dorys Calvert nous révèle les clefs neurologiques d'un tel apprentissage, fondé sur la notion de « neuroplasticité » : « les neurosciences nous apprennent que l'acte répétitif – d'un geste, d'une pensée, d'un comportement – entraîne des modifications cérébrales importantes, aux niveaux fonctionnels et structurels, rendant la communication plus rapide et efficace au sein du système nerveux. La neuroplasticité est donc cette capacité du système nerveux de modifier sa propre constellation synaptique en fonction de l'expérience vécue et de la stimulation, qui peut être environnementale ou mentale » (CALVERT, Dorys, « Neuroplasticité et expérience théâtrale : quelques hypothèses sur les aspects neurobiologiques du rite appliquées au travail de l'acteur », *Horizons/Théâtre*, n° 4 : « Ethnoscénologie. Les incarnations de l'imaginaire », avril 2014, p. 21).

<sup>1177</sup> Nous pouvons remarquer que les autres danses, largement dédaignées par les institutions folkloriques, ont conservé en contexte rituel la spontanéité perdue par les *omó orichás*. En témoignent notamment ces observations de Kali Argyriadis : « Les danses d'*Orichas* ont un côté digne, majestueux, et sont très codifiées (à chaque *oricha* correspond un ensemble de rythmes, d'attitudes et de chorégraphies précises), alors qu'en *palo* (et souvent aussi dans les *messes* spirites) les danseurs se préoccupent avant tout de relâcher complètement toutes les tensions corporelles, d'exprimer leur propre personnalité et d'atteindre cette impression d'ivresse (les membres semblent finalement se mouvoir indépendamment de la volonté du danseur) si propice à la transe » (ARGYRIADIS, Kali, *La religión à La Havane...*, *Op. Cit.*, p. 20).



mouvements<sup>1178</sup> » : ce témoignage nous montre bien que même dans le contexte rituel, les compétences techniques (artistiques) des danseurs ont pris le pas sur toute autre qualité expressive. En dépit des affirmations de Christine Ayorinde, il s'agit là d'un processus bien différent de celui qui permit au afro-descendants, durant la Colonie, de revêtir leurs dieux africains de masques catholiques sans que ceux-ci s'en trouvent fondamentalement altérés : les nouveaux visages (les nouveaux corps) des *orichás* sont cette fois imprimés dans la chair-même de leurs fidèles et cela entraîne des modifications beaucoup plus profondes<sup>1179</sup>.

Prenons tout d'abord l'exemple d'Ochún : Ochún est la seule déesse du panthéon *lucumí* à être systématiquement représentée sous les traits d'une métisse. Dans *El sistema religioso de los afrocubanos* (1942), Rómulo Lachatañeré invoque cette caractéristique pour expliquer qu'elle ait été syncrétisée avec la Virgen de la Caridad del Cobre, sainte patronne de Cuba, en arguant que les images de la vierge qui circulaient lui assombrissaient le teint et lui donnait l'air d'une métisse également<sup>1180</sup>. Nous ne savons pas avec exactitude quand le teint d'Ochún commença à s'éclaircir, ni à partir de quand elle fut assimilée à la patronne de Cuba. Mais cette double caractéristique ne manqua pas d'être exploitée, dès les années 1930, par les défenseurs d'une nation métisse qui en firent le symbole de l'identité cubaine, *ajiaco* d'ethnies et de cultures synthétisées dans cette « couleur cubaine » arborée par la déesse. En témoigne ce *patakín* (dont l'origine n'est certainement pas africaine) rapporté en 1975 par Mercedes Cros Sandoval (amie de Lydia Cabrera) :

Ochún, la diosa del amor, de la miel, del río y de todas las cosas dulces, supo que muchos de sus hijos estaban siendo enviados a Cuba, y que allí, solitarios y tristes le echaban mucho de menos. Ochún decidió irse a Cuba a consolarlos, quería bailar y regocijarse con ellos. Ochún estaba preocupada porque tenía miedo al viaje. Impulsada por sus temores se fue a ver a su hermana Yemanya, la dueña del mar, y le dijo: « Yemanya, tengo que cruzar el mar, tengo que ir a reunirme con mis hijos que están en Cuba pero tengo miedo al largo viaje ...Pero dime, tú que has estado en Cuba, tú que llegas a todas sus orillas, a sus playas. ¿Cómo es Cuba, cómo son los cubanos? » « Cuba se parece mucho al Africa, Ochún. Nunca hace frío, hay muchas palmeras y cocoteros, los ríos son mansos, las noches son largas. Sin embargo, no todos los cubanos son negros como las gentes de aquí, los hay blancos y mulatos ». Ochún, con voz apasionada, respondió a Yemanya: « Yemanya, lo que me has dicho de los cubanos me

<sup>1178</sup> ARGYRIADIS, Kali, *La religión à La Havane...*, *Op. Cit.*, p. 209.

<sup>1179</sup> Nous ne prétendons pas ici que l'évolution de la « personnalité » des *orichás* aie débuté avec la création des institutions folkloriques révolutionnaires : ces *orichás* furent en transformation constante au fil du temps. Il est malaisé – et cela excède le cadre de ce travail – de reconstituer chacune des étapes qui conduisirent Ochún, originellement simple fleuve nigérian, à devenir l'archétype de la « mulata cubana » ; l'on peut cependant observer qu'en 1906, Ortiz la comptait encore parmi « [los] dioses de menor poder, muchos de los cuales apenas alcanzan reconocimiento antropomórfico, fuera del fetiche donde se fijan » (ORTIZ, Fernando, *Hampa afro-cubana: los negros brujos*, *Op. Cit.*, p. 74). Nous l'avons vu, tout au long de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, le travail des anthropologues - réalisé dans un triple souci de légitimation, sécularisation et nationalisation qu'ils partagent avec la Révolution à venir - contribua à modeler les différents cultes afro-cubains présents sur le territoire. Mais l'ensemble de ces chercheurs soulignent, par ailleurs, la grande hétérogénéité des représentations liées à ces cultes : l'un des effets incontestables des institutions folkloriques est d'avoir homogénéisé ces représentations, en opérant notamment des choix parmi la multitude de « chemins » que leur offraient chacun des *orichás* du panthéon *lucumí* et privilégiant ceux qui leur semblaient le plus à même de refléter l'une des facettes de l'identité nationale.

<sup>1180</sup> LACHATAÑARÉ, Rómulo, *El sistema religioso de los afrocubanos*, Editorial de Ciencias Sociales, La Havane, 1992 [1942], p. 154.

preocupa pues es algo nuevo para mí, por eso quisiera me concedieras dos dones. Suavísame y alísame un poquito el pelo con las aguas de tu océano, y aclárame un poco la piel. Así, cuando lleguemos a Cuba, no seré ni negra ni blanca y seré querida y adorada por todos los cubanos: Negros, mulatos, blancos, todos serán mis hijos ». Yemanya con majestuoso y maternal gesto le concedió a Ochún los dones, siendo los cubanos agraciados con una patrona, una madre que físicamente encarna las características de todos sus hijos...<sup>1181</sup>

Cette vision maternelle et bienveillante de la déesse contraste avec celle que l'on trouve encore dans *El Monte* de Lydia Cabrera, où la déesse n'hésite pas à faire preuve de la plus grande dureté vis-à-vis de ses « enfants » désobéissants. La chercheuse nous raconte notamment comment la déesse entreprit de punir l'un de ses *omó* qui avait osé vendre un paon qui lui était dédié : « la santa hizo vivir días amargos al babalocha, que enfermó seriamente; le anunció la visita de la justicia que, en efecto, se presentó reclamando el cobro de unos muebles adquiridos por él a plazos, y tuvo que abonar su importe a toda prisa para evitarse una temporadita de cárcel, pues estos muebles los había vendido sin terminar de pagarlos. Oshún le llenó de piedras, “de chinitas”, la vesícula; lo redujo a huesos<sup>1182</sup> » ; c'est finalement l'intervention de Yemayá qui sauva le *santero* des foudres d'Ochún. D'autres n'eurent pas cette chance et se virent entraîner jusqu'à la mort par la colère de la déesse : « Oshún y Yemayá castigan el vientre de la persona. Matan en agua dulce o salada; etican con la lluvia y la humedad », explique l'un des informateurs de Lydia Cabrera. « Oshún castiga las partes genitales, el bajo vientre<sup>1183</sup> ». Même lorsqu'elle est de bonne humeur, la déesse ne se départit pas de sa morgue : « “baja” generalmente alegre y retrechera, pero con la arrogancia, el tronío y las ínfulas de una orgullosa soberana<sup>1184</sup> ».

Ces aspects de la déesse ne furent pas ceux que retinrent les institutions folkloriques révolutionnaires : incarnation d'un métissage doux et accueillant, Ochún apparaît au contraire toujours sous les traits d'« una mulata bella, simpática, buena bailadora, fiestera y eternamente alegre<sup>1185</sup> », venant manifester dans sa danse la sensualité et la joie de vivre du peuple cubain. « Yeyé Cari, como también la llaman, es símbolo de la mulata colonial, de la cubanísima mulata sensual y jarcarandosa<sup>1186</sup> » ; « representa a mucha mujer cubana en su gracia sensual y malicia criolla<sup>1187</sup> ». Si l'on peut encore lui reprocher sa vanité, ses terribles colères ne sont plus qu'un lointain souvenir<sup>1188</sup> et en 2011, Miguel Barnet la décrit comme une déesse « cariñosa, dócil y

---

<sup>1181</sup> CROS SANDOVAL, Mercedes, *Religión afrocubana*, Plaza Mayor, Madrid, 1975, pp. 11-12.

<sup>1182</sup> CABRERA, Lydia, *El Monte*, Editorial Letras Cubanas, La Havane, 1993 [1954], p. 53.

<sup>1183</sup> *Idem*, p. 50.

<sup>1184</sup> *Idem*, p. 39.

<sup>1185</sup> BOLÍVAR, Natalia et OROZCO, Román, *Cuba Santa: comunistas, santeros y cristianos en la isla de Fidel Castro*, El País Aguilar, Madrid, 1998, p. 56.

<sup>1186</sup> BARNET, Miguel, « La Regla de Ocha » in *La fuente viva*, Editora Abril, La Havane, 2011, p. 298.

<sup>1187</sup> *Idem*.

<sup>1188</sup> Changó en revanche, que l'on peut considérer comme l'alter ego masculin d'Ochún, conserve toute son irascibilité mais perd sur les scènes folkloriques l'une de ses attributions principales, celle de dieu justicier. Si Ochún devient l'archétype de la « mulata cubana », Changó est le « mulato », fêtard, fanfarron (« guapo ») et surtout très sensible aux charmes du sexe opposé.

hacendosa<sup>1189</sup> » (ce qui en fait à ses yeux la « poseedora de todas las virtudes apreciadas por la mujer<sup>1190</sup> »).

À l'instar des colères d'Ochún, les mauvais tours et l'aspect diabolique d'Eleguá disparaissent des scènes folkloriques. Plus question de montrer l'*orichá* sous son jour maléfique : Argeliers León, au contraire, voit en lui « la imagen donde se resuelven las contradicciones económicas y sociales del hombre humilde del pueblo, desde el esclavo hasta los que, en los momentos posteriores de la vida del país, se cobijaron en estas formas religiosas. Elebwa es lo suficientemente poderoso como para abrir un camino, es decir, para derribar los obstáculos que la clase dominante de una sociedad impone a las clases dominadas<sup>1191</sup> ». Il en conclut que « Elebwa representa, con su atuendo elegante y su simpatía en medio de una fiesta, la liberación trascendida de las aspiraciones de la clase dominada. Es por ello que Elebwa juega en la santería cubana papel tan importante<sup>1192</sup> ».

Sur les scènes de folklore, le puissant dieu au double visage n'apparaît plus que sous l'aspect d'un inoffensif *trickster*, enfantin et joueur – d'ailleurs généralement représenté par une jeune femme, menue de préférence. María Elena Molinet elle-même fait remarquer que « la hermosa imagen de este travieso y hábil santo está muy cerca de la de un bufón medieval o renacentista » et s'interroge : « ¿se ha tratado de acercarla (aunque inconscientemente) a ese personaje que divertía a los señores a la par que les hacía favores y triquiñuelas?<sup>1193</sup> ».

Une autre qualité d'Eleguá est ici conservée, mais détournée : traditionnellement considéré comme l'intermédiaire entre les dieux et les hommes, il devient dans les spectacles folkloriques l'intermédiaire entre les danseurs et le public, s'échappant fréquemment de la scène pour se glisser parmi les spectateurs et jouer quelque tour à l'un d'entre eux. Katherine Hagedorn raconte ainsi l'une des *performances* d'Eleguá, observée en 1989 :

After several trips back and forth across the patio, during which she removed a pair of sunglasses from a hapless European spectator and placed a Cuban observer's baseball cap on her head, she took a deep bow and stood to one side of the patio. The audience tittered and clapped as she cast mischievous glances at the now squinting European spectator and hatless Cuban. Smiling, sunglasses and baseball cap in tow, she put her hands on her hips in a gesture of victory<sup>1194</sup>.

Comme on le voit, le dieu perd ici toute dimension maléfique et ne suscite plus aucune crainte ; au lieu d'être renvoyé de la cérémonie pour ne pas qu'il la perturbe, ses plaisanteries sont au contraire attendues et fortement appréciées.

---

<sup>1189</sup> *Idem.*

<sup>1190</sup> *Idem.*

<sup>1191</sup> LEÓN, Argeliers, cité par BARNET, Migel, « La Regla de Ocha » in *La fuente viva*, Casa Editora Abril, La Havane, 2011, p. 291.

<sup>1192</sup> *Idem.*

<sup>1193</sup> MOLINET, María Elena, « Vestimenta ritual tradicional de la Santería cubana », *Op. Cit.*, p. 66.

<sup>1194</sup> HAGEDORN, Katherine J., *Op. Cit.*, p. 50.

De manière générale, les spectacles folkloriques proposent des *orichás* une vision édulcorée et « sympathique », pour reprendre le terme d'Argeliers León, qui comme le souligne Christine Ayorinde<sup>1195</sup> n'est pas sans rappeler les personnages stéréotypés du théâtre bouffe, emblèmes nationaux d'une époque supposément révolue.

Incarnés sur les scènes folkloriques, les *orichás* perdent toute transcendance : il ne s'agit plus de dieux venus de l'au-delà, mais de *personnages* joués par des acteurs, qui n'impressionnent plus leur public autrement que par leurs prouesses techniques.

Nous sommes bien loin ici du *mysterium tremendum* que R. Otto considère comme étant à l'origine du sentiment numineux : les *orichás* n'ont plus rien de « terribles », en premier lieu car ils ne sont plus que d'inoffensifs archétypes sociaux, principalement caractérisés par une sexualité débordante censée refléter l'idiosyncrasie du peuple cubain (on retrouve presque systématiquement, au centre des premiers spectacles du CFN, le triangle amoureux formé par Ochún, Changó et Ogún).

Changó, ancien dieu de la justice, ne se préoccupe plus que de manifester sa virilité et/ou de se battre contre son rival, les questions judiciaires étant laissées entre les mains des « vrais » héros mythiques de la Révolution.

Ochún, obnubilée par son apparence et le désir qu'elle suscite, devient le paradigme de cette « mulata » (scandaleusement) décrite par Elía Entralgo comme un « arte creado por la naturaleza de Cuba, pero a su vez recreado por aquella cuando se limpia, cuando se compone, cuando se pinta la faz – no así los labios y las uñas – y cuando su sonrisa atractiva se pasea por la sociedad<sup>1196</sup> ».

Ogún conserve ses attributions guerrières, mais n'emploie plus celles-ci que pour défendre la possession de sa bien aimée<sup>1197</sup>.

Autour de ce trio central gravitent la figure maternelle de Yemayá et celle d'Eleguá, l'enfant mutin. Viennent parfois compléter ce tableau familial Obatalá, dans le rôle de la sage grand-mère et Oyá, la femme courageuse, guerrière et indépendante (la milicienne ?).

Babalu-Ayé, le dieu des maladies épidermiques et vénériennes, si craint et respecté dans la tradition

---

<sup>1195</sup> « Alberto Pedro compared the stock characters of Cuban popular theater of the 1940s, such as the *mulata* or the *bozal*, with the characterizations of the most popular *orichas*, the rough-and-ready *ogún* and Ochún, the sexy *mulata*, and Eleguá, the « cubano simpático » (AYORINDE, Christine, *Op. Cit.*, p. 192).

<sup>1196</sup> ENTRALGO, Elía, « La mulatización cubana » in MENÉNDEZ, Lázara (ed.), *Estudios afrocubanos – selección de lecturas* (5 tomes), tome 1, Universidad de La Habana, 1990, p. 180.

<sup>1197</sup> À partir de 1975, lorsque Cuba entreprend d'envoyer des troupes pour participer à la guerre en Angola, il semble qu'Ogún retrouve sur les scènes folkloriques une dimension plus belliqueuse. C'est du moins la théorie défendue par Maya J. Berry : « I argue that the “Oggun” performance earned a place in the repertory for its affective power in molding the audience's perception of current events, indoctrinating them to view war in Africa as an ancestral homecoming. In the CFN repertory, the life force of th Orisha is exchanged for that o the nation » (BERRY, Maya J., « From “Ritual” to “Repertory” : Dancing to the Time of the Nation », *Op. Cit.*, pp. 66-67). De nos jours, Ogún reste un guerrier hors pair, mais il tend à perdre sa rusticité, qui sied mal à l'idée d'un peuple éduqué et cultivé. En forçant quelque peu le symbolisme initial, l'on en vint même à faire du dieu forgeron le dieu des nouvelles technologies, donc de la science et du travail intellectuel (c'est notamment sous ce jour qu'Ogún apparaît dans le théâtre d'Eugenio Hernández Espinosa).

populaire, apparaît en revanche rarement dans ce tableau, sans doute en raison de la difficulté de lui accorder une image positive au sein de cette galerie de portraits emblématiques de la nation cubaine<sup>1198</sup>.

Occupés à leurs mesquines affaires, les *orichás* folkloriques n'ont plus rien de surhumain. On peut d'ailleurs remarquer que les scénographes du CFN n'ont, à notre connaissance, jamais recours au moindre effet spécial pour matérialiser la puissance cosmique de ces dieux – et ce bien que les spectacles du CFN soient généralement représentés dans des salles de théâtre équipées du matériel nécessaire. De la même manière, les danseurs n'apparaissent jamais masqués. Pourtant, Lydia Cabrera est formelle : « antaño, en las casas de santo, cada omó orisha tenía, para el momento del trance y de las danzas, el vestuario y la careta que le correspondían a la divinidad que se posesionaba de él<sup>1199</sup> ». Sur les scènes folkloriques, les costumes retrouvent leur place et contribuent à transformer les danseurs en personnages ; mais « el poder misterioso de la máscara se transmite al que la lleva », nous rappelle Fernando Ortiz. « La careta litúrgica es una aventura metafísica de profunda filosofía<sup>1200</sup> ». L'utilisation de masques aurait contribué à déshumaniser ces personnages et à leur restituer un peu de leur *numinosité*, ce qui explique qu'ils n'aient pas été conservés.

Car les *orichás* folkloriques ne sont absolument pas mystérieux : tout le travail de l'équipe de direction du CFN (folkloristes, scénographes, chorégraphes...) consiste au contraire à rendre les symboles qu'ils véhiculent de plus en plus lisibles, par l'ensemble de la population. « Esa entrega del secreto personal a la comprensión universal es labor de la nueva danza espectacular<sup>1201</sup> », reconnaît de façon tout à fait assumée Ramiro Guerra en 1959.

Transposé sur les scènes folkloriques, le langage symbolique rituel tend ainsi à se transformer en un langage de signes, rationalisé et codifié par le regard scientifique que portent sur lui les auteurs de cette transposition<sup>1202</sup>.

Au lieu de donner à percevoir le mystère insondable de l'existence humaine, ces symboles ne gardent plus de leur fonction initiale que la dimension hermétique, qui restreint leur compréhension

---

<sup>1198</sup> Est-ce la raison pour laquelle, de nos jours, il est le seul *orichá* à ne pas avoir de représentation anthropomorphique africaine ? En effet, bien qu'il continue à être l'objet d'un culte très important dans les milieux populaires, il est toujours représenté sous l'apparence de son *alter ego* catholique, San Lázaro.

<sup>1199</sup> CABRERA, Lydia, *Op. Cit.*, p. 36.

<sup>1200</sup> ORTIZ, Fernando, *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*, Editorial Letras Cubanas, La Havane, 1981 [1951], p. 436.

<sup>1201</sup> GUERRA, Ramiro, « La danza como espectáculo », *Op. Cit.*, p. 16.

<sup>1202</sup> Yvan Simonis nous rappelle qu'« il y a “signification” quand un ensemble de règles établies offre les moyens d'interpréter des messages ainsi pris dans une structure de code. On peut alors parler de signes et de couples messages-interprétations, on répond aux exigences de la rationalité scientifique et on évite les pièges des arbitraires plus ou moins suggestifs. Le symbolique est, par opposition, marqué d'irrationalité dans la mesure où le rapport messages / interprétations ne répond pas aux exigences rationnelles qui définissent le domaine de la “signification” [...]. Les phénomènes symboliques ne sont pas des signes. Ils ne sont pas couplés à leur interprétation dans une structure de code. Leur interprétation n'est pas une signification » (SIMONIS, Yvan, « Signification et pensée opératoire », *L'Homme*, Vol. 16, n° 2-3, 1976, p. 151).

profonde à une communauté d'initiés, détentrice des codes nécessaires au décryptage du « message » transmis. On peut alors souligner à nouveau le rôle capital de la production théorique accompagnant la mise en scène de ces spectacles, car c'est ce travail de vulgarisation scientifique qui permet d'élargir cette communauté d'initiés, originellement restreinte aux *religieux* pratiquants, à l'échelle nationale. Ainsi, grâce au travail des anthropologues et des folkloristes, ce n'est plus aux spectateurs « profanes » que le langage symbolique des *orichás* dissimule ses secrets, mais aux spectateurs « étrangers », non initiés à la culture nationale.

De telles considérations permettent de comprendre l'importance, au cours de cette première décennie où la construction de l'identité nationale constituait l'un des objectifs primordiaux du gouvernement révolutionnaire, de représenter ces spectacles devant un public au moins partiellement constitué de ces étrangers non-initiés<sup>1203</sup>. Par leur présence et leur méconnaissance des codes permettant de déchiffrer l'intégralité du message transmis par les *orichás*, ce sont eux qui permettent de maintenir aux yeux des Cubains assistant à ces spectacles la distinction entre un univers profane, celui de ces étrangers, et un univers sacré, celui de la Nation cubaine.

L'univers de la *religión* constitua donc, durant la période qui nous intéresse, un terrain extrêmement fécond pour les départements de Folklore et de Danse du Théâtre National de Cuba. En théorie, le premier s'attribua la mission de sauver ces pratiques et croyances de l'oubli, en en offrant au grand public une vision aussi « authentique » que possible ; le second, au contraire, entreprit de s'en inspirer librement pour créer la danse moderne cubaine.

Dans la pratique et au fil des années, la production de ces deux départements tendit vers une danse-théâtre où les *orichás*, transformés en archétypes nationaux, vinrent actualiser le mythe de la nouvelle nation cubaine, ses aspirations populaires et son rejet de toute transcendance métaphysique. On aurait pu s'attendre à ce que le Département de théâtre s'engage sur la même voie et investisse, à son tour, l'univers mythico-rituel de la *religión*. Pourtant, il n'en fut (presque) rien ; l'on peut s'en étonner d'autant plus que c'est précisément à cette époque que fleurissent, sur les scènes

---

<sup>1203</sup> L'importance de cette présence étrangère notamment dans l'initiation au culte d'*Ifá* a été mise en relief par Emma Gobin : « La dynamique du secret initiatique mobilise généralement une organisation triangulaire au sein de laquelle on restructure des relations entre plusieurs catégories d'acteurs : des détenteurs, des dépositaires et des destinataires. À ces derniers, n'est révélée que l'existence du secret, pas son contenu. Dans l'initiation d'*Ifá*, ces figures apparaissent de façon saillante. Elles s'incarnent dans la dizaine de babalao réunis pour faire d'un novice l'un des nouveaux dépositaires du secret ainsi qu'en la personne de non-initiés, représentés d'abord par des femmes santeras qui gèrent l'intendance de l'initiation, puis par une large assistance convoquée à cet effet. Tous ces profanes feront office de destinataires du secret initiatique d'*Ifá* et leur concours, loin d'être secondaire, est plus essentiel qu'il n'y paraît. Car, pour que le secret et la hiérarchie du prestige qu'il crée puissent exister en valeur, il convient bien de l'exhiber auprès de ceux qui ne le partagent pas et peuvent ainsi, plus que tout autre, le reconnaître » (GOBIN, Emma, « La fabrique rituelle du prestige : le secret initiatique comme opérateur de la différenciation socioreligieuse (*Ifá*, Cuba) », in HUERLET, F., RIVOAL, I., SIDÉRA, I., *Le prestige : autour des formes de la différenciation sociale*, Paris, Éditions de Boccard, 2014, p. 97).

occidentales mais également dans d'autres pays d'Amérique Latine, les spectacles inspirés du théâtre de la Cruauté d'Antonin Artaud ou de l'un ou l'autre de ses épigones.

La volonté du gouvernement révolutionnaire de théâtraliser les rituels afro-cubains aurait dû trouver écho dans les propositions de ces dramaturges et théoriciens, qui cherchaient eux aussi à transposer au théâtre l'univers rituel. Mais ce que les uns entendent en garder est précisément ce que les autres rejettent, et les propositions du théâtre anthropologique peinèrent, comme nous allons le voir à présent, à rencontrer cet univers rituel qui lui correspondait tant.

# **TROISIÈME PARTIE**

## **L'impossible rencontre du théâtre anthropologique et des rituels afro- cubains**



# I. UN NOUVEAU THEATRE POUR UNE NOUVELLE SOCIETE

## 1. Les nouveaux horizons ouverts par la Révolution

### a. Panorama du théâtre à la veille de la Révolution

El siglo XX comenzó en la isla de Cuba con una esperanza largamente anhelada, la instauración de la República el 20 de mayo de 1902. Sin embargo, el periodo en sí supuso para la cultura y también para el teatro una época de crisis, que se manifestó en la falta de actividad creadora, algo que algunos críticos atribuyen al sentimiento general de frustración política, porque la nueva república no satisfizo las aspiraciones independentistas y revolucionarias de los cubanos que habían luchado contra el colonialismo español<sup>1204</sup>.

Ce jugement de l'historienne Magdalena Pérez Asensio peut être discuté. En effet, si le théâtre du début du XX<sup>e</sup> siècle n'avait plus la grandeur politique du « teatro mambí » (dont José Martí fut l'instigateur et le plus glorieux représentant), il fleurit néanmoins sous une forme beaucoup plus légère – sans être apolitique<sup>1205</sup> pour autant –, celle du « teatro bufo », théâtre comique inspiré de la *zarzuela* espagnole<sup>1206</sup>. L'institution emblématique de ce genre, le théâtre de l'Alhambra, ouvrit ses portes en 1890 et maintint jusqu'à la fin des années 1920 une activité soutenue « a base de una estética populachera, un criollismo fácil y una sátira política superficial<sup>1207</sup> », grâce à des auteurs extrêmement prolifiques et une programmation en lien direct avec l'actualité. Cependant, la crise économique, sociale et politique engendrée par la dictature du général Machado (1929-1933) ainsi que l'arrivée à Cuba du cinéma parlant signe le déclin de l'Alhambra<sup>1208</sup>. En 1935, une partie du théâtre s'effondre et ne sera pas reconstruite : l'Alhambra ferme définitivement ses portes.

---

<sup>1204</sup> PÉREZ ASENSIO, Magdalena, « Historia del teatro cubano », <http://interclassica.um.es/var/plain/storage/original/application/87f61b7dc2f8c9b361a1320972e22667.pdf> [consulté le 19/09/2015], p. 15

<sup>1205</sup> Nous pouvons ici établir une différence entre théâtre « social » et théâtre « politique » : tous deux sont connectés avec le réel quotidien des spectateurs, mais le premier cherche à modifier le comportement des spectateurs (hors de la salle de théâtre) tandis que le second est en lien avec la politique gouvernementale, soit qu'il la critique, soit qu'il la diffuse auprès du public.

<sup>1206</sup> Nous reviendrons un peu plus loin sur les caractéristiques de ce théâtre.

<sup>1207</sup> PÉREZ ASENSIO, Magdalena, *Op. Cit.*, p. 16.

<sup>1208</sup> GUERRA DÍAZ, Ramón, « Teatro, la decadencia del bufo y el auge del lírico cubano (1925-1940) », <http://www.monografias.com/trabajos101/teatro-decadencia-del-bufo-y-auge-del-lirico-cubano-1925-1940/teatro-decadencia-del-bufo-y-auge-del-lirico-cubano-1925-1940.shtml> [consulté le 20/09/2015].

Commence alors en effet, pour le théâtre cubain, une assez longue traversée du désert, à laquelle le chercheur Carlos Espinosa propose également diverses explications : « indiferencia y falta de apoyo oficial, lo que repercute de modo directo en la inestabilidad de los grupos; escaso público; competencia de la radio y la televisión, medios que al poder ofrecer salarios fijos e incluso alto, ocasionaron un éxodo de actores, directores y técnicos; subestimación de los autores nacionales<sup>1209</sup> ».

Nous pouvons ajouter à cela le fait que le public de l'Alhambra, habitué au fil des années à des spectacles de plus en plus mâtinés d'érotisme, peuvent désormais retrouver les sensuelles *mulatas* sur les scènes de cabaret dans leurs fameuses « *rumbas* à quatre pattes<sup>1210</sup> » : Le succès de ces *performances* et la multiplication des cabarets<sup>1211</sup> achève de détourner le public du théâtre « sérieux » et d'en faire pour les artistes un hobby intellectuellement certes épanouissant mais économiquement non viable.

Quelques groupes font néanmoins leur apparition, à la fin des années 1930. Le premier d'entre eux, La Cueva, voit le jour un an après l'effondrement de l'Alhambra, en 1936 ; « los dos hechos se unen por eso que Lezama Lima gustaba llamar azar concurrente: una etapa de nuestro teatro concluía y empezaba otra<sup>1212</sup> », rapporte Carlos Espinoza Domínguez. En moins d'une année et grâce à « el esfuerzo titánico<sup>1213</sup> » de son directeur, Luis A. Baralt, La Cueva présente cinq mises en scènes, dont deux pièces cubaines : *Adúltera* de José Martí et *La luna en el pantano* de Luis A. Baralt. Mais en dépit de cette productivité, le groupe ne parvient pas à faire face aux difficultés économiques qu'il rencontre et disparaît huit mois à peine après sa fondation. Malgré la brièveté de son existence, La Cueva montra l'exemple et dans les années 1940, quinze groupes virent le jour, parmi lesquels Teatro Universitario (1941), Patronato del Teatro (1942), Teatro Popular (1943), Academia de Artes Dramáticas (ADAD) (1944) – qui deviendra en 1947 la Academia Municipal de Arte Dramático -, Prometeo (1948) et Las Máscaras (1950). « Nunca antes hubo tal proliferación de grupos, pese a que algunos tuvieron una vida efímera o desaparecieron para convertirse en otros de nueva creación. Nunca antes se produjeron tantos estrenos ni de tanta calidad, aunque este esfuerzo ingente se malgastase en la función única y ante un auditorio reducidísimo<sup>1214</sup> ». Ces groupes ne donnent en effet qu'une seule représentation par mois, dans différents lieux non réservés spécifiquement à cet usage (la ADAD et Prometeo, par exemple, représentent leurs pièces dans

---

<sup>1209</sup> ESPINOSA DOMINGUEZ, Carlos, « Una dramaturgia escindida » in *Teatro cubano contemporáneo*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1992, p. 18

<sup>1210</sup> ARGYRIADIS, Kali, « Les batá deux fois sacrés... », *Op. Cit.*, p. 58.

<sup>1211</sup> Le principal cabaret de La Havane, le Cabaret Tropicana, fut notamment inauguré en 1939 et pouvait accueillir plus de 300 personnes. Il contenait également plusieurs salles de jeu qui en firent « uno de los casinos más concurridos del continente » ([http://www.ecured.cu/index.php/Cabaret\\_Tropicana](http://www.ecured.cu/index.php/Cabaret_Tropicana) [consulté le 20/09/2015]).

<sup>1212</sup> ESPINOSA DOMINGUEZ, Carlos, « Una dramaturgia escindida », *Op. Cit.*, p. 17.

<sup>1213</sup> MORÍN, Francisco, *Por amor al arte: memorias de un teatrista cubano (1949-1970)*, Ediciones Universal, Miami, 1998, p. 34.

<sup>1214</sup> ESPINOSA DOMINGUEZ, Carlos, *Op. Cit.*, p. 18

l'une des salles de l'Ecole Normale de La Havane) et mettent principalement en scène des œuvres étrangères (des Etats-Unis ou d'Europe), seules jugées susceptibles d'attirer un minimum de public ; la dramaturgie nationale, assimilée à l'époque révolue de l'Alhambra, est désormais boudée des metteurs en scène aussi bien que du public.

Ces années sont marquée par l'« apolitisme » et le « cosmopolitisme » de la production théâtrale de ces groupes ; selon la chercheuse E. Suárez Durán,

tal vez [...] sea este otro tipo de respuesta al clima de desencanto y escepticismo imperante, que lleva a los artistas a refugiarse en el ámbito *incontaminado* de la creación, encauzando sus energías en la indagación y la experimentación estética. Como consecuencia, excepto por los esfuerzos del Teatro Popular, liderado por Paco Alfonso (entre 43 et 45), y el concurso de dramaturgia patrocinado por los grupos ADAD, Prometeo y Patronato del Teatro, la escritura dramática propia es relegada al olvido<sup>1215</sup>.

Le travail de Paco Alfonso (1906-1989) mérite d'être évoqué ici, dans la mesure où le Teatro Popular représente au moment de sa création à la fois « el grupo más comprometido con la dramaturgia cubana<sup>1216</sup> » et « el primer intento serio en Cuba por acercar el teatro a los trabajadores<sup>1217</sup> ». Membre du Parti Socialiste Populaire, Paco Alfonso fournit dès les années 1940 à la dramaturgie nationale un théâtre explicitement militant<sup>1218</sup>, représenté aux meetings du Parti<sup>1219</sup>. « Su postura moral frente al fenómeno teatral es utilizar la escena como un medio de denuncia y agitación al servicio de su tesis política<sup>1220</sup> », ce qui fait de lui un précurseur du théâtre révolutionnaire, malgré les limites de son théâtre, soulignées par Carlos Espinosa Domínguez<sup>1221</sup> et déplorées, en 1959, par Rine Leal :

Pensaba que es una triste paradoja que dos de los hombres a quienes más debe nuestra escena (Luis A. Baralt y Paco Alfonso) en la época republicana, sean al mismo tiempo tan malos dramaturgos. Que las corrientes estilísticas que ellos representan (drama filosófico poético y naturalismo social) no haya logrado cuajar en un cuerpo organizado de sensibilidad y fuerza teatral. Que a pesar de errores y tropiezos, « La Cueva » y el « Teatro popular » pueden en la actualidad recoger frutos, mientras la literatura de Baralt y Alfonso no producen más que dolor y pena<sup>1222</sup>.

Les années 1940 et 1950 voient ainsi paradoxalement se développer le théâtre dans la capitale, sans

<sup>1215</sup> SUAREZ DURÁN, E., citée par PÉREZ ASENSIO, Magdalena, « Historia del teatro cubano », <<http://interclassica.um.es/var/plain/storage/original/application/87f61b7dc2f8c9b361a1320972e22667.pdf>> [consulté le 19/09/2015], p. 18.

<sup>1216</sup> PÉREZ ASENSIO, Magdalena, *Op. Cit.*, p. 43.

<sup>1217</sup> PÉREZ ASENSIO, Magdalena, « Historia del teatro cubano », *Op. Cit.*, p. 42.

<sup>1218</sup> Citons notamment *Yari-yari, mamá Olúa* (1941), *Sabanimar* (1943), *Ya no me dueles, luna* (1946), *Cañaverál* (1950) et *Hierba hedionda* (1951).

<sup>1219</sup> « Paco Alfonso » in *Dictionnaire mondial des littératures*, Larousse, <<http://www.larousse.fr/encyclopedie/litterature/Alfonso/170890>> [consulté le 24/09/2015].

<sup>1220</sup> LEAL, Rine, « Cañaverál » [1959] in *La selva oscura: historia del teatro cubano desde sus orígenes hasta 1868*, Editions Arte y Literatura, La Havane, 1975, pp. 68-69.

<sup>1221</sup> « Sus obras [...] poseen el valor de abordar con honestidad problemas sociales de la época, pero caen en el error de poner el arte en función de las tesis políticas, con los resultados empobrecedores usuales en estos casos: esquemas en lugar de personajes, consignas encendidas en lugar de diálogos, realismo de trazo grueso en lugar de elaboración de la realidad » (ESPINOSA DOMINGUEZ, Carlos, « Una dramaturgia escindida ». *Op. Cit.*, p. 16).

<sup>1222</sup> LEAL, Rine, « Cañaverál », *Op. Cit.*, p. 57.

que la dramaturgie nationale en bénéficie. Référons-nous ici encore à Rine Leal : « cuando comencé a escribir en 1954, una pieza cubana era una “rara avis” en nuestro zoológico dramático, un imposible Minotauro en su laberinto, una elegante manera de ser absurdo<sup>1223</sup> ». Cette tendance s'accroît encore à partir de 1954, avec l'événement que constitua la mise en scène de *La ramera respetuosa* de J.-P. Sartre par Chela Castro et Erik Santamaría, dans une petite salle du « Retiro Odontológico » aménagée pour l'occasion. La pièce était initialement programmée pour un week-end, mais rencontra un tel succès qu'elle fut prolongée pendant plusieurs mois et qu'il en fut finalement donné 102 représentations. Sous l'impulsion de cette réussite, de nombreuses petites salles de théâtre virent le jour à La Havane, dans lesquelles des pièces étaient quotidiennement représentées : cette période fut ultérieurement dénommée « la época de las salitas ». La salle des Beaux Arts, la plus grande de ces « salitas » avec une capacité de 401 places (la moyenne étant de 200 places<sup>1224</sup>), était la seule à être rattachée à une institution publique, l'institut National de la Culture ; elle fut ouverte en 1956 et mena à partir de cette date une activité constante. Les autres salles étaient privées, ouvertes par des groupes déjà connus (Patronato del Teatro en 1954, Las Máscaras en 1957, Prometeo en 1958) ou bien par de nouveaux. Elles fonctionnaient comme de petites entreprises, dirigées par un metteur en scène qui en définissait la programmation en fonction de critères nécessairement économiques et cherchait donc avant tout les « éxitos de taquilla ». Le « théâtre d'art » attirant peu de public<sup>1225</sup>, la grande majorité des pièces présentées à cette époque sont des productions commerciales (l'équivalent de notre « théâtre de boulevard »), ce qui conduit Carlos Espinosa à affirmer que « es un periodo en el cual nuestra escena experimenta un incremento cuantitativo notable, pero que no se traduce en el salto cualitativo que era de esperar<sup>1226</sup> ». Graziella Pogolotti fait le même constat, en notant toutefois que l'apparition d'un public, certes restreint et peu diversifié mais néanmoins existant, permit à certains metteurs en scène de ne pas limiter leur travail à des productions commerciales<sup>1227</sup>; elle souligne cependant que même lorsque les metteurs en scène se risquent à monter des pièces moins commerciales, leurs regards restent tournés vers la production étrangère, la dramaturgie nationale suscitant toujours aussi peu d'intérêt<sup>1228</sup>.

C'est ainsi que malgré ce relatif essor théâtral, les dramaturges cubains peinent toujours à voir leurs textes représentés<sup>1229</sup>. « En espera de la hermosura, nos movíamos en un mar de frustraciones<sup>1230</sup> »,

<sup>1223</sup> LEAL, Rine, *En primera persona (1954-1966)*, Instituto del Libro, La Havane, 1967, p. 37.

<sup>1224</sup> Cf. LEAL, Rine, « ¿A dónde va nuestro teatro? », *Lunes de Revolución*, n° 18, 13 juillet 1959, p. 7.

<sup>1225</sup> Nous pouvons évoquer à titre d'exemple la remarque de Francisco Morín au sujet de *Calígula*, présentée par le groupe Prometeo en 1955 : « Al fin estrenamos. Como siempre hubo más personas en la escena que en las lunetas » (MORÍN, Francisco, *Op. Cit.*, p. 181).

<sup>1226</sup> ESPINOSA DOMINGUEZ, Carlos, « Una dramaturgia escindida » *Op. Cit.*, p. 24.

<sup>1227</sup> Cf. POGOLOTTI, Graziella (prologue) in LEAL, Rine (ed.), *Teatro Escambray*, Letras Cubanas, La Havane, 1990, pp. 11-12.

<sup>1228</sup> *Idem*, p. 26.

<sup>1229</sup> Les seuls groupes à mettre régulièrement en scène des pièces cubaines, en plus du Teatro Popular de Paco Alfonso, sont l'Academia de Artes Dramáticas (ADAD), dirigé par Modesto Centeno et Las Máscaras, dirigé par Adolfo de

rapporte Virgilio Piñera, né en 1912 et aujourd'hui considéré comme l'un des plus grands dramaturges cubains. « Producción escasa, estrenos esporádicos, obras engavetadas, imposibilidad de lograr un público, influencia de los grandes nombres del teatro, imitaciones conscientes o inconscientes, desubicación, inseguridad, inmadurez cultural e histórica. Es esta la imagen de un autor teatral entre los años 1939-1959<sup>1231</sup> ».

Au lendemain de la Révolution, cette sentence de V. Piñera est fréquemment citée pour démontrer l'aridité du théâtre pré-révolutionnaire. Il convient cependant de nuancer cette vision cataclysmique : il est vrai que, pour les dramaturges cubains, la situation n'était guère enviable<sup>1232</sup> ; seuls trois d'entre eux (Virgilio Piñera, Rolando Ferrer et Carlos Felipe), au milieu de cette « mer de frustration », parvinrent malgré tout à se faire connaître et à produire des textes de qualité reconnue par leurs successeurs<sup>1233</sup>, auxquels nous pouvons éventuellement ajouter les noms de Antón Arrufat, jeune disciple de V. Piñera qui participa aux côtés de son aîné à un programme de « théâtre de l'absurde » en 1957, Fermín Borges, qui attira l'attention des critiques en 1955 avec trois courtes pièces (*Gente desconocida*, *Pan viejo* et *Doble juego*) et Matías Montes Huidobro, qui publia également plusieurs pièces dans les années 1950 (*El verano está cerca*, *Las caretas*, *Sobre las mismas rocas*).

Mais de nombreuses pièces étaient cependant quotidiennement représentées dans la capitale, qui rendirent possible la consolidation de différents groupes et firent connaître plusieurs metteurs en scène cubains qui jouèrent un rôle important dans les années qui suivirent, tels Francisco Morín et son Teatro Prometeo (dont l'importance artistique a été mise en relief par Arístides Paradí Falcón<sup>1234</sup>), Adolfo de Luis et le groupe Las Máscaras, et surtout Vicente Revuelta, qui créa avec sa soeur Raquel Revuelta le Teatro Estudio en 1958 et s'affirma rapidement comme le metteur en scène de référence des années qui suivirent la victoire de la Révolution.

## b. Les jours heureux du théâtre révolutionnaire

Si le théâtre pré-révolutionnaire n'était pas aussi pauvre que la lecture de certains textes

---

Luis – ainsi que, dans une moindre mesure, Francisco Morín et son groupe Prometeo.

<sup>1230</sup>PIÑERA, Virgilio, « Notas sobre el teatro cubano », *Unión*, n° 2, avril-juin 1967, p. 134.

<sup>1231</sup>*Idem*, p. 137.

<sup>1232</sup>De fait, le 31 décembre 1958, la seule pièce « cubaine » programmée dans la capitale était une adaptation de *Mujeres*, de Claire Boothe (BOUDET, Rosa Ileana, « Veinticinco aniversario del teatro en la revolución », *Conjunto*, n° 60, 1984, p. 7).

<sup>1233</sup>« Hay 3 nombres fundamentales que llenan ese período anterior a la Revolución de 1959: Carlos Felipe, Rolando Ferrer y Virgilio Piñera » (LEAL, Rine, « En busca de un gran teatro nacional...sin hallarlo », *Lunes de Revolución*, n° 101, 3 avril 1961, p. 18).

<sup>1234</sup>« No se podría hablar del teatro moderno en Cuba sin mencionar al director Francisco Morín. La importancia de este director en la escena cubana no cabe en estas notas; habrá que escribirla en no menos de un libro. ¿Quién de los autores, o actores, cubanos más importantes de aquellos años no fue escenificado, dirigido y, en una palabra, descubierto por él? Su grupo Prometeo fue escenario de prueba de rigor y consagración para todo artista, “meca de nuestros creadores”, como afirma Leal » (FALCÓN PARADÍ, Arístides, « Antonin Artaud y el teatro de la crueldad en Cuba », *Latin American Theatre Review*, Vol. 37, n° 1, automne 2003, p. 101).

ultérieurs peuvent le donner à penser, il est néanmoins certain que la Révolution vint en bouleverser totalement la dynamique : alors que, dans les années 1950, les « salitas » fleurirent dans l'indifférence presque totale d'un gouvernement qui ne se souciait ni d'en soutenir ni d'en contrôler l'activité, en 1959 le théâtre devient subitement affaire d'État, une « arme » entre les mains de la Révolution ; d'après Matías Montes Huidobro, « si antes de [1959] el escritor era un moribundo sin palpaciones, después de [esa fecha] llegó a una hipertensión que va de la sístole a la diástole<sup>1235</sup> ». Cette implication gouvernementale a, dans un premier temps, des conséquences incontestablement positives ; pour les dramaturges cubains tout d'abord, puisque la quête de l'identité nationale, de la « cubanía », se traduit par un virage à 180° quant à l'origine des pièces représentées sur les scènes de la capitale. « A los años de negación suceden décadas de afirmación<sup>1236</sup> » ; non seulement la parole est enfin donnée aux dramaturges nationaux, mais ceux-ci sont investis d'une mission spécifique : inventer le théâtre cubain, dans sa forme authentiquement nationale. Le numéro de *Lunes de Revolución* du 3 avril 1960 notamment, spécialement consacré au théâtre, s'ouvre avec cette interrogation, lancée par Rine Leal à une quinzaine de producteurs culturels liés au théâtre, réunis pour l'occasion<sup>1237</sup> : « ¿Existe el teatro cubano? ». La question peut sembler superflue compte tenu du contexte dans lequel elle est posée, et la plupart des personnalités présentes y répond de façon laconique, en arguant qu'une pièce écrite par un auteur cubain ne peut être que cubaine<sup>1238</sup>. Cette unanimité est intéressante, car elle démontre qu'aux yeux de l'ensemble de l'*intelligentsia* théâtrale, la « cubanía » du théâtre dépend de ceux qui l'écrivent, et non de ceux qui le mettent en scène ou le représentent ; comme le souligne Matías Montes Huidobro, « todavía se vivía dentro del concepto “teatro de autores” y como tal existía el escrito<sup>1239</sup> ». Ce sont donc bien les dramaturges, laissés pour compte de l'ancien régime, qui occupent désormais les devants de la scène. Les conséquences de ce changement de statut sont mises en relief par Virgilio Piñera :

De las exiguas salitas-teatro se pasó a ocupar grandes teatros; de las puestas en escena de una sola noche se fue a una profusión de puestas y a su permanencia en los teatros durante semanas; de precarios montajes se pasó a los grandes montajes; del autor que nunca antes pudo editar una sola de sus piezas se fue a las ediciones costeadas por el estado y al pago de los derechos de autor sobre dichas ediciones; se

<sup>1235</sup> MONTES HUIDOBRO, Matías, *Obras en un acto*, Persona, Honolulu, 1991, p. 152.

<sup>1236</sup> LEAL, Rine, « Hacia una dramaturgia del socialismo », Ponencias: Coloquio sobre la literatura cubana, 22-24 novembre 1981, La Havane, p.156.

<sup>1237</sup> Parmi lesquels Virgilio Piñera, Gilda Hernández, Isabel Monal, Calvert Casey, Carlos Felipe, Antón Arrufat, José Triana et Adolfo de Luis.

<sup>1238</sup> En 1963, *La Gaceta de Cuba* consacre un numéro spécial au « nuevo teatro cubano » : dix questions sont posées à cinq dramaturges (José Triana, Anton Arrufat, José Ramón Brene, Abelardo Estorino et Reguera Saumell) considérés comme « las voces más destacadas en los últimos años ». À la question « ¿qué es lo cubano en su teatro? », la plupart des dramaturges apportent une réponse similaire à celles de leurs aînés quelques années plus tôt. On peut notamment citer la réponse de José Ramón Brene : « lo cubano en mi teatro soy yo. No soy cubano reyoyo? Entonces, todo lo que salga en mi teatro, malo o bueno, correcto o equivocado, es cubano, si me dedicué a escribir teatro fue precisamente para eso, dar expresión a todo lo que llevo de cubano » (BRENE, José Ramón, « El nuevo teatro cubano », *La Gaceta de Cuba*, año II, n° 19, 3 juin 1963, p. 4).

<sup>1239</sup> MONTES HUIDOBRO, Matías, « Teatro en Lunes de Revolución », *Latin American Theatre Review*, Vol. 18, n° 1, automne 1984, p. 20.

hizo lo que jamás se había hecho: dar una cantidad de dinero al autor que estrenara una obra<sup>1240</sup>.

C'est ainsi qu'au cours des seules années 1959 et 1960 sont montées respectivement quarante-huit<sup>1241</sup> et quarante-neuf<sup>1242</sup> pièces cubaines ; selon Carlos Espinosa, ce sont à la fin de la décennie plus de 400 titres cubains qui furent présentés au public. À la « era del Desprecio<sup>1243</sup> » succéda donc un véritable « boom » théâtral, souvent évoqué en termes d'« éclosion<sup>1244</sup> » ou d'« explosion<sup>1245</sup> » : « si para algunos especialistas de la música popular fueron decenios posteriores los elegidos para adjetivos superlativos, en el caso del teatro cubano fueron los 60<sup>1246</sup>, sin lugar a dudas, quienes merecen ser distinguidos como los años de una década espléndida, fructífera y definitivamente prodigiosa<sup>1247</sup> ».

Stimulés par cette reconnaissance politique et financière qui faisait, de surcroît, écho à leurs convictions personnelles<sup>1248</sup>, l'ensemble des (désormais) professionnels du théâtre mirent tous leur cœur à l'ouvrage pour se montrer à la hauteur de la mission qui leur était confiée<sup>1249</sup>.

Ce n'est pas pour autant que la Révolution elle-même vient prendre place au centre des œuvres du moment, bien au contraire : comme le souligne Carlos Espinosa, « las piezas de esta etapa insisten de manera marcada en la denuncia y el ajuste de cuentas con el pasado inmediato<sup>1250</sup> » ; il faudra en effet attendre 1962 et la mise en scène de *Santa Camila de la Habana Vieja* pour que la Révolution fasse sa première apparition scénique. « Su posible explicación puede estar en el trauma sufrido por los artistas que, incapaces de convertirse en vanguardia política, se contentaron, en el mejor de los casos, con ser testigos de la transformación social del país. De ahí su comprensible postura de prudente y cauteloso tanteo intelectual ante un proceso que no podían

---

<sup>1240</sup> PIÑERA, Virgilio, « notas sobre el teatro cubano », *Unión*, n° 2, Avril-juin 1967, p. 138.

<sup>1241</sup> ESPINOSA DOMINGUEZ, Carlos, « Una dramaturgia escindida », *Op. Cit.*, p. 28.

<sup>1242</sup> LOBATO MORCHÓN, Ricardo, *El teatro del absurdo en Cuba (1948-1968)*, Editorial Verbum, Madrid, 2001, p. 173.

<sup>1243</sup> FORNET, Ambrosio, *Op. Cit.*, p. 12.

<sup>1244</sup> Cf. MARTIATU, Inés María, « “Novísima de teatro” cuarenta y cinco años después » (prologue) in *Re-pasar el puente*, Editorial Letras Cubanas, La Havane, 2010, p. 6.

<sup>1245</sup> QUINTERO, Héctor, « El despegue teatral en los sesenta » in *Mirar a los 60 - antología cultural de una década - exposición/Ambrosio Fornet*, Museo Nacional de Bellas Artes, La Havane, 2004, p. 59.

<sup>1246</sup> Nous verrons un peu plus loin qu'en réalité, cette « splendide décade » ne dura que quelques années.

<sup>1247</sup> *Idem.*

<sup>1248</sup> « Los escritores y artistas cubanos procedían, en el momento inaugural de la Revolución, de diversas familias estéticas e ideológicas, constituidas como reductos de resistencia ante una sociedad hostil. Coincían ahora en el propósito de construir una nación para encontrar en ella razón de ser y de existir » (POGOLOTTI, Graziella (ed.), *las polémicas culturales de los 60*, Editorial Letras Cubanas, La Havane, 2007 [2006], p. VIII).

<sup>1249</sup> « Las piezas que estos organismos [las nuevas instituciones teatrales] representan (o harán en el futuro en el Teatro Nacional con sus dos escenarios) se dirigen a miles de espectadores, no a cientos escogidos entre la clase media, cuyo único interés es divertirse, sin entrar en la semilla de lo que contempla. Al tratar de ganar espectadores en masa, este teatro no puede preocuparse de problemas personales o privativos del autor, sino de los profundos conflictos que marcan las épocas, las naciones y los hombres y proyectarlos de una manera directa y funcional para los espectadores: de lo contrario el nuevo teatro será tan inútil como el realizado en Cuba actualmente » (LEAL, Rine, « ¿Adónde va nuestro teatro? » [1959] in *En primera persona*, *Op. Cit.*, p106).

<sup>1250</sup> ESPINOSA DOMINGUEZ, Carlos, *Op. Cit.*, p. 29.

asimilar en toda su radical intensidad<sup>1251</sup> ». Nous verrons que cette hypothèse avancée par le chercheur peut être remise en question, dans la mesure où de nombreux artistes étaient, du moins au début, persuadés de participer pleinement à l'avènement de la société révolutionnaire. C'est à notre sens justement cette implication extrême, jointe effectivement à l'intensité du processus révolutionnaire et à sa dimension totalement novatrice, qui empêchèrent ces artistes de prendre par rapport au phénomène la distance suffisante pour pouvoir en traiter dans leurs œuvres. Enfin, la mission assignée au théâtre n'est pas de commenter le processus révolutionnaire mais d'aider la Révolution à atteindre ses objectifs, à savoir convaincre le peuple, encore empreint des vices de l'ancien régime, du bien-fondé des principes révolutionnaires et de l'absolue nécessité d'en finir avec la République de Batista.

### c. En quête d'un théâtre populaire

L'une des préoccupations centrales de l'*intelligentsia* théâtrale devient alors, logiquement, celle de son audience : comment mettre en place un théâtre populaire ?

Comme nous l'avons vu, ce terme est ambigu et sa définition mouvante ; dans son acception marxiste, le peuple est assimilé au prolétariat et opposé à la bourgeoisie. Mais nous avons vu également que dans le contexte révolutionnaire cubain, cette opposition entre le peuple et la bourgeoisie en masque une autre, révélée par le discours du Che en 1965 : celle entre l'Avant-garde révolutionnaire et la « masse », le peuple à éduquer. La définition du théâtre populaire semble donc simple a priori : un théâtre adressé au Peuple, c'est-à-dire à la partie de la population la moins formée intellectuellement, et destiné à diffuser les idéaux et valeurs révolutionnaires afin que « las masas [alcancen] el nivel de desarrollo de la vanguardia, es decir, cuando estén educados por el comunismo<sup>1252</sup> ».

Or, malgré l'évidente bonne volonté de l'« avant-garde » théâtrale pour mener à bien cette mission, un obstacle majeur vient entraver sa réalisation : le peuple ne va pas au théâtre et lorsqu'il y va, il préfère souvent s'amuser plutôt que de recevoir des leçons de politique. C'est ainsi qu'à la fin de l'année 1959, en guise de bilan annuel, Anton Arrufat constate que seul le théâtre commercial (de divertissement), qui continue à être présenté dans la capitale, attire un public suffisant pour survivre économiquement, face à un « théâtre d'art » moribond<sup>1253</sup>.

---

<sup>1251</sup> *Idem*, pp. 29-30.

<sup>1252</sup> CHE GUEVARA, Ernesto, « El socialismo y el hombre en Cuba », 1965, <<https://www.marxists.org/espanol/guevara/65-socyh.htm>> [consulté le 8/10/2016]

<sup>1253</sup> « En la Habana existen dos manifestaciones teatrales diferentes, y que casi nunca coinciden: el teatro comercial y el teatro de arte. Esta separación es corriente en cualquier gran ciudad del mundo. Pero en La Habana decimos teatro comercial, es decir, teatro de muy pocas exigencias artísticas, y al mismo tiempo, significamos con el adjetivo que es el único teatro que económicamente se mantiene, paga sus gastos, y va camino de profesionalizar a sus actores,



Ce dernier constat est tout simplement inacceptable aux yeux des autorités culturelles, car l'heure n'est pas au divertissement. La solution immédiate proposée par le gouvernement à ce désintérêt du peuple pour un théâtre d'« art » guidé et chapeauté par la Révolution consiste donc à le nier : le théâtre commercial est rendu invisible<sup>1254</sup> et dans les salles de théâtre nationales, si l'on en croit le témoignage de Francisco Morín, le public absent est remplacé par des miliciens<sup>1255</sup>.

La presse officielle, bien entendu, se contente de comptabiliser le nombre croissant de pièces représentées et Rine Leal, autorité critique incontestée dans le milieu théâtral, publie dans *Revolución* des bilans on ne peut plus optimistes. On peut lire notamment dans le numéro du 12 juin 1959 que « el tema del día es el teatro. El público crece y se divierte. Las Universidades de La Habana y de Oriente abren sus escenarios y se nutren de alumnos. [...] Las siete salas habaneras<sup>1256</sup> planean nuevas temporadas, muchas de ellas con piezas cubanas. Las mesas redondas de teatro se dan por ramilletes. Los manifiestos se esperan de un momento a otro. Más de diez mil personas pagan mensualmente su entrada para ver espectáculos. En fin que se habla en todas partes de teatro<sup>1257</sup> ». Un mois plus tard, il renchérit, dans le même journal :

La Revolución sorprendió al teatro en el mejor de los mundos con unas diez salas funcionando y un público estable. Seis meses después, el Estado ha movilizado sus recursos. A través del Municipio, el Ejército Rebelde y la Dirección General de Cultura de Educación, el público ha ascendido a varios miles de espectadores mensuales. [...] No es nada hipotético suponer que para fines de este año, que es un año eminentemente teatral, contemos con unas quince salas, incluyendo el Teatro Nacional y las de nueva creación y que los espectadores sumen más de veinte mil almas al mes<sup>1258</sup>.

Pourtant, au même moment (en juillet 1959 également), le même critique, dans le supplément littéraire du même journal, publie un article bien différent :

Para decirlo en un plano de entera franqueza, el actual teatro no es cubano ni nacional, se concentra en torno al Vedado [...] y es tan inútil que si desapareciera por un fenómeno telúrico, casi nadie se enteraría o lo lamentaría, fuera de los pequeños círculos habaneros, por la sencilla razón de que para el pueblo (este mismo pueblo que en realidad no asiste al teatro porque nunca se le ha brindado un teatro para su gusto y necesidad) un escenario es un poco pérdida de tiempo, un mucho pérdida de dinero y

---

mientras el teatro de arte está pasando el Niágara en bicicleta. En el 59 hemos asistido a la consolidación ¿definitiva? del teatro comercial » (ARRUFAT, Anton, « Teatro 59 », *Lunes de Revolución*, n° 43, 19 janvier 1960, p. 12).

<sup>1254</sup> Au point qu'il est extrêmement difficile d'obtenir des informations à cet égard. Ce n'est qu'une fois nationalisées que les ex-« salitas » entrent dans l'historiographie révolutionnaire, sans que leur activité antérieure soit jugée digne de mémoire.

<sup>1255</sup> « Aunque en aquellos primeros días el público brillaba por su ausencia, se dictó la orden de que las funciones había que celebrarlas con asistentes o sin ellos. Una voluntad con otras intenciones e intereses comenzaría a manejarlos a su antojo con la colaboración incondicional y fervorosa de muchos que creían estar sirviendo a un destino tan maravilloso que valía la pena ofrendarle cualquier sacrificio. Se aseguraban de que cumplíamos las órdenes mandándonos un grupo de rebeldes que había de público y teníamos que resignarnos a actuar para gente que por primera vez veía teatro y a los que les interesaba tanto lo que ocurría en el escenario como a mí el manejo de una ametralladora » (MORÍN, Francisco, *Op. Cit.*, p. 230).

<sup>1256</sup> Notons, ici encore, que R. Leal se contente d'évoquer les scènes nationales.

<sup>1257</sup> LEAL, Rine, cité par SÁNCHEZ LEÓN, Miguel, *Esa huella olvidada. El Teatro Nacional de Cuba (1959-1961)*, Editorial Letras Cubanas, La Havane, 2001, p. 46.

<sup>1258</sup> *Idem.*

otro tanto un modo de ser culturalmente elegante que en realidad no le interesa<sup>1259</sup>.

Volonté délibérée de la part du critique de mettre en évidence l'artificialité du discours officiel ou simple souci d'adapter son propos au public concerné<sup>1260</sup>? Quoiqu'il en soit, cette vision beaucoup moins idyllique est amplement confirmée, un an et demi plus tard, par les artistes réunis autour de lui dans la table ronde transcrite dans le numéro de *Lunes* du 3 avril 1960 ; tous s'accordent en effet à considérer avec la metteuse en scène Gilda Hernández que parmi les difficultés rencontrées par le théâtre cubain, « la principal es la falta de interés en el público, en el pueblo, en las grandes masas, por el teatro. [...] En Cuba hay mucho talento, pero mucho, mucho talento; lo que no hay es interés por el teatro, ni la forma de que ese talento se aproveche en beneficio del teatro<sup>1261</sup> ».

La première explication avancée tient à « la pobreza del actual teatro cubano<sup>1262</sup> », de ses acteurs<sup>1263</sup> et surtout de ses auteurs, « que en conjunto no puede ser más que definido en términos de discreción para no emplear el más duro (pero más justo) de mediocridad<sup>1264</sup> ». Mais ce constat extrêmement sévère n'a rien de pessimiste ; il peut au contraire être mis en rapport avec la vision avancée par le Che dans son discours de 1965 de la génération actuelle d'artistes et d'intellectuels, marquée par le « péché original » de ne pas avoir été formés par la Révolution :

Resumiendo, la culpabilidad de muchos de nuestros intelectuales y artistas reside en su pecado original; no son auténticamente revolucionarios. Podemos intentar injertar el olmo para que dé peras; pero simultáneamente hay que sembrar perales. Las nuevas generaciones vendrán libres del pecado original. Las probabilidades de que surjan artistas excepcionales serán tanto mayores cuanto más se haya ensanchado el campo de la cultura y la posibilidad de expresión. Nuestra tarea consiste en impedir que la generación actual, dislocada por sus conflictos, se pervierta y pervierta a las nuevas<sup>1265</sup>.

La médiocrité de la génération actuelle est donc tout à fait explicable ; de fait, le principal reproche adressé aux auteurs pré-révolutionnaires est que « se han acercado a la escena más con un sentido literario que dramático<sup>1266</sup> » (R. Leal), ce qui est tout à fait compréhensible dans la mesure où leurs pièces étaient très rarement mises en scène ; comme le souligne Armando Correa, « la creación de estos autores no subía a las tablas – cuando más, una sola representación –, carecía de contacto con

<sup>1259</sup> LEAL, Rine, « ¿A dónde va nuestro teatro? », *Lunes de Revolución*, n° 18, 13 juillet 1959, p. 6.

<sup>1260</sup> De manière générale et comme nous aurons l'occasion de le constater, l'œuvre critique de Rine Leal présente la particularité de se contredire fréquemment, au gré des époques et des contextes.

<sup>1261</sup> HERNÁNDEZ, Gilda, in LEAL, Rine (coord.), « “Lunes” conversa con autores, directores y críticos sobre el teatro cubano » (entretien avec Pablo Armando Fernández, Antón Arrufat, Adolfo de Luis, Virgilio Piñera, Gilda Hernández, Isabel Monal, Hugo Ulibe, Calvert Casey, Ruben Vigón, Carlos Felipe, José Triana, Matías Montes Huidobro, Juan Guerra, Julio Matas et Clara Ronay), *Lunes de Revolución*, n° 101, 3 avril 1961, p.5.

<sup>1262</sup> LEAL, Rine, « En busca de un gran teatro nacional...sin hallarlo », *Op. Cit.*, p. 18.

<sup>1263</sup> « Si no me engaño, el defecto fundamental de nuestros actores es la falta de interpretación. No se meten dentro del papel, no pueden dejar de ser lo que son en la vida real. Por eso vemos esas cotorras memoriosas, que se pasean por la escena iluminada, sin saber lo que están diciendo » (ARRUFAT, Anton, « Teatro 1959 », *Op. Cit.*, p. 13).

<sup>1264</sup> *Idem*, p. 20.

<sup>1265</sup> GUEVARA, Ernesto « Che », *El socialismo y el hombre en Cuba*, *Op. Cit.*

<sup>1266</sup> LEAL, Rine, « En busca de un gran teatro nacional...sin hallarlo », *Op. Cit.*, p. 20.

la escena, de la enriquecedora relación público-obra<sup>1267</sup> ». Virgilio Piñera lui-même se décrivait comme « un *dramaturgo proyecto*, un *casi autor teatral* porque sus obras no llegaban a la escena<sup>1268</sup> » et explique dans les pages de *Lunes* que son théâtre aurait été bien meilleur s'il avait eu la possibilité de le voir représenté plus souvent.

Quant à la nouvelle génération, elle n'est pas encore formée, ce qui explique qu'elle ne produise pas encore des œuvres de grande qualité. La formation de cette nouvelle génération de dramaturges constituant l'une des préoccupations majeures des institutions culturelles, l'ensemble de la « vieille » génération réunie en juillet 1960 autour de Rine Leal se montre tout à fait confiante en l'avenir. « Creo que estamos en el camino de poder afirmar de que si esta reunión se celebra dentro de un año, habrá un pueblo entero que va a responder que sí a esta pregunta de si hay o no hay teatro cubano<sup>1269</sup> », affirme par exemple le metteur en scène Ruben Vigón ; ce que viennent corroborer les propos de Carlos Felipe : « Si el Estado sigue por ese mismo plano, y ayudando a que se estrenen nuevas obras, creo que podremos hablar más extensamente de muchas obras de teatro<sup>1270</sup> ».

Mais l'État ne se contente pas de planifier la formation d'une nouvelle génération de dramaturges : pour que ces efforts ne soient pas vains et que les spectacles révolutionnaires ne soient pas représentés devant des salles vides, il s'agit également de former le public, et surtout d'inciter ceux qui n'ont jamais songé à mettre les pieds au théâtre à s'y rendre.

C'est notamment dans ce but qu'est créé au sein du TNC, en juillet 1960, le Département d'Extension Théâtrale (qui vient remplacer le Département d'Échanges et Publications Culturelles) : « Al crear el Departamento de Extensión Teatral, el Teatro Nacional reconoce la gravedad del problema. Los objetivos y la estructura del Departamento lo revelan. Es absurdo esperar que nazca un público por generación espontánea. El público hay que ir a buscarlo, a formarlo, con miras no sólo a esta generación sino a la próxima<sup>1271</sup> ».

L'activité de ce département est double ; elle vise à solutionner le problème susmentionné tout en accomplissant le programme révolutionnaire de décentralisation de la culture, pour rendre celle-ci accessible au peuple le plus authentique, celui des campagnes. Au sein de ce département sont ainsi créées les « Brigadas de Extensión Teatral »<sup>1272</sup>, qui sont envoyées de village en village pour y représenter les pièces écrites et montées dans la capitale : « La idea era hacer un trabajo ambulante, que el teatro no se quedara en ningún lugar, sino que diera funciones en las zonas agrícolas, granjas y cooperativas, sobre todo en las montañas, promoviéndolo en áreas en las que era totalmente

---

<sup>1267</sup> CORREA, Armando, « Carlos Felipe: el encuentro con la imagen », *Tablas*, n° 1, 1984, p. 21.

<sup>1268</sup> PIÑERA, Virgilio, cité par CARRIÓ, Raquel, « Dramaturgia y vanguardia: otras reflexiones », *Tablas*, n° 1, 2006, p. 4.

<sup>1269</sup> VIGÓN, Ruben, in LEAL, Rine (ed.), « "Lunes" conversa con autores, directores y críticos sobre el teatro cubano », *Op. Cit.* p. 5.

<sup>1270</sup> FELIPE, Carlos, *Idem*.

<sup>1271</sup> CASEY, Calvert, « 1959-1961: El teatro en la Revolución », *Lunes de Revolución*, n° 101, 3 avril 1961, p. 25.

<sup>1272</sup> Ultérieurement renommées « Brigadas Covarrubias ».

desconocido, ante públicos que los presenciarían por primera vez<sup>1273</sup> ».

Sans remettre en question les bonnes intentions qui sous-tendent cette démarche, on peut remarquer qu'elle révèle ici encore le hiatus, certes destiné à être comblé mais néanmoins existant, entre un peuple campagnard et sous-cultivé et une élite citadine certes révolutionnaire et non plus bourgeoise, mais néanmoins intellectuellement supérieure. Cette idée transparaît notamment dans un commentaire de Gilda Hernández : la metteuse en scène voit en effet dans l'action des brigades une solution aussi bien à l'absence de public qu'à la faible qualité des œuvres, puisque ces dernières sont représentées devant un public intellectuellement moins formé, donc moins exigeant et donc susceptible de se satisfaire d'une représentation médiocre :

Si el público cubano que asiste a los espectáculos teatrales tiene un nivel muy superior a lo que pueda producir el autor que comienza, es muy exigente en cuanto a lo que producen esos autores. Entonces se produce allí una cosa completamente en desacuerdo. Es decir, si hubiera un verdadero interés y asistieran todas las masa populares al teatro, entonces los autores comenzarán [sic] a dar un teatro de acuerdo a la mentalidad, al gusto, a lo que puede tener ese pueblo, sería una cosa muy provechosa. [...] Yo creo que si se continuara llevando teatro a los lugares más apartados, se trataría de llevar al pueblo al teatro – yo no puedo dar la fórmula exacta para hacer eso – yo creo que así se lograría mucho<sup>1274</sup>.

Au-delà de leur maladresse, les propos de Gilda Hernández s'inscrivent dans un vieux débat qui ne pouvait manquer d'être réactivé ici, synthétisé quelques années plus tard dans *La Gaceta de Cuba* par Julio García Espinosa :

¿Qué actitud adoptar ante los problemas que plantean la división entre el llamado arte popular y arte culto, heredados del pasado? En principio es lógico suponer que el tiempo les hará transitar por un único camino. ¿Pero negándole la sal y el agua a uno y aceptándolas en el otro? Admitiendo que el llamado arte culto obedecía a la clase dominante y desconociendo que el arte popular estaba impregnado del más vulgar comercialismo? ¿Combatiendo las manifestaciones herméticas y dejando procrear el populismo? ¿Es que un arte para la mayoría quiere decir siempre que tenga la aprobación inmediata de las masas<sup>1275</sup>?

Sans entrer dans un tel débat, force est de constater que dans l'enthousiasme populaire de ces premières années et indépendamment de toute imposition gouvernementale, de nombreux dramaturges cédèrent à la tentation du didactisme simplificateur – nous y reviendrons un peu plus loin.

Une autre initiative du Département d'Extension Théâtrale pour intéresser au théâtre les populations rurales mérite d'être ici évoquée : durant la deuxième quinzaine de mars 1961 (quelque jour avant l'attaque de Playa Girón), le département organise à La Havane, dans le cinéma Payret rendu pour l'occasion à sa fonction initiale de salle de théâtre, le premier « Festival de teatro obrero y campesino ». Le numéro de *Lunes de Revolución* du 13 mars publie l'annonce suivante :

---

<sup>1273</sup> HERNÁNDEZ ESPINOSA, Eugenio, in CURBELO, Alberto, *La voz del otro, Eugenio Hernández Espinosa*, inédit (tapuscrit disponible dans la bibliothèque de la Casa de las Américas), La Havane, 2009.

<sup>1274</sup> HERNÁNDEZ, Gilda, in « “Lunes” conversa con autores... », *Op. Cit.*, p. 5.

<sup>1275</sup> GARCÍA ESPINOSA, Julio, « Vivir bajo la lluvia », *La Gaceta de Cuba*, n° 15, 1 avril 1963, p. 7.

A partir de mañana, La Habana podrá observar uno de los espectáculos más renovadores y nobles que los hombres de las ciudades pueden contemplar: la presencia de obreros y campesinos, aficionados en su totalidad, que escalan los escenarios para representar piezas, ballets, música. El Primer Festival Nacional de Teatro Obrero y Campesino moverá a cientos de hombres humildes que dejarán por unos días sus tareas habituales para convertirse en intérpretes y al mismo tiempo creadores. [...] Este Festival, organizado por el Departamento de Extensión del Teatro Nacional [sic], es una de las más bellas iniciativas que en el plano del teatro pueden realizarse. Es a través de estas organizaciones y las Escuelas Populares de Arte que se realiza la descentralización total de nuestro teatro. Ya « el interior » no se nutre siempre de la capital; a partir de mañana, La Habana será una ciudad invadida amablemente por las gentes de campo adentro, que llevarán en sí el mejor futuro de nuestro nuevo teatro<sup>1276</sup>.

Cet hommage rendu aux « vrais » paysans qui posent leurs pelles et leurs tabliers pour monter sur les scènes de théâtre rappelle celui que nous avons déjà observé concernant les « vrais » dockers, coiffeurs et lavandières qui dansent pour le Conjunto Folklórico. Cependant, les spectacles présentés lors du festival<sup>1277</sup> suscitèrent auprès des artistes et intellectuels havanais plus d'espoir indulgent que d'enthousiasme véritable, ainsi que le révèle cette critique de Calvert Casey (membre du jury du festival, auprès notamment de Natividad González Freyre et Antón Arrufat) :

El esfuerzo por construir desde abajo es evidente. Los concursos de autores revelan nombres desconocidos. Los resultados de toda esta labor comienzan a palpase en el Primer Festival de Teatro Obrero y Campesino. Es cierto que estos resultados aún son débiles. Se le ha criticado al Festival que los rostros campesinos sólo se hayan visto en los grupos folklóricos. La calidad de las obras es pobre, las puestas en escena en ocasiones primitivas. Pero ése es sólo el aspecto negativo. Lo positivo: un público de 1,800 personas que colmó el Payret durante 11 noches consecutivas, que criticó en voz alta lo que le desagradaba, que guardó silencio ante las « morcillas » de mal gusto, que reaccionó con enorme entusiasmo ante los mejores espectáculos, y al que las pequeñas claques lógicamente que vinieron con cada grupo al Payret, no lograron entusiasmar ante los espectáculos mediocres<sup>1278</sup>.

En d'autres termes, C. Casey félicite surtout le public havanais de ne pas avoir succombé à l'enthousiasme facile devant des spectacles de mauvaise qualité. Un peu plus loin dans son article, le critique compare le « Festival de Teatro Obrero y Campesino » « a lo que en otro plano representan el Grupo de Danza del Teatro Nacional, al frente del cual Ramiro Guerra realiza los más grandes y originales creaciones artísticas logradas en la Revolución (Mulato, El Milagro de Anaquillé, Suite Yoruba) y los espectáculos folklóricos llevados por primera vez a un tablado por Argeliers León y cuya influencia ya comenzó a sentirse en el Festival<sup>1279</sup> ». En dépit de cette dernière assertion, il semble cependant qu'au début de l'année 1961, le théâtre révolutionnaire peine encore, au contraire de ses voisins des Départements de Danse et de Folklore, à trouver une expression populaire valide et de qualité, et à trouver son public. La conclusion de C. Casey est cependant, ici encore, pleine de confiance en l'avenir :

---

<sup>1276</sup> « Primer Festival de Teatro Obrero y Campesino », *Lunes de Revolución*, n° 99, 13 mars 1961, p. 19.

<sup>1277</sup> Quinze pièces en un acte furent présentées à ce festival, dont neuf cubaines. La liste peut être consultée sur le site du journal CUBARTE : <http://archivo.cubarte.cult.cu/periodico/print/articulo/18207.html> [consulté le 17/09/2015].

<sup>1278</sup> CASEY, Calvert, *Op. Cit.*, p. 25.

<sup>1279</sup> *Idem*, p. 26.

Resumiendo: ni optimismo candoroso, ni fatalismo mortal, ni sobreestimación ni autodenigración a la vieja usanza. La Revolución ha comprendido el problema fundamental del teatro cubano : la falta de un público, y desarrolla medidas de gran audacia para formarlo. No hay nadie incapaz de asimilar una técnica. En Cuba, como en todas partes, hay talento abundante. Lo que esperaba para desarrollarse era un ambiente de estimación y respeto en la vida nacional. Ese ambiente ya existe. Quizás nos asusten un poco los ilimitados recursos que se ponen a nuestra disposición. El coreógrafo mexicano Rodolfo Reyes, que en pocas semanas adiestró a todo un cuerpo de danza en Matanzas, nos decía recientemente : « las facilidades son tantas que uno se siente como avergonzado de no poder hacer lo que se espera, y se lanza a trabajar para acallar ese sentimiento<sup>1280</sup> ».

De fait, à la fin de cette même année 1961, le même critique dresse un bilan beaucoup plus positif de la situation.

Lentamente en un primer momento, y de modo incontenible en este año, el gran ausente comienza a responder. No sin cierto asombro contemplamos a un público que permanecía indiferente, colmar salas de tamaño monumental para admirar el teatro de Brecht o las piezas del repertorio lorquiano. Ese quizás sea el fenómeno más interesante del teatro en Cuba durante 1961. las trescientas personas conocidas que se repartían entre la media docena de salas de La Habana parecen haber sido reemplazadas definitivamente por miles de rostros curiosos que acuden a presenciar los espectáculos. ¿Habrà prendido nuevamente entre nosotros el hábito de contemplar la vida y el mundo en un escenario? ¿Habrà nacido efectivamente una nueva generación que sólo aguardaba mejores espectáculos para acudir en masa? Todo parece indicar que sí<sup>1281</sup>.

Tout semble indiquer en effet que la politique culturelle du gouvernement ait fini par porter ses fruits ; de fait, l'enthousiasme des professionnels du théâtre et le soutien des institutions est bien réel. Quant à la nouvelle génération de dramaturges formés au sein du TNC, elle est l'objet de toutes les attentions et réalise ses premiers pas théâtraux dans un climat d'effervescence émerveillée, certaine de participer à l'élaboration d'un monde meilleur.

## **2. Les débuts enthousiastes de la nouvelle génération**

### **a. Le Séminaire de dramaturgie, un rouage dans la machine révolutionnaire**

En février 1960, à l'inauguration du Théâtre National de Cuba, le Séminaire de dramaturgie ouvre ses portes, en même temps que celui de folklore. Le 9 janvier, un appel est publié dans la presse, invitant les dramaturges en herbe à envoyer l'une de leurs pièces à la direction du TNC. Les étudiants sélectionnés devaient recevoir une bourse et un logement à Miramar pour ceux qui venaient de province. Le TNC n'obtint finalement pas les fonds nécessaires à ce financement en 1960<sup>1282</sup>, mais les jeunes dramaturges répondirent cependant nombreux à l'appel.

---

<sup>1280</sup> *Idem*, p. 27.

<sup>1281</sup> CASEY, Calvert, « En teatro en la Revolución (1959-1961) », *Lunes de Revolución*, n° 101, avril 1961, p. 26.

<sup>1282</sup> SÁNCHEZ LEÓN, Miguel, *Op. Cit.*, p. 160.

Le premier cours dura quelques mois. Il s'agissait de cours du soir, dispensés par le chercheur et critique José Antonio Escarpanter et l'actrice Natividad González Freire ; y assistaient entre quinze et trente étudiants<sup>1283</sup>.

En 1961, N. González Freyre publie un essai sur l'histoire du théâtre cubain qui ne laisse aucune ambiguïté quant à l'inflexion idéologique de ces cours du soir :

[...] Esa actitud beligerante del dramaturgo, no debe entenderse como intromisión política en el campo del arte, sino como el único teatro que cabe hacer en el momento actual. Solamente una falsa concepción estética, no ajena a los intereses que siempre oprimieron a nuestra patria, ha podido hacer creer que el arte es independiente de las luchas sociales del hombre. Nada más falso ni maligno. El arte – y mucho más el arte teatral – tiene que ser espejo y ejemplo del paso del hombre por la tierra. De lo contrario, el artista estará traicionando lo más entrañable de la creación espiritual: su vocación de humanidad<sup>1284</sup>.

En 1961 débute le second cours du Séminaire, alors que l'ensemble de la machine révolutionnaire commence à mettre en place ses rouages, substituant à l'effervescence quelque peu confuse des premières années un cadre institutionnel à la fois plus efficace et plus contraignant, dans un pays désormais officiellement socialiste. Sur le plan politique, le M-26 s'allie au Parti Socialiste Populaire et au Directoire du 13 Mars, pour fonder les Organisation Révolutionnaires Intégrées (ORI). Sur le plan culturel, de nouvelles institutions sont également créées, destinées à centraliser la production culturelle : la Casa de las Américas, fondée en juillet 1960, publie une revue trimestrielle et décerne le prix « Casa de las Américas », qui vient annuellement récompenser la meilleure production littéraire nationale. Cette institution est décrite par F. Morín comme « un centro de propaganda ideológica para el mundo de la cultura<sup>1285</sup> » ; cependant, comme nous le verrons par la suite, le rayonnement international de cette institution lui confère une certaine indépendance.

Au début de l'année 1961 est créé le Consejo Nacional de Cultura, chargé de veiller à l'application des directives gouvernementales.

Au même moment est créée la Escuela de Instructores de Arte, « a la que fueron llamados como profesores los más reconocidos izquierdistas dentro del ambiente artístico<sup>1286</sup> », qui délivrera ses premiers diplômes en 1963.

En juin, dans ses « Palabras a los intelectuales », Fidel Castro annonce la création de « una fuerte Asociación de Artistas y Escritores a donde deben acudir todos con espíritu verdaderamente constructivo<sup>1287</sup> » ; deux mois plus tard, la UNEAC (Unión Nacional de Escritores y Artistas

---

<sup>1283</sup> HERNÁNDEZ ESPINOSA, Eugenio in CURBELO, Alberto, *La voz del otro...*, *Op. Cit.*

<sup>1284</sup> GONZÁLEZ FREIRE, Natividad, *Teatro cubano 1927-1961*, Ministerio de Relaciones Exteriores, La Havane, 1961, p. 165.

<sup>1285</sup> MORÍN, Francisco, *Op. Cit.*, p. 248.

<sup>1286</sup> *Idem*, p. 268.

<sup>1287</sup> CASTRO, Fidel, « Palabras a los intelectuales », 30 juin 1961, <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1961/esp/f300661e.html> [consulté le 02/09/2015].

Cubanos) tient sa première session. L'objectif de cette institution est clairement énoncé par le Máximo Líder : « Ya es hora de que ustedes, organizadamente, contribuyan con todo su entusiasmo a las tareas que les corresponden en la Revolución y constituyan un organismo amplio, de todos los escritores y artistas. [...] La Revolución quiere que los artistas pongan el máximo esfuerzo en favor del pueblo. Quiere que pongan el máximo de interés y de esfuerzo en la obra revolucionaria<sup>1288</sup> ».

Autre conséquence de la polémique engendrée par *PM*, la fermeture du supplément *Lunes de Revolución*<sup>1289</sup> est considérée par Matías Montes Huidobro comme un « paso sintomático para la anulación del diálogo<sup>1290</sup> » ; le supplément est remplacé par l'organe de presse de la UNEAC, *La Gaceta de Cuba*, naturellement mieux alignée sur les directives gouvernementales ; « la fundación de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba y su revista *La Gaceta de Cuba* simplificaría el control de la censura<sup>1291</sup> », affirme le dramaturge.

Dans l'ensemble de la capitale, de nombreuses « salitas » sont nationalisées (Hubert de Blanck, Mella, Payret, Chaplin...) : l'activité du TNC, désormais contrôlée par le Consejo Nacional de Cultura, y est partiellement délocalisée, ce qui vient mettre un terme à la première ère du Théâtre National, dont l'activité se déroulait jusqu'alors en marge de tout contrôle. Dès la fin de l'année 1960, selon Isel Rivero, « al Teatro Nacional se habían desplazado ciertas personas cuya única virtud era observar lo que hacían los otros y controlar las conversaciones telefónicas desde la central del Teatro<sup>1292</sup> ». En novembre, Mirta Aguirre (dont les témoignages de l'époque s'accordent à reconnaître des méthodes plutôt autoritaires<sup>1293</sup>) remplace Fermín Borges (destitué en raison de son homosexualité) à la direction du Département de Théâtre et son arrivée marque le changement de cap du TNC. La nouvelle directrice fonde au sein du Théâtre le Conjunto Dramático Nacional, qui travaille avec des metteurs en scène fixes (Eduardo Manet, Julio Matás, Dumé et Adolfo de Luis) et recrute les meilleurs acteurs du pays, en leur offrant un salaire conséquent (400 pesos, pour les rôles les plus importants<sup>1294</sup>). Certains d'entre eux refusèrent d'intégrer cet ensemble afin de garder leur indépendance, malgré l'insistance de la direction<sup>1295</sup> : c'est le cas de la troupe du Teatro Estudio de

---

<sup>1288</sup> *Idem.*

<sup>1289</sup> Selon G. Cabrera Infante, directeur de ce supplément, c'est même à cette fin que cette polémique eut lieu : « Esto fue una operación conjunta de Fidel Castro y de Alfredo Guevara. Tenían dos objetivos. Uno: eliminar *Lunes de Revolución*, porque de alguna manera les molestaba hasta la tipografía del *magazine*. El otro era directamente un ataque a Franqui que era el director del periódico *Revolución* » (CABRERA INFANTE, Guillermo *in* VEGA, Ricardo [Film], « Te quiero y te llevo a la libertad: entrevista con Guillermo Cabrera Infante », Lunáticas Productions, mars 2002, <<https://www.youtube.com/watch?v=O8K8Q5gIHWU>> [consulté le 02/09/2015]).

<sup>1290</sup> MONTES HUIDOBRO, Matías, *Cuba detrás del telón (II): El teatro cubano entre la estética y el compromiso (1962 – 1969)*, Éditions Universal, Miami (Floride), 2008, p. 11.

<sup>1291</sup> *Idem.*

<sup>1292</sup> RIVERO, Isel, « Los primeros años », *Habana Elegante*, automne-hiver 2002, <<http://www.habanaelegante.com/Fall-Winter2002/BarcoAmellRiveroAlfonsoMiskulin.html>> [consulté le 9/10/2015]

<sup>1293</sup> Cf. notamment le témoignage de son assistant, Helmo Hernández (cité par SÁNCHEZ LEÓN, Miguel, *Op. Cit.*, p. 176).

<sup>1294</sup> SÁNCHEZ LEÓN, Miguel, *Op. Cit.*, p. 176.

<sup>1295</sup> HERNÁNDEZ, Helmo, cité par SÁNCHEZ LEÓN, Miguel, *Op. Cit.*, p. 175.



Vicente Revuelta, ainsi que du metteur en scène Francisco Morín. Celui-ci se souvient alors d'avoir été convoqué par la directrice du département :

El talante dictatorial del régimen se hacía cada vez más evidente. Mirta Aguirre, afincada ya en su puesto de Asesora General del Teatro Nacional y habiendo reducido a una figura menos a Isabel Monal, nos citó a los directores de grupos privados y a los que organizaban sus funciones y operaban independientemente, a una reunión en su oficina. El mensaje que nos traía era que a partir de ese momento teníamos que hacer teatro siguiendo las orientaciones de la revolución lo que equivalía a decir que sólo podíamos hacer aquello que el gobierno nos mandase. Nos dábamos cuenta de que teníamos ante nosotros un aparato de poder tan monstruoso que cualquier forma de oposición o rebeldía era inútil y suicida. Algunos intentábamos solamente mantener la dignidad. Otros, ni eso<sup>1296</sup>.

Sous la houlette de Mirta Aguirre, le Séminaire se formalise également<sup>1297</sup> : « ya en 1961, el Seminario se organiza de una forma más académica, con sus asignaturas y sus profesores, y una cierta consideración a la asistencia<sup>1298</sup> ». Le cours principal, assuré par la directrice, s'intitule « Análisis y Creación Dramática » ; d'autres cours sont assurés par des figures importantes de la culture cubaine, ce qui témoigne de l'attention accordée à la formation de cette nouvelle génération de dramaturges : Alejo Carpentier (Histoire universelle), Roberto Fernández Retamar (Histoire de Cuba), Manuel Moreno Fragnals (Sociologie), Rolando Ferrer (Histoire du théâtre)... les cours de musique sont dispensés par María Teresa Linares, l'épouse d'Argeliers León ; d'autres professeurs sont chargés des cours de grammaire, philosophie, histoire de l'art, psychologie, français, littérature et marxisme. « La meta no era tanto enseñarle al autor cómo escribir, sino darle una cultura general que le pudiera ayudar para escribir », se souvient Eugenio Hernández Espinosa. Des ateliers pratiques de théâtre sont organisés également dirigés par le dramaturge argentin Samuel Feldmann. C'est à cette époque enfin qu'un autre dramaturge argentin, le jeune Osvaldo Dragún, fait son apparition parmi les professeurs, assurant des cours d'analyse dramatique.

Au cours de cette seconde étape, le groupe d'élèves participant au séminaire se renouvela presque totalement ; c'est à cette époque qu'y entra José Ramón Brene mais également Maité Vera, Gerardo Fullea León, Sara Gómez, Inés María Martiatu, Nicolas Dorr et Humberto Padilla. D'autres tels que René Ariza, José Triana et José Marío (co-fondateur des éditions El Puente) « iban ocasionalmente<sup>1299</sup> », selon E. Hernández Espinosa.

Parmi ceux qui étaient présents au début, bon nombre préférèrent quitter le séminaire (et souvent le pays) plutôt que de se soumettre à l'exercice du théâtre engagé. « La segunda etapa se diferencia bien de la primera, en que algunos miembros del Seminario tenían rasgos pequeñoburgueses y anticomunistas. No lo digo en términos peyorativos, sino como características. Como pasaba con el

---

<sup>1296</sup> MORÍN, Francisco, *Op. Cit.*, p. 266.

<sup>1297</sup> C'est à cette époque que les élèves commencent à recevoir des bourses d'étude : 100 pesos mensuels pour les havanais et 140 pour ceux qui viennent de province – ces derniers sont, de plus, logés à Miramar.

<sup>1298</sup> HERNÁNDEZ ESPINOSA, Eugenio, *Op. Cit.*

<sup>1299</sup> *Idem.*

propio teatro. Muchos de aquella primera etapa comenzaron a irse del país a fines de 1960<sup>1300</sup> ». Selon le dramaturge, la création des Brigades Théâtrales, puis la mise en place du « Festival de Teatro Obrero y Campesino » constituèrent des tournants décisifs à cet égard, en définissant très clairement la fonction du théâtre révolutionnaire et en impliquant les élèves du Séminaire dans cette entreprise. « Surge una relación muy estrecha entre estas brigadas y el Seminario, porque estábamos en el mismo lugar [el TNC] y se establecen relaciones personales. Además, porque las obras que se creaban en el Seminario y que se aceptaban, pasaban a un fondo que nutría a las Brigadas. Al autor se le pagaban \$ 100 o \$ 200 por cada obra, que en esa época era bastante dinero<sup>1301</sup> ». La plupart de ces pièces relèvent très clairement du théâtre didactique, simplificateur et militant ; elles permirent cependant aux étudiants du Séminaire de faire leurs premiers pas non seulement comme dramaturges, mais également parfois comme metteurs en scène et comme comédiens, puisqu'il arrivait à certains d'entre eux (notamment à E. Hernández Espinosa et à J. Ramón Brene) d'accompagner les Brigades dans leurs tournées et de participer aux spectacles<sup>1302</sup>.

À la fin de l'année 1961, le Séminaire quitte l'enceinte du TNC et va s'installer dans les locaux de l'ancien « Unión Club », rue San Lázaro, dans le quartier de Centro Habana. Il déménage à nouveau en 1963, pour prendre place dans la « casa de Homedo », à proximité du centre commercial Carlos III. Selon Eugenio Hernández Espinosa, ce nouveau déménagement marque le début de la troisième étape du Séminaire, au cours de laquelle José Milián se joint au groupe des élèves et qui durera moins d'une année, puisque le Séminaire s'achève abruptement fin 1963.

## **b. De jeunes artistes pleins de talents et d'idéalisme**

« El Seminario de Dramaturgia es un punto importante para entender el desarrollo del teatro cubano después de 1959<sup>1303</sup> », estime Eugenio Hernández Espinosa. Tous les témoignages de ceux qui y participèrent insistent sur le profond sentiment de camaraderie qui les unissait<sup>1304</sup>, ainsi que la grande liberté créatrice dont ils jouissaient. E. Hernández Espinosa évoque ainsi les interventions de Julio Matas, Virgilio Piñera ou encore Adolfo de Luis auprès des élèves du Séminaire : « todos ellos nos impartían conferencias, pero con un carácter muy informal, en las que se podía interrumpir, preguntar, analizar y debatir por los propios alumnos<sup>1305</sup> ». Osvaldo Dragún, enseignant phare du Séminaire, contribua grandement à créer cette atmosphère d'émulation, cette « especie de bohemia

<sup>1300</sup> HERNÁNDEZ ESPINOSA, Eugenio, *Op. Cit.*

<sup>1301</sup> *Idem.*

<sup>1302</sup> *Idem.*

<sup>1303</sup> HERNÁNDEZ ESPINOSA, Eugenio, *Op. Cit.*

<sup>1304</sup> « Debo confesar, a mis años, que pocas veces he visto un sentido de hermandad tan grande, de unión y solidaridad como entre los miembros de este Seminario. Entre profesores y alumnos. Hasta del personal docente » (MILIÁN, José, « El rey negro », *Tablas*, n° 3-4, 2008, p. 191).

<sup>1305</sup> HERNÁNDEZ ESPINOSA, Eugenio, *Op. Cit.*

muy favorable a la creación<sup>1306</sup> » et opposée à toute forme de dogmatisme académique.

Gerardo Fullea León se souvient de sa première rencontre avec le dramaturge argentin :

Primero se me acercó su persona, demasiado joven aún para ser profesor y muy dueño de sí ya, para ser condiscípulo. Opté entonces por asumir a Osvaldo Dragún como una especie de hermano mayor que podía mostrarme desconocidos vericuetos del teatro y de la vida, recién transitados por su paso grave y terrestre. No fue fácil; supongo que para él tampoco en los casi dos años que tuvo que lidiar con algunos cuantos de nosotros, todavía vejigos, varios ya no tanto y otros pocos a nivel de su temperatura viril. Quienes casi en su totalidad y a toda costa queríamos llamar su sensible atención, acaparar su estima distinguiendo entre sí o de él, y algunas veces, ¿por qué no reconocerlo?, dándonosla de niños con aptitudes de genios inconoclastas.

Era el ya legendario, entre los teatristas, primer seminario de dramaturgia del TNC, en 1961. Donde « éramos tan jóvenes » que nos desternillábamos de entusiasmo con los cuentos marinos del insustituible J.R. Brene y que culminarían en su *Santa Camila de la Habana Vieja*, que se les perdonaba a los muy talentosos Millán y Dorr su eterna polémica sobre ¿quién es el más joven autor de los dos? ; y se podía disfrutar o enfadarse de por vida con el fantasioso único de Tomás González ; recurrir a la siempre hermosa y vital realizadora Maité Vera<sup>1307</sup>.

G. Fullea achève son évocation nostalgique en mentionnant E. Hernández Espinosa, « a quien no le “perdonamos” de leal envidia que haya sido él quien haya escrito María Antonia<sup>1308</sup> ».

De nombreux critiques soulignent l'étonnante concentration de talents réunis au sein du Séminaire, mise en regard de l'extrême jeunesse de ses membres. « Creo que en ninguna etapa ha surgido una generación de artistas y escritores tan jóvenes y con tan impresionantes resultados. Ellos cambiaron sustancialmente el panorama del teatro que se hacía en Cuba en aquellos momentos. Sin exagerar, creo que aquella fue la etapa más brillante del teatro cubano de todos los tiempos<sup>1309</sup> », estime notamment Inés María Martiatu. Osvaldo Dragún le confirme :

La verdad es que allí coincidieron un grupo de gente con mucho talento y eso no es usual. Yo no tenía experiencia pedagógica alguna, nunca había aprendido como teatrista en el Teatro Independiente Argentino. [...] A los alumnos del Seminario les di lo que yo mismo necesitaba como autor. Que la imaginación fuera excitada desde todos los puntos de vista. Recuerdo que utilizábamos la música para escribir a partir de sonidos, y también estudiábamos el folclor, pero no de una manera antropológica, sino en sus estructuras. No era nada académico. El clima que vivía Cuba le daba un sentido colectivo al grupo<sup>1310</sup>.

Dans un autre entretien, O. Dragún affirme qu'entre J. R. Brene, le marin reconverti, et Nicolás Dorr, l'enfant prodige<sup>1311</sup>, les élèves du Séminaire constituaient « el grupo más heterogéneo que [ha] encontrado en [su] vida<sup>1312</sup> ». Si l'on en croit E. Hernández Espinosa, cette hétérogénéité contribuait également à éviter les écueils du dogmatisme idéologique :

<sup>1306</sup> MARTIATU, Inés María, « “Novísima de teatro” cuarenta y cinco años después », *Op. Cit.*, p. 26.

<sup>1307</sup> FULLEDA LEON, Gerardo, « En la Habana por primera vez », *Revolución y cultura*, n° 7, juillet 1989, p. 26.

<sup>1308</sup> *Idem.*

<sup>1309</sup> MARTIATU, Inés María, « “Novísima de teatro” cuarenta y cinco años después », *Op. Cit.*, p. 34.

<sup>1310</sup> DRAGÚN, Osvaldo, « De la nostalgia y el exilio » (entretien avec Inés María Martiatu), *Revolución y Cultura*, n° 7, juillet 1989, p. 27.

<sup>1311</sup> À son entrée dans le Séminaire, en 1963, celui-ci avait à peine 14 ans.

<sup>1312</sup> DE LA CAMPA, Román V., « Entrevista con el dramaturgo argentino Osvaldo Dragún », *Latin American Theatre Review*, Vol. 11, n° 1, automne 1977, p. 85.

el Seminario era ecléctico, pero ese eclecticismo ayudó a pensar sin esquemas, sin dogmatismos. Los alumnos que se formaron en el Seminario son, en general, autores que tratan de evadir cualquier proyección que se parezca al dogma, a la consigna. Porque descubrimos que el centro del teatro es el hombre, y el hombre es un ser contradictorio. [...] Tuvimos al frente personalidades que eran diametralmente opuestas al dogmatismo<sup>1313</sup>.

José Milián confirme ces propos : « Creo que éramos de diversas tendencias. Teníamos una absoluta libertad de creación. Cualquier tema y cualquier estilo. Lo que nos caracterizaba era la audacia. Nos atrevíamos a muchas cosas... [...] Nos sentíamos libres, apoyados y seguros<sup>1314</sup> ».

C'est ainsi que, réunis dans le cocon protecteur du TNC et choyés par une Révolution qui misait sur eux son propre avenir, ces jeunes artistes vécurent leur propre utopie, celle d'un art librement engagé, militant sans contrainte et indépendamment de toute consigne pour un monde meilleur ; « el Seminario había creado como un foco anárquico, liberal, donde se hablaba de todo y todo se discutía<sup>1315</sup> ».

Bien que l'âge d'or du Séminaire ait coïncidé avec la fin de l'« ère de la baguette magique », l'institutionnalisation de la Révolution, les premières velléités gouvernementales de contrôle de la production artistique nationale et les premières mesures homophobes prises par le gouvernement, rien de tout cela ne semblait atteindre les membres du Séminaire. Issus de la première phase romantique de la Révolution, ils poursuivirent leur route sans se rendre compte que le régime avait changé de cap ; leur ferveur idéaliste perdura bien après que la plupart des intellectuels cubains eurent perdu leurs illusions révolutionnaires. Ana María Simo, par exemple, raconte dans *Conducta Impropia* comment elle découvrit l'existence de la répression politique à Cuba au moment de son arrestation, à la fin de l'année 1964 : « yo me di cuenta que este mundo subterráneo que era Guanabacoa era algo que existía bajo la ciudad de La Habana como una gran cloaca llena de espías, agentes, soldados y que había un submundo de represión en Cuba que yo, como era favorable a la Revolución, no sospechaba que existía<sup>1316</sup> ».

Logiquement, cette anarchie créatrice, toute militante qu'elle fût, finit par leur attirer des ennemis, et les ennuis subséquents.

Tout d'abord, le Séminaire prit fin de façon particulièrement abrupte, à la fin de l'année 1963, sans explication véritable ; « el fin del Seminario fue un error tremendo. Terminarlo de la forma en que terminó y el mismo hecho de terminarlo. El argumento del entonces Director del Teatro, el uruguayo Amanecer Dotta, era que en Cuba había demasiados dramaturgos y ya no había qué hacer

---

<sup>1313</sup> HERNÁNDEZ ESPINOSA, Eugenio, *Op. Cit.*

<sup>1314</sup> MILIÁN, José, cité par MARTIATU, Inés María, « “Novísima de teatro” cuarenta y cinco años después », *Op. Cit.*, p. 28.

<sup>1315</sup> HERNÁNDEZ ESPINOSA, Eugenio, *Op. Cit.*

<sup>1316</sup> SIMO, Ana María in ALMENDROS, Néstor et JIMÉNEZ LEAL, Orlando [Film], *Conducta impropia* [Mauvaise Conduite], Antenne 2/Les films du Losange (France), 1983.

con ellos. ¿Para qué más ?<sup>1317</sup> ». Les élèves furent subitement privés de leur bourse, sans même que leur soit octroyé le moindre diplôme pour sanctionner leurs années d'études<sup>1318</sup>. « Fue como si nos botaran a la calle. Y que toda nuestra entrega y disciplina no hubieran servido para obtener reconocimiento alguno<sup>1319</sup> ». José Milián fait écho à Nicolás Dorr : « Cerrar el Seminario significaba quedarnos en la calle sin salario, de golpe. Pero también creo que pasamos de la sensación de seguridad al desamparo. Hasta la casa de becados se perdió. Tuvimos que buscar dónde vivir y dónde emplearnos<sup>1320</sup> ». Parmi les élèves de province, certains regagnèrent leur ville natale ; pour eux, « fue más traumático porque terminaba la vida de becados con su camaradería<sup>1321</sup> ».

Mais jusqu'à sa fermeture et bien que les élèves du Séminaire fussent mal vus par certains (« Se nos acusaba de pedantes. Autosuficientes. Chocantes. Pero pienso, a estas alturas, que eran factores de juventud<sup>1322</sup> »), le Séminaire était une entité révolutionnaire, soutenue par le gouvernement. Ce n'était pas le cas des éditions El Puente, qui servit de passerelle éditoriale à bon nombre de ces élèves<sup>1323</sup> (« uno de los valores que tuvo el Puente fue estar muy cerca del mundo teatral y de los dramaturgos que se formaban entonces<sup>1324</sup> ») et qui fut l'objet d'attaque beaucoup plus violentes.

### c. Plus révolutionnaires que la Révolution ?

VI  
 No nos ha sido dada la conformidad,  
 No nos ha sido dado el optimismo.  
 Prevemos la decadencia en pleno renacer.  
 Se nos condena pero es inevitable que señalemos  
 a pesar de que se nos anule  
 a pesar de que se nos envuelva con el hilo de lo incierto...  
 La verdad tiene infinito número de faces.  
 Es imposible hallar una verdad colectiva  
 además de aquella de que vivimos y morimos.  
 Insisten en que proclamemos himnos de batallas  
 pero la historia se ha repetido  
 y en algún rincón remoto de cierto día

<sup>1317</sup> MILIÁN, José, cité par MARTIATU, Inés María, « “Novísima de teatro” cuarenta y cinco años después » *Op. Cit.*, p. 36.

<sup>1318</sup> Nicolás Dorr raconte que ces diplômes leurs furent finalement délivrés, vingt ans plus tard. « Con nuestros diplomas, nuestras arrugas y nuestras canas nos fuimos al cabaret Tropicana a celebrar con Dragún un hecho único en la historia del teatro cubano » (DORR, Nicolás, cité par MARTIATU, Inés María, *Op. Cit.*, p. 37).

<sup>1319</sup> *Idem.*

<sup>1320</sup> *Idem.*

<sup>1321</sup> *Idem*, p. 35.

<sup>1322</sup> MILIÁN, José, cité par MARTIATU, Inés María, *Op. Cit.*, p. 28.

<sup>1323</sup> Y furent notamment publiés J.R. Brene, J. Milián et N. Dorr. G. Fullea León et E. Hernández Espinosa n'eurent pas cette opportunité, mais ils étaient tous deux très proches de J. Mario et de ceux de El Puente. J. Mario, d'autre part, suivit les cours du Séminaire et Isel Rivero travailla dans le Département de Théâtre avec Fermín Borges.

<sup>1324</sup> MOREJÓN, Nancy, « En Los Sitios de Nancy Morejón » (entretien avec María Grant), *Opus Habana*, Vol. 6, n° 1, 2002, p. 18.

estas sangres ya se vertieron por las mismas razones.  
Es ingenuo para nuestros corazones milenarios  
el reclamo de fe.

RIVERO, Isel, « La Marcha de los hurones », *El Puente*, La Havane, 1960

Les éditions El Puente furent créées en 1960 par deux jeunes poètes, Isel Rivero et José Mario, élève dilettante du Séminaire de Dramaturgie. Ces éditions ne furent jamais subventionnées : elles étaient financées principalement par José Mario, qui entreprit d'y publier les plus talentueux écrivains de sa génération. « Él, a pesar de ser muy joven, era una especie de filántropo, de mecenas que cazaba el talento, iba en busca de él. Nos fue descubriendo a todos. Y a todos nos fue abriendo un espacio<sup>1325</sup> ». En cinq ans d'existence, les éditions El Puente publièrent vingt-cinq recueils de poèmes (notamment une anthologie de *Poesía Yoruba* réalisée par R. Martínez Furé et publiée en 1963 qui, dit-on, fut épuisée en deux jours<sup>1326</sup>), huit nouvelles et cinq pièces de théâtre<sup>1327</sup>, parmi lesquelles la célèbre *Santa Camila de la Habana Vieja* de J.R. Brene et *Mamico Omi Omo* de José Milián.

Ces éditions se présentaient comme une alternative à *Lunes de Revolución*, revue littéraire certes de qualité et dotée comme nous l'avons vu d'une certaine autonomie politique (« bajo la dirección de Cabrera Infante el suplemento adquiere un carácter fuertemente polémico y de vanguardia<sup>1328</sup> » - « nada que ver con lo que vino después, desde el diario *Juventud Rebelde* al suplemento *El Caimán Barbudo*, órganos que fueron portavoces del dogmatismo más rancio de los años sesenta<sup>1329</sup> ») mais totalement contrôlée par G. Cabrera Infante et trop souvent « enfrascada en polémicas generacionales<sup>1330</sup> ». Bien que *Lunes* réservât dans ses pages un espace aux écrivains débutants (G. Fullea León et N. Dorr, notamment, y publièrent leurs premières œuvres), les jeunes auteurs méconnus peinaient cependant à s'y faire publier ; « El Puente surge de una necesidad, de una urgencia por publicar a los más jóvenes<sup>1331</sup> » ; « trataba de ser un espacio frente a todo el poder de distribución y de omnipresencia que tenía *Lunes de Revolución*<sup>1332</sup> ».

Mais El Puente fut bien plus qu'un simple outil éditorial : le groupe de jeunes écrivains réunis autour de José Mario constituait un cercle littéraire dont l'état d'esprit s'inscrit dans le prolongement de celui du Séminaire.

<sup>1325</sup> HERNÁNDEZ ESPINOSA, Eugenio, *Op. Cit.*

<sup>1326</sup> *Idem.*

<sup>1327</sup> MARTIATU, Inés María, « “Novísima de teatro” cuarenta y cinco años después » (prologue) in *Re-pasar el puente*, Editorial Letras Cubanas, 2010, pp. 14-15.

<sup>1328</sup> MONTES HUIDOBRO, Matías, « Teatro en Lunes de Revolución », *Op. Cit.*, p. 17.

<sup>1329</sup> RIVERO, Isel, « Los primeros años », *Op. Cit.*

<sup>1330</sup> MONTES HUIDOBRO, *Op. Cit.*, p. 17.

<sup>1331</sup> MARTIATU, Inés María, « “Novísima de teatro” cuarenta y cinco años después », *Op. Cit.*, p. 7.

<sup>1332</sup> MOREJÓN, Nancy, *Op. Cit.*, p. 18.

No éramos un movimiento literario en sí, con postulados o dogmas estéticos, sino un grupo de jóvenes que necesitábamos expresarnos por medio de la literatura y que gracias a la existencia de la Revolución que queríamos y nos estimulaba fuimos creciendo, según el talento de cada uno, dándonos la mano. [...] Así nos creíamos capaces de irnos a luchar junto a los vietnamitas si nos llevaban, como publicar *Aullido*, de Ginsberg, y *La nube en pantalones*, de Maiakovsky; a esperar el último día de nuestras vidas en plena Crisis de Octubre, escribiendo poemas en la UNEAC - como habíamos hecho durante la Invasión de Playa Girón - y dándonos ánimos con dos tragos para afrontar lo que viniera en el Pico Blanco del Saint John, con la tranquilidad de espíritu con la que proclamábamos nuestras pasiones. Éramos bastantes ilusos<sup>1333</sup>.

Tout comme les élèves du Séminaire mais de façon plus visible, les membres de El Puente exhibaient en plus de leur idéalisme juvénile un goût pour la provocation qui ne manque pas d'être critiqué, « en momentos en que se demandaba total obediencia y ninguna pregunta o duda<sup>1334</sup> ».

Molestábamos. Algunos jefes « comprometidos » del suplemento *Lunes de Revolución* nos menospreciaban porque sólo hacíamos bulla y teníamos muy poca consistencia literaria para llegar a ocupar sus espacios. Pero molestaba que prosperáramos. [...] Porque éramos tan pecadores y disolutos que el infierno sería poco para nosotros, que nos desgañábamos de amor, leíamos a ciertos autores...¿Fray Luís de León, Ezra Pound o Gide?; oíamos a Los Beatles que conseguíamos, cantábamos canciones del *feeling* y usábamos « ropa extravagante »<sup>1335</sup>.

Dans le numéro de *La Gaceta de Cuba* de juillet-août 2005, tardivement consacré aux éditions El Puente, Norge Espinosa souligne la dimension transgressive de l'attitude des jeunes de ce groupe :

El « pecado original » de ese núcleo de artistas fue la tozudez con la cual insistieron en señalar su diferencia del conjunto, su anhelo de hallar en la automarginación el perfil que los identificara. Lejos de sumarse a una homogénea y monolítica expresión de carácter únicamente afirmativo, hicieron de sus dudas, de sus temores, de la incertidumbre que todo ser humano tiene como respuesta natural a lo desconocido, al tiempo por venir, su himno. [...] Pagaron caro el atrevimiento de la duda<sup>1336</sup>.

De fait, malgré bienveillance de certains de leurs aînés (« Virgilio nos hacía guiños en las esquinas. Carpentier le tendió la mano al proyecto ; Guillén ya había hecho otro tanto desde su lugar ; Lezama nos recibía con cómplice perplejidad<sup>1337</sup> »), les membres de El Puente finirent par être totalement marginalisés de la scène culturelle ; en 1966, un an après la dernière publication du groupe, le directeur de la jeune revue *El Caimán Barbudo* (supplément littéraire du journal *Juventud Rebelde*), Jesús Díaz, leur donne le coup de grâce en répondant dans *La Gaceta de Cuba* à la question « ¿Cómo definiría usted su generación ? »<sup>1338</sup> : « Simplemente no la definiría. No está estructurada.

<sup>1333</sup> FULLEDA LEÓN, Gerardo, « Aquella luz de La Habana », *La Gaceta de Cuba*, n°4, juillet-août 2005, p. 5.

<sup>1334</sup> RIVERO, Isel, « Los primeros años », *Op. Cit.*

<sup>1335</sup> FULLEDA LEÓN, Gerardo, cité par HERNÁNDEZ ESPINOSA, Eugenio, *Op. Cit.*

<sup>1336</sup> ESPINOSA, Norge, « Para cruzar sobre las aguas turbulentas », *La Gaceta de Cuba*, n° 4, juillet-août 2005, p. 14.

<sup>1337</sup> FULLEDA LEÓN, Gerardo, « Aquella luz de La Habana », *Op. Cit.*, p. 5.

<sup>1338</sup> Bien des années plus tard, Jesús Díaz se repentira de ces attaques : « Recuerdo con desagrado mi participación en aquella polémica, que tuvo lugar en la *Gaceta* de la UNEAC. No porque haya sido más o menos agresivo con otros escritores, sino porque en mi requisitoria mezclé política y literatura e hice mal en ello; lo reconozco y pido excusas a Ana María Simo y a los otros autores que pudieron haberse sentido agraviados por mí en aquel entonces » (DÍAZ, Jesús, « El fin de otra ilusión. A propósito de la quiebra de “El Caimán Barbudo” y la clausura de “Pensamiento Crítico” », *Encuentro de la Cultura Cubana*, n° 16-17, Madrid, printemps-été 2000, <<http://www.cubaencuentro.com/cultura/articulos/un-puente-de-silencio-13840>> [consulté le 10/01/2015]).

[...] Su primera manifestación de grupo fue la editorial El Puente, empollada por la fracción más disoluta y negativa de la generación actuante. Fue un fenómeno erróneo política y estéticamente. Hay que recalcar esto último, en general eran malos como artistas<sup>1339</sup> ». S'ensuit un échange d'articles houleux entre Ana María Simó, ex-membre de El Puente et Jesús Díaz ; cette polémique constitue la dernière évocation publique de El Puente durant de nombreuses années, puisque ce n'est que très récemment que ce groupe réapparut dans l'historiographie nationale, grâce à des critiques tels que Roberto Zurbano<sup>1340</sup> .

L'insolence et le soi-disant manque de talent des membres du groupe ne suffisent pas à expliquer la radicalité de leur marginalisation, qui constitua un traumatisme durable pour bon nombre d'entre eux, comme en témoigne la poétesse Nancy Morejón : « Yo viví acomplejada muchos años [...] porque éramos considerados algo así como seres endiablados. Te digo que a mí todavía en un Consejo Nacional de la UNEAC me da trabajo levantar la mano para decir algo, porque me parece que va a salir alguien y me va a decir: “Cállese usted, porque los de El Puente...”»<sup>1341</sup> ». Cette mise au ban culturel est d'autant plus étonnante que, tout comme les élèves du Séminaire, les membres de El Puente étaient tous de fervents révolutionnaires et marxistes convaincus, dans leurs discours tout autant que dans leurs publications.

No importaba que la mayoría estudiásemos en la Universidad y otras instituciones, con muy buenas notas por cierto, y que participáramos en las manifestaciones revolucionarias o hiciéramos guardias en nuestros comités o centros de trabajo, donde cumplíamos cabalmente, y también leyéramos a Marx, Lenin, Lukács, Fanón y Croce, como a Aristóteles, y fuéramos lectores martianos a rabiar. Y estuviéramos en la Plaza con Fidel por nuestros propios deseos. [...] ¿Alguien pudo esgrimir un verso, una línea de algún cuento, una réplica de una obra de los publicados en El Puente que atentaran contra el proceso revolucionario con un pétalo?<sup>1342</sup>

Certains de ces jeunes artistes, tels qu'Eugenio Hernández Espinosa ou Ana María Simó, militaient au nom de principes marxistes bien avant que la Révolution ne se déclare socialiste. Le témoignage de Ana María Simó dans *Conducta Impropia* est particulièrement éloquent à cet égard : « yo consideraba que yo era la verdadera comunista, la verdadera heredera de Marx, Engels y todo el mundo y que ellos eran unos burgueses ignorantes. Por eso, yo continuaba siendo revolucionaria, a pesar de que estaba en desacuerdo. Pensaba que existía una lucha entre gente más radicales como

---

<sup>1339</sup> DÍAZ, Jesús, « Encuesta generacional », *La Gaceta de Cuba*, n° 50, avril-mai 1966, La Havane, p. 9.

<sup>1340</sup> « El Puente constituye ese capítulo perdido de la historia de la literatura cubana en el periodo revolucionario que nuestros grandes textos críticos e historiográficos – léase diccionarios, antologías, panoramas, bibliografías y memorias – silencian con la mayor tranquilidad. Pocos de nuestros exegetas en la Isla se han ocupado de dichas publicaciones, y de la inserción de este grupo de jóvenes autores en aquel álgido momento del campo editorial cubano. Tal fenómeno ha dormido mucho tiempo en las oscuras manos del olvido y de la irresponsabilidad intelectual » (ZURBANO, Roberto, « Re-pasar El Puente », *La Gaceta de Cuba*, La Havane, n° 4, juillet-août 2005, p. 2).

<sup>1341</sup> MOREJÓN, Nancy, « En Los Sitios de Nancy Morejón », *Op. Cit.*, p. 19.

<sup>1342</sup> FULLEDA LEÓN, Gerardo, « Aquella luz de La Habana », *Op. Cit.*, p. 5.



yo y gente pequeñoburgueses como Fidel Castro<sup>1343</sup> »

Ana María Simo fut donc arrêtée à la fin de l'année 1964, et internée durant quatre mois en hôpital psychiatrique. Au nom de la Révolution, mais pour des motifs qui n'avaient rien d'idéologiques : les électrochocs étaient censés la guérir de son « homosexualisme ». Pour cette même raison, José Mario fut envoyé dans une UMAP en 1965, ce qui marqua la fin de l'existence de El Puente. Après être passé par cette expérience, « ya no fue el mismo José Mario. Cuando dejó su isla en 1968, era alguien que había perdido la risa<sup>1344</sup> ». Les UMAP, probablement créées à la fin de l'année 1965<sup>1345</sup>, eurent une existence assez brève<sup>1346</sup>. Mais le grand nombre d'artistes qui y furent arbitrairement envoyés ainsi que la dureté des conditions de travail qui y étaient imposées en firent un épisode particulièrement traumatisant de l'histoire de Cuba, qui poussa de nombreux intellectuels à choisir le chemin de l'exil<sup>1347</sup>. G. Cabrera Infante raconte ainsi que « la casa de [sus] padres se llenaba cada noche de intelectuales y artistas ya no descontentos o desalentados sino perseguidos, unos por homosexuales, otros por heterodoxos, todos por desobedientes – que la desobediencia es el único crimen que no perdona la Nueva Iglesia Ortodoxa<sup>1348</sup> ».

La polémique avec Jesús Díaz devient alors plus claire, lorsqu'on sait qu'il était interdit aux auteurs homosexuels – ou même suspectés d'homosexualité – de participer à la publication du *Caiman Barbudo*. Mais le groupe de El Puente n'était pas seulement accusé de « propager l'homosexualité » : on leur reprochait également de publier des auteurs exilés (Isel Rivero, notamment, quitta Cuba peu après la publication de « La marcha de los hurones », en 1960), d'être en relation avec des étrangers (en particulier, avec l'écrivain nord-américain Allen Ginsberg<sup>1349</sup>) – José Mario et Manuel Ballagas

---

<sup>1343</sup> SIMO, Ana María in ALMENDROS, Néstor et JIMÉNEZ LEAL, Orlando, *Conducta impropia, Op. Cit.*

<sup>1344</sup> FULLEDA LEÓN, Gerardo, *Op. Cit.*, p. 6.

<sup>1345</sup> Certains, tels que Carlos Franqui, font remonter la création des UMAP à 1964 (cf. ALMENDROS, Néstor et JIMÉNEZ LEAL, Orlando, *Conducta impropia, Op. Cit.*).

<sup>1346</sup> La date de fermeture de ces unités de production est encore plus trouble que celle de leur création : certains affirment qu'elles commencèrent à être démantelées en décembre 1966; selon Carlos Franqui, elles ne disparurent qu'en 1968. A. Suárez del Villar raconte pour sa part que « la UMAP entra ya en descrédito totalmente para el propio Gobierno al final del año 67. Yo salí en el 67 a lo último, en noviembre. Creo que quedaban dos batallones y más nadie » (cité par GALLARDO, Emilio J., *Op. Cit.*, p. 124). Fidel Castro, quant à lui, affirment que ces unités fonctionnèrent durant trois ans (CASTRO, Fidel, *Biografía a dos voces* (entretien avec Ignacio Ramonet), Debate, Barcelone, 2006, p. 255).

<sup>1347</sup> Plus généralement, la création des UMAP peut être vue comme le symptôme du franchissement par le gouvernement révolutionnaire d'un nouveau cap sur le chemin du totalitarisme culturel, comme y fait écho le lugubre témoignage de F. Morín : « Ya estábamos en 1964 y el ambiente del país era cada vez más triste. La partida de nuestra gente para los Estados Unidos se había convertido en un goteo incesante. Se vivía una alienación general donde era preciso fingir para subsistir. Algunos lo hacían por miedo a la cárcel, otros por escalar posiciones y la mayoría para no perder lo poco que tenían. El régimen mentía descaradamente sobre todas las cosas y el país entero tenía que servirle de caja de resonancia. [...] 1964 sería un poco más siniestro que los anteriores y así sería con cada nuevo año de la revolución. Su poder de destrucción y envilecimiento sería infinito » (MORÍN, Francisco, *Por amor al arte, Op. Cit.*, pp. 296-297).

<sup>1348</sup> CABRERA INFANTE, Guillermo, *Mea Cuba*, Editorial Vuelta, México, 1993, p. 55.

<sup>1349</sup> Le poète *beatnik* arriva à Cuba en janvier 1965, invité par la Casa de las Américas pour participer au jury de poésie du prix décerné cette année-là. Quelques semaines plus tard, Ginsberg fut expulsé de Cuba, car son attitude et ses propos provocateurs lui attirèrent les foudres des autorités. G. Cabrera Infante se souvient notamment que « durante su estancia en la isla había hecho algunas declaraciones escandalosas como afirmar que Fidel Castro era un sabroso

furent même emprisonnés et jugés pour « trato con extranjeros<sup>1350</sup> » – mais aussi de propager l'idéologie nord-américaine du *black power*, en plein essor à cette époque aux États-Unis. Nous reviendrons ultérieurement sur ces accusations, mais il est indéniable que « lo popular y la religiosidad afrocubana fueron elementos configurativos de las distintas propuestas ideo-estéticas que en el interior del grupo entonces germinaban<sup>1351</sup> ». De fait, plusieurs membres du groupe et de ceux qui y étaient affiliés étaient afro-descendants : Rogelio Martínez Furé, Gerardo Fullea León, Nancy Morejón, Eugenio Hernández Espinosa, Georgina Herrera, Manuel Granados... Cela était suffisamment peu commun pour attirer l'attention :

Una peculiaridad de los que nos agrupábamos alrededor de las Ediciones El Puente era la presencia significativa de escritores negros, algo jamás visto ni antes ni después en toda la historia de la literatura cubana. [...] Y como si fuera poco, la importante creación de escritores no negros pero que asumían las tradiciones y mitos de procedencia afrocubana, como Miguel Barnet, Ana Garbinsky, José R. Brene, José Milián, Santiago (Héctor) Ruiz y Silvia Barrios, entre otros<sup>1352</sup>.

De manière générale, le groupe réunissait, sans aucun type de discrimination des membres issus de milieux très divers et jusqu'alors fréquemment marginalisés, « identidades que hoy pudiéramos llamar subalternas<sup>1353</sup> » – femmes, noirs, homosexuels – ce qui constitue sans aucun doute l'une des caractéristiques les plus remarquables. Plusieurs auteurs, à l'instar de Arturo Arango, souligne que cette attitude était justement celle que revendiquait la Révolution, à ses débuts : « Siempre me ha llamado la atención que esa característica era coherente con el espíritu que proclamaba la Revolución y, sin embargo, los ataques que recibieron se hacían en nombre de esa misma Revolución que había hecho posible un fenómeno como El Puente<sup>1354</sup> ».

Nous pouvons ici reprendre l'analyse de María Isabel Alfonso : « Entender la traumática historia de las Ediciones *El Puente* es entender por qué sobrevivieron luego períodos grises o negros en la literatura cubana<sup>1355</sup>. Lo que resulta realmente fascinante en toda esta polémica es que las *Ediciones*

---

semental (*el Caballo* es el apodo de Castro en Cuba) y ese fornido y vigoroso héroe revolucionario (como la mayoría de los hombres) tendría que haber sido homosexual en algún momento de su vida. Pero lo peor que hizo fue suspirar en público y decir que encontraba al Che Guevara un bocado tan apetitoso que le gustaría acostarse con él ahora mismo » (CABRERA INFANTE, Guillermo, cité par GALLARDO, Emilio J., *El martillo y el espejo...*, *Op. Cit.*, p. 100).

<sup>1350</sup> Cf. PONTE, Antonio José, « Un puente de silencio », *Cuba Encuentro*, 21 mars 2006, <<http://www.cubaencuentro.com/cultura/articulos/un-puente-de-silencio-13840>> [consulté le 10 janvier 2015].

<sup>1351</sup> ZURBANO, Roberto, « Re-pasar El Puente », *La Gaceta de Cuba*, n° 4, juillet-août 2005, p. 3.

<sup>1352</sup> FULLEDA LEÓN, Gerardo, « Aquella luz de La Habana », *Op. Cit.*, p. 4.

<sup>1353</sup> ZURBANO, Roberto, *Op. Cit.*, p. 3.

<sup>1354</sup> ARANGO, Arturo, « Josefina Suárez, la memoria del El Puente », *La Gaceta de Cuba*, n° 4, juillet-août 2005, La Havane, 2005, p. 8.

<sup>1355</sup> Cette mise en relation de l'histoire des éditions El Puente et de la « période grise » de la culture cubaine est particulièrement pertinente concernant le théâtre puisque celui-ci, dès 1963, entama, selon de nombreux critiques, un déclin progressif qui finit par saper tout ce que les années antérieures avaient généré de positif. Rine Leal lui-même le constate, non sans amertume : « la órbita del movimiento dramático cubano alcanza su apogeo en diciembre 1962-enero 1963, pero luego comienza un suave descenso que termina por precipitarse en un abismo » (Rine Leal, *En primera persona*, *Op. Cit.*, p. 37) ; « si se habla de un “quinquenio gris” en la literatura (feliz definición de A. Fornet) en el teatro se trata de un “decenio oscuro” que se abrió en 1965 » (LEAL, Rine, « Asumir la totalidad del

proponían la creación de un espacio otro, que se articulara con la dinámica del nuevo estado de cosas, manteniendo a la vez la posibilidad de la autonomía creativa<sup>1356</sup> ».

Nous allons voir à présent que cette évolution du théâtre cubain s'inscrit dans un contexte beaucoup plus vaste, celui de la guerre froide et des mouvements anti-colonialistes, à l'échelle internationale.

### 3. « Théâtre réaliste » VS « théâtre absurde »

#### a. Du matérialisme social au théâtre brechtien : le théâtre révolutionnaire au service de la cause politique

La plupart des critiques s'accordent à observer parmi les dramaturges cubains des années 1960 une double tendance : d'un côté se trouvent les tenants du réalisme (largement majoritaires) ; de l'autre, les adeptes du « théâtre de l'absurde ». Ricardo Lobato Morchón, auteur d'une thèse sur *El teatro del absurdo en Cuba (1948-1968)*, affirme ainsi que « en el par absurdo/realismo se sintetizan, *grosso modo*, los dos polos estilísticos en torno a los cuales se organiza el quehacer teatral en Cuba entre 1959 y 1968<sup>1357</sup> ».

Pourtant, d'un point de vue strictement stylistique, cette distinction peut être remise en question, en premier lieu car les œuvres intégrées à la catégorie du « théâtre de l'absurde » sont très diverses, et parfois sans grand rapport avec la définition originale (européenne) d'un tel théâtre (nous y reviendrons). Conscients de l'incorrection de l'appellation, d'autres critiques préfèrent parler de « théâtre expérimental »<sup>1358</sup>, « théâtre antiréaliste »<sup>1359</sup> ou encore de « théâtre intellectualiste », à l'instar de V. Piñera qui écrit en 1967 :

Hay dos grandes estratos que son como los óvulos fecundantes de toda nuestra dramática. Al primer estrato corresponde un residuo apreciable del llamado teatro naturalista de fines del siglo pasado y que pudiéramos llamar neo-naturalismo; en seguida observamos la presencia masiva de obras que tienen su fundamento en el llamado realismo y en su variante del neorealismo, y por último, siempre dentro de este mismo estrato, el llamado teatro psicológico. En el otro estrato advertimos a los cultivadores de una expresión teatral fundamentada en lo que pudiéramos, *grosso modo*, llamar teatro intelectualista y el cual abarcaría teatro del absurdo, teatro surrealista y teatro de la crueldad<sup>1360</sup>.

---

teatro cubano », *La Gaceta de Cuba*, n° 4-5, septembre-octobre 1992, p. 197).

<sup>1356</sup> ALFONSO, María Isabel, « Un puente, un gran puente... », *La Habana Elegante*, <<http://www.habanaelegante.com/Fall-Winter2002/BarcoAmellRiveroAlfonsoMiskulin.html>> [consulté le 09/10/2016].

<sup>1357</sup> LOBATO MORCHÓN, Ricardo, *El teatro del absurdo en Cuba (1948-1968)*, *Op. Cit.*, p. 175.

<sup>1358</sup> DAUSTER, Frank, « Cuban Drama Today », *Modern Drama*, Vol. 9, n° 2, septembre 1966, pp. 159-160.

<sup>1359</sup> ESCARPANTER, José A., « Tres dramaturgos del inicio revolucionario », *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh), Vol 56, n° 152-153, juillet-décembre 1990, p. 881.

<sup>1360</sup> PIÑERA, Virgilio, « Notas sobre el teatro cubano », *Unión*, n° 2, avril-juin 1967, p. 139.

Un théâtre *grosso modo* réaliste, ou néo-réaliste, ou néo-naturaliste<sup>1361</sup>, qui s'oppose à un théâtre *grosso modo* absurde<sup>1362</sup>, ou expérimental, ou « intellectualiste » : l'approximation de ces appellations contraste avec la reconnaissance unanime d'une scission très nette dans la production théâtrale de cette époque. Dans son travail sur « El teatro del absurdo en Cuba: el compromiso artístico frente al compromiso político » (1978), le chercheur Terry L. Palls définit quant à lui « los dramaturgos del absurdo » cubains comme les auteurs « cuyas obras son temáticamente no-revolucionarias y estilísticamente no-realistas<sup>1363</sup> ».

Cette définition négative est intéressante car elle met en lumière la dimension contestataire de ce théâtre, ainsi que la teneur idéologique de la distinction prétendument stylistique entre les deux tendances évoquées.

La portée idéologique de cette double tendance a priori esthétique est aisée à comprendre, dans le contexte international de la guerre froide et le rapprochement progressif de Cuba du bloc soviétique. Dans cet univers bipolaire, tout ce qui ne répond pas à la cosmovision marxiste du monde est rejeté dans l'autre camp, celui du capitalisme ; et le marxisme exigeant de la part des intellectuels un engagement militant au service de la cause politique, toute œuvre apolitique devient alors contre-révolutionnaire.

Ces injonctions marxistes ne furent cependant pas immédiatement formulées. Dans un premier temps, c'était surtout la quête de la *cubanía* qui importait ; les revendications révolutionnaires étaient principalement anti-colonialistes, et la fonction révolutionnaire des intellectuels était de participer sur le plan culturel à la construction de l'identité nationale. Déterminer si une telle démarche passait nécessairement par un art explicitement militant fut l'objet de vigoureux débats, dès les premiers mois de la Révolution.

Dès le printemps 1959, Vicente Revuelta et son Teatro Estudio publièrent un manifeste<sup>1364</sup> où ils affirment que

Hoy no hay derecho de hacer teatro en Cuba si no es para plantear los problemas que hoy Cuba enfrenta. [...] A los que creen que el artista está divorciado de una posición social, a los capaces todavía de defender « el arte por el arte », a quienes piensan que la exposición de los intereses del pueblo carece de belleza, les respondemos que: « El arte es una forma de comunicación entre los hombres y sólo cumple su misión plenamente, cuando logra plasmar en obras artísticas la época en que se produce ». En nuestro país hoy es urgente que el arte responda al momento<sup>1365</sup>.

---

<sup>1361</sup> Mais au sein duquel V. Piñera place un auteur tel que Carlos Felipe, dont la pièce *Réquiem por Yarini* fait pourtant intervenir des morts, des esprits et des dieux.

<sup>1362</sup> Dans la suite de l'article susmentionné, V. Piñera reprend cette terminologie en évoquant l'ensemble des pièces cubaines, « tanto las asentadas en el realismo como las basadas en el absurdo » (*Idem*, p. 140).

<sup>1363</sup> PALLS, Terry L., « El teatro del absurdo en Cuba: El compromiso artístico frente al compromiso político », *Latin American Theatre Review*, Vol. 11, n° 2, printemps 1978, p. 26.

<sup>1364</sup> Nous verrons que la position de Vicente Revuelta évolua considérablement au fil des années.

<sup>1365</sup> « Manifeste du *Teatro Estudio* » [avril 1959], cité par ESPINOSA, Norge, « Las máscaras de la grisura: Teatro, silencio y política cultural en la Cuba de los 70 », 2009 [non publié], p. 11.

Ce manifeste suscite de vives réactions, qui se cristallisèrent dans un contre-manifeste<sup>1366</sup> qui eut suffisamment d'impact pour inciter Rine Leal à s'entretenir publiquement, dans les pages de *Lunes de Revolución*, avec Vicente Revuelta dans « una entrevista totalmente objetiva sobre los puntos en conflicto<sup>1367</sup> », mais dont le titre, « No vamos a atacar a nadie », annonce la teneur. V. Revuelta y tempère en effet le ton comminatoire de son manifeste en répondant aux questions du critique : « Nosotros creemos eso, que el actual momento demanda la creación de un tipo de teatro social y revolucionario, pero sabemos que no tenemos derecho a obligar a nadie. Es simplemente nuestra posición, nuestra postura ante la Revolución y el Arte, pero no tratamos de imponerla a nadie. No tenemos poder para hacerlo y aunque lo poseyéramos, nunca lo haríamos<sup>1368</sup> ».

Un peu plus loin, R. Leal demande au dramaturge si « aspira “Teatro Estudio” a que su posición se convierta en una política cultural del Estado » ; ce à quoi V. Revuelta répond sur le même ton de conciliation : « no tenemos empeño en tal cosa ni esperábamos que el gobierno convirtiese nuestra posición en una política oficial cultural de “teatro dirigido”<sup>1369</sup> ».

Un an plus tard, pourtant, en juin 1961, Fidel prononçait ses « Palabras a los intelectuales », infirmant les propos rassurants de V. Revuelta et exigeant de tous les intellectuels cubains qu'ils mettent leur art au service d'une Révolution désormais officiellement socialiste (depuis le mois d'avril).

C'est donc le courant esthétique de prédilection de l'art soviétique, le réalisme socialiste<sup>1370</sup>, qui dans un premier temps s'impose comme une évidence dans le panorama culturel de la Révolution cubaine – et ce bien avant même que le gouvernement révolutionnaire prenne position sur la scène internationale : comme nous l'avons vu plus haut, dès les premiers mois de la Révolution fleurissent sur les scènes de théâtre les œuvres de jeunes dramaturges, dont la principale qualité tient à la ferveur didactique et dénonciatrice qui les anime.

Mais dès 1959, la « vieille génération » théâtrale se mobilise pour mettre en garde la nouvelle contre les écueils du réalisme social et du théâtre réduit à un outil de propagande.

« La mayoría de las obras sociales de que tanto se habla ahora no son realmente teatrales<sup>1371</sup> », affirme ainsi Virgilio Piñera en septembre 1959, dans un entretien avec Rine Leal. Le critique, pour

---

<sup>1366</sup> Dont nous n'avons retrouvé ni le texte ni les signataires (formant un groupe d'artistes autoproclamés « libres ») mais que Rine Leal mentionne dans l'article qui suit.

<sup>1367</sup> LEAL, Rine, « No vamos a atacar a nadie » (entretien avec Vicente Revuelta), *Lunes de Revolución*, n° 8, mai 1959, p. 4.

<sup>1368</sup> *Idem.*

<sup>1369</sup> *Idem.*

<sup>1370</sup> Que l'on peut définir en citant l'étude intitulée « ¿Qué es el realismo socialista? », publiée en 1960 en URSS par un auteur anonyme : « El realismo socialista es el método fundamental de la literatura y de la crítica literaria soviéticas. Exige del artista una representación veraz, históricamente concreta, de la realidad en su desarrollo revolucionario. Además debe contribuir a la transformación ideológica y a la educación de los trabajadores según el espíritu del socialismo » (cité par GALLARDO, Emilio J., *El martillo y el espejo...*, *Op. Cit.*, p. 53).

<sup>1371</sup> PIÑERA, Virgilio, « El flaco y el gordo » (entretien avec Rine Leal), *Lunes de Revolución*, n° 25, septembre 1959, p. 10.

sa part, n'hésite pas à critiquer ouvertement le réalisme socialiste, en invitant les jeunes dramaturges à ne pas reproduire les erreurs de leurs aînés et à plutôt chercher des modes d'expression propres, à même de manifester la singularité de la Révolution cubaine :

Ya se sabe lo que el realismo socialista significa fatalmente para el teatro de Cuba: campesinos desalojados, negros esclavos, obreros oprimidos clamando por la huelga general, melodrama social donde los malos son invariablemente los de arriba y los buenos los de abajo. Es decir, un esquema totalmente externo de lo cubano, una simplificación de nuestro carácter, una superficialidad en los modos de conducta de los personajes. [...]

Precisamente uno de los peligros artísticos de la actual Revolución es la renovación de tales directrices, con el resultado de que en pocos años sólo veamos en nuestra escena los guajiros hablando con su forma dialectal o los obreros con los puños en alto, es decir, reducir nuestro teatro a una forma que tiene por lo menos quince años de liquidada y que se observa precisamente como todo lo que no debe ser nuestro teatro<sup>1372</sup>.

Deux ans plus tard, au cours de la table ronde organisée par le critique pour *Lunes de Revolución*, ces mêmes inquiétudes figurent au centre de la discussion. Le metteur en scène Adolfo de Luis avertit ainsi que

ha de tenerse en cuenta, y eso se pasa muchas veces por alto en nuestro medio, que una idea por positiva que resulte para la buena marcha y progreso sociales, no funciona al menos con toda su magnitud, si no está correctamente expuesta. [...] La obras cubanas, y yo he tenido el gusto y la satisfacción de dirigir varias y de leerlas todas, padecen de esos defectos estructurales, en esos defectos está, como es natural, implícito el diálogo. Hay obras que tienen una magnífica intención, pero la proyección es negativa. O sea, no hay público que se trague eso en esa forma<sup>1373</sup>.

Calvert Casey renchérit en mettant également en garde contre « los peligros del panfletismo en el teatro didáctico, o la tendencia peligrosa a amputar textos para adaptarlos a las corrientes del pensamiento<sup>1374</sup> ».

Toutes ces interventions s'inscrivent dans un vaste débat autour de la question du réalisme et des exigences sociales du théâtre révolutionnaire.

Certains théoriciens défendent l'idée que seul le réalisme peut permettre au théâtre de remplir sa fonction révolutionnaire<sup>1375</sup>, mais ils sont suffisamment minoritaires pour qu'en 1961, Fidel Castro dans ses *Palabras a los intelectuales* balaie la question d'une phrase lapidaire : « Se habló aquí de la libertad formal. Todo el mundo estuvo de acuerdo en que se respete la libertad formal. Creo que no hay duda acerca de este problema<sup>1376</sup> ».

Quelques années plus tard, le Che renchérit en tournant en ridicule les partisans du réalisme socialiste, présentés comme de bons idéologues mais de piètres artistes :

<sup>1372</sup> LEAL, Rine, « Actuales corrientes en el teatro cubano », *Nueva revista cubana*, Vol. 1, n° 1, avril-juin 1959, p. 164.

<sup>1373</sup> DE LUIS, Adolfo, in « "Lunes" conversa con autores... », *Op. Cit.*, p. 4.

<sup>1374</sup> CASEY, Calvert in « "Lunes" conversa con autores... », *Op. Cit.*, p. 26.

<sup>1375</sup> C'est notamment le cas du critique et historien José Antonio Portuondo (cf. PORTUONDO, José Antonio, *Bosquejo histórico de la literatura cubana*, Ministerio de Relaciones Exteriores, La Havane, 1960).

<sup>1376</sup> CASTRO, Fidel, « Palabras a los intelectuales », *Op. Cit.*

En países que pasaron por un proceso similar se pretendió combatir tendencias con un dogmatismo exagerado. La cultura general se convirtió en un tabú y se proclamó el *súmmum* de la aspiración cultural una representación formalmente exacta de la naturaleza, convirtiéndose esta, luego, en una presentación mecánica de la realidad social que se quería hacer ver ; la sociedad ideal, casi sin conflictos ni contradicciones, que se buscaba crear. [...] Se busca entonces la simplificación, lo que entiende todo el mundo, que es lo que entienden los funcionarios. Se anula la auténtica investigación artística y se reduce el problema de la cultura general a una apropiación del presente socialista del pasado muerto (por tanto, no peligroso). Así nace el realismo socialista sobre las bases del arte del siglo pasado<sup>1377</sup>.

Il revient sur la question un peu plus loin : « ¿por qué pretender buscar en las formas congeladas del realismo socialista la única receta válida ? [...] No se pretenda condenar a todas las formas de arte posteriores a la primera mitad del siglo XIX desde el trono pontificio del realismo a ultranza, pues se caería en un error proudhoniano de retorno al pasado, poniéndole camisa de fuerza a la expresión artística del hombre que nace y se construye hoy<sup>1378</sup> ».

En d'autres termes, les autorités culturelles tendent progressivement à rejeter le réalisme socialiste soviétique comme une forme morte, tout en insistant sur l'absolue nécessité – l'obligation, pour les artistes – de produire un théâtre politique et actuel, en lien direct avec la réalité de la société révolutionnaire cubaine et participant à son édification ; un théâtre donc à la fois profondément marxiste et authentiquement cubain (ou, à la rigueur, latino-américain), relevant de ce que Mirta Aguirre définit comme un réalisme critique, « al estilo de nuestro siglo XX, el del imperialismo, el del fascismo, el de la decadencia burguesa y la agonía capitalista, que posee matices diferenciadores de lo que se llamó realismo crítico en el siglo anterior<sup>1379</sup> ». On le voit, la définition du réalisme ici proposée par M. Aguirre n'a rien de stylistique :

El realismo no reside en proporcionar al espectador la ilusión de la realidad, hasta ese punto en el que es posible el engaño de los sentidos. El mayor logro realista en arte se obtiene cuando se consigue transmitir lo más importante del contenido de la realidad; y no cuando alguien dirige la palabra al muñeco de cera creyendo que es de carne y hueso, ni cuando a un retrato « sólo le falta hablar », lo que, como bien se sabe, no es poco faltarle. Creer que el realismo artístico reside en la exacta reproducción de las apariencias, no es sino reducirlo a jugarreta estafadora de la Naturaleza<sup>1380</sup>.

Elle illustre cette idée en évoquant le *Guernica* de Picasso : « Cuando se niega el realismo a un Picasso o a otro artista, sin añadir otras razones, sólo por aquello de que una figura muestre dos narices o la nariz de frente y el ojo de perfil, se está midiendo el realismo con criterios basados en lo aparential y no en lo esencial<sup>1381</sup> ».

À l'aune de telles considérations, on comprend que le théâtre « réaliste » révolutionnaire est, pour les autorités culturelles, synonyme de théâtre « marxiste ». Mais si le réalisme formel est dépassé, comment traduire cette réalité marxiste sur les scènes de théâtre ?

---

<sup>1377</sup> GUEVARA, Ernesto « Che », « El socialismo y el hombre en Cuba », *Op. Cit.*

<sup>1378</sup> *Idem.*

<sup>1379</sup> AGUIRRE, Mirta, « Apuntes sobre la literatura y el arte » [*Cuba Socialista*, n° 26, octubre 1963] in POGOLOTTI, Graziella (ed.), *las polémicas culturales de los 60*, Editorial Letras Cubanas, La Havane, 2007 [2006], pp. 47-48.

<sup>1380</sup> *Idem*, p. 45.

<sup>1381</sup> *Idem*, p. 48.

L'une des réponses à ce questionnement est trouvée, au lendemain de la Révolution, dans le théâtre et les théories du dramaturge allemand Bertolt Brecht, qui font très opportunément leur entrée à Cuba (comme dans l'ensemble de l'Amérique latine<sup>1382</sup>) à la fin des années 1950.

La première représentation d'une pièce de Brecht à Cuba a lieu en juin 1959 ; il s'agit d'une mise en scène de *La buena alma del Se-Chuan*, par Vicente Revuelta et le Teatro Estudio dans la sala de Bellas Artes. La pièce remporte un grand succès auprès de la critique et, selon les sources officielles, les spectateurs furent plus de 30 000 à y assister<sup>1383</sup>. *Lunes de Revolución* publie alors un dossier spécial sur Brecht, dans lequel R. Leal affirme que « Brecht representa actualmente la más inteligente indagación marxista en la escena y sus teorías, discutibles o aceptables según la sensibilidad del espectador, es lo más moderno y superador del teatro del siglo XX, desde Pirandello a la fecha<sup>1384</sup> ».

En Union Soviétique et même en Allemagne de l'est, le théâtre de Brecht ne faisait pourtant pas l'unanimité parmi les rangs communistes : « sus teorías sobre el teatro fueron vistas como sospechosas por muchos comunistas, especialmente de la ex-Unión Soviética, en donde sus obras nunca fueron ampliamente aceptadas. En la misma Alemania del Este recibió fuerte críticas y su obra *Madre Coraje* fue considerada negativa<sup>1385</sup> ».

Mais peut-être justement en raison de ce relatif rejet qui en font aux yeux des autorités cubaines un dramaturge marxiste avant d'être allemand ou soviétique<sup>1386</sup>, Brecht, son théâtre et ses théories remportèrent un très vif succès à Cuba et ne tardèrent pas à constituer le modèle de référence absolu pour le théâtre révolutionnaire.

Dans les années qui suivirent la mise en scène de *La buena alma del Se-Chuan*, les théories brechtiennes furent amplement diffusées dans la presse<sup>1387</sup> de grands débats furent organisés autour de la question de la distanciation, notamment au cours du cycle de théâtre épique qui fut organisé en mai 1961 et au cours duquel de nombreuses pièces de Brecht furent représentées : *El que dijo sí y el que dijo no* (Herberto Dumé) et *La excepción y la regla* (Juan Guerra) en mai 1961 ; *El círculo de tiza caucasiano* (Ugo Ulive) en septembre 1961 ; *Madre Coraje* (Vicente Revuelta) en décembre 1961, etc.

Au fil de la décennie, les théories brechtiennes se firent de plus en plus hégémoniques, jusqu'à

---

<sup>1382</sup> GARCÍA, Luis Ignacio, « Brecht y América Latina: Modelos de *refuncionalización* », *A contra corriente*, Vol. 9, n° 2, automne 2012, p. 70.

<sup>1383</sup> *Lunes de Revolución*, n° 90, 6 janvier 1961, p. 15.

<sup>1384</sup> LEAL, Rine, « La buena alma de Bertold Brecht », *Lunes de Revolución*, n° 03, 8 juin 1959, p. 15.

<sup>1385</sup> CHESNEY-LAWRENCE, Luis, « Las vanguardias en el teatro latinoamericano desde la mitad del siglo XX », *Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*, n° 23, 2009, p. 281.

<sup>1386</sup> Rappelons ici que B. Brecht, déchu de la nationalité allemande par les autorités nazies en 1935, demeura apatride jusqu'en 1950, où il obtint la nationalité autrichienne.

<sup>1387</sup> Cf. notamment le n° 74 (29 août 1960) de *Lunes de Revolución*, qui lui consacre à nouveau un dossier de huit pages.



constituer, dans les années 1970, la seule référence valable. Un article anonyme publié dans la revue *Conjunto* en 1974 le met en évidence, en plaçant le génie de Brecht à la hauteur de celui de Marx et de Lénine : « Con razón se ha dicho que el meridiano teatral del siglo veinte pasa por la obra de B. Brecht y que la influencia ejercida sobre el teatro de su tiempo solo resiste parangón con Shakespeare. No podía ser de otro modo, cuando la ideología del presente y del futuro es el marxismo-leninismo y cuando Brecht heredó su genio al de Marx y Lenin, para aplicar los principios de estos, en lo social, a la creación estética, en lo teatral<sup>1388</sup> ». Dans un numéro plus récent (1998), le dramaturge Reinaldo Montero analyse rétrospectivement ce phénomène en évoquant le « peligro del culto a Brecht » : « Sí, en los cinco años que median entre el 68 y el 73, se entronizó Brecht en la escena cubana. Son los años en que empieza a utilizarse en Cuba el término “diversionismo ideológico”, pariente de la teoría stalinista de la agudización permanente de la lucha de clases, que tantos fantasmas crea<sup>1389</sup> ». Le critique conclut en affirmant que « hubo un tiempo, luego del Congreso de Educación y Cultura [...] en que daba la impresión de que Brecht era el más importante dramaturgo cubano<sup>1390</sup> ».

Le théâtre « réaliste » révolutionnaire se définit donc idéologiquement comme un théâtre marxiste, politiquement engagé dans la construction du socialisme à l'échelle nationale et incluant aussi bien les pièces relevant du réalisme socialiste (qui continue, malgré les moqueries du Che, à être considéré par certains comme la quintessence du théâtre marxiste<sup>1391</sup>) que les innovations brechtiennes.

À la valorisation de ce théâtre, reconnu d'utilité et d'intérêt publics par les autorités culturelles et vanté avec une fougue croissante au fil des années, s'oppose la condamnation elle aussi de plus en plus virulente du théâtre « de l'absurde », principalement représenté par le dramaturge Virgilio Piñera et ses deux disciples, Antón Arrufat et José Triana.

Mais comment définir ce « théâtre de l'absurde » ? S'agit-il d'une tendance contre-révolutionnaire en raison de son apolitisme, ou bien faut-il y voir l'expression artistique de l'autre idéologie, celle du monde capitaliste ? Quel est le rapport entre ce théâtre de l'absurde cubain et son homologue européen ?

---

<sup>1388</sup> « Brecht en América latina », *Conjunto*, n° 19, janvier-mars 1974, p. 89.

<sup>1389</sup> MONTERO, Reinaldo, « Bertolt Brecht: realismo con política al fondo », *Conjunto*, n° 111, octobre-décembre 1998, p. 7.

<sup>1390</sup> *Idem.*

<sup>1391</sup> En 1963, Mirta Aguirre affirmait que « el realismo socialista, que no menosprecia en el arte la belleza, lo entiendo como vehículo de la veracidad, como camino del conocimiento y como arma para la transformación del mundo. Modo de crear que se apoya en el materialismo científico y en la estética que dimana de él, es tanto mejor utilizado cuanto con mayor profundidad se ha asimilado el marxismo » (AGUIRRE, Mirta, *Op. Cit.*, p. 53).

## **b. L'alternative « expérimentale » : le théâtre « absurde » de V. Piñera et de ses disciples**

Au moment de la Révolution, nous avons constaté que le panorama de la dramaturgie cubaine était plutôt pauvre. Or parmi les trois dramaturges dits « de transition », Virgilio Piñera est sans conteste le plus reconnu. Tout commença en 1941 avec la publication d'*Electra Garrigó*, une réécriture cubaine du mythe d'Electre, aujourd'hui considérée comme l'un des textes fondateurs de la littérature cubaine, point de départ de l'Avant-garde théâtrale et du théâtre moderne à Cuba<sup>1392</sup>. Cette pièce dut attendre sept ans avant d'être mise en scène, en 1948, par Francisco Morín et le groupe Teatro Prometeo récemment créé, dans le théâtre Valdés Rodríguez mais elle ne passa alors pas inaperçue ; comme le fait observer Carlos Espinosa, « Virgilio Piñera irrumpió en la escena habanera con la velocidad de un meteoro y la fuerza removedora de un terremoto<sup>1393</sup> ». En effet, les premières représentations déchaînèrent tant de passions au sein du public que Rine Leal (après avoir pourtant, en 1961, décrit la pièce comme « una tragedia de evasión, intelectualismo, extrañeza a nuestra sensibilidad<sup>1394</sup> » et affirmé que « la cubanidad de la pieza es de mera referencia, de intelectualismo y cerebralismo de influencia francesa, de términos mentales más que realista, de pura batalla intelectual<sup>1395</sup> ») en fait en 1964 l'acte fondateur d'une authentique dramaturgie nationale, en comparant l'événement que constitua sa mise en scène à celui qui, en France, donna officiellement naissance au romantisme français :

*De Electra Garrigó he dicho en alguna otra oportunidad que es nuestra modesta batalla del Hernani. Cuando la tragedia se estrena en 1948 hay algo así como un escándalo, se afirma que se trata de un escupitajo al Olimpo, que el autor se ha burlado del público a quien toma por seres sin cabeza, y las cosas por el estilo que suelen repetirse cada vez que no comprendemos algo nuevo<sup>1396</sup>.*

Après avoir, des années durant, souffert de l'indifférence tant du gouvernement que d'un public qui dédaignait les formes d'expressions nationales, Virgilio Piñera accueillit la victoire de la Révolution et les premières esquisses de sa politique culturelle, qui entendait mettre enfin au premier plan les formes d'expression nationales, avec reconnaissance et soulagement. Comme nous avons pu le constater, il s'engagea activement dans ce processus en participant à de nombreuses revues (il fait notamment partie de l'équipe de rédaction de *Lunes de Revolución*), en animant de nombreuses tables rondes et en assumant sa position de « maestro generacional » vis-à-vis des nouvelles générations de dramaturges.

Mais cet engouement militant fut de courte durée : dès 1961, lors de la réunion avec les intellectuels

---

<sup>1392</sup> Cf. CARRIÓ, Raquel, « Dramaturgia y vanguardia: otras reflexiones », *Tablas*, n° 1, 2006, p. 3.

<sup>1393</sup> ESPINOSA DOMINGUEZ, Carlos, « Una dramaturgia escindida », *Op. Cit.*, p. 20.

<sup>1394</sup> LEAL, Rine, « En busca de un gran teatro nacional...sin hallarlo », *Op. Cit.*, p. 19.

<sup>1395</sup> LEAL, Rine, « Electra Garrigó » [1961] in *En primera persona (1954-1966)*, Instituto del Libro, La Havane, 1967, pp. 130.

<sup>1396</sup> LEAL, Rine, « Virgilio Piñera o el teatro como ejercicio mental », *La Gaceta de Cuba*, n° 34, 5 avril 1964, p. 2.

organisée par Fidel Castro dans la Bibliothèque nationale, la voix de Piñera fait entendre un son discordant. Il fut le seul, lors de cette réunion, à oser prendre la parole face au Máximo Líder et à exprimer publiquement ses craintes, confessant qu'il avait peur, « miedo de lo que se nos quiera exigir o pedir<sup>1397</sup> ». À cette intervention, F. Castro répondit paraît-il d'un grand rire rassurant, mais l'anecdote ne fit rien pour arranger la situation de Piñera, déjà plutôt mal vu des autorités culturelles révolutionnaires.

En premier lieu, Piñera était homosexuel, appartenant qui plus est selon Reinaldo Arenas à la catégorie de « las locas de argolla » (« éste era el tipo de homosexual escandaloso que, incesantemente, era arrestado en algún baño o alguna playa<sup>1398</sup> »). De plus, Piñera publia en 1955 dans la revue *Ciclón* une courte pièce, *Los siervos*, extrêmement critique à l'égard du régime soviétique et de l'idéologie communiste<sup>1399</sup> ; il s'en repentit publiquement par la suite, mais persista à exprimer ses craintes à l'égard de toute restriction des libertés au nom d'une idéologie donnée, dans la vie courante aussi bien qu'en littérature. Il écrivit notamment en septembre 1959 dans la revue *Sur* : « Si aceptamos que un poder político puede ejercer la facultad de censurar obras literarias, cae de su peso que dicha facultad es ilimitada y que no hay el menor criterio para ejercerla. Por más que me rompa la cabeza no encuentro un criterio o un paradigma para el “pesaje” moral de una obra literaria<sup>1400</sup> ».

La timide intervention du dramaturge, en juillet 1961, dans la Bibliothèque Nationale vint donc confirmer ses tendances dissidentes ; il n'est guère surprenant dans ces circonstances que Piñera ait été l'une des premières victimes de l'homophobie du régime castriste : il fut arrêté et mis en prison le 11 octobre 1961, au cours d'une rafle nocturne connue comme « la noche de los tres P » (pour « prostituta, proxeneta, pederasta »). Il ne dut sa libération qu'à l'intervention de Carlos Franqui, directeur de la revue *Revolución*<sup>1401</sup> ; après ce triste événement, selon Reinaldo Arenas, « fue mirado siempre de reojo y sufrió incesante censura y persecución<sup>1402</sup> ».

Virgilio Piñera incarne aux yeux du gouvernement l'anti-modèle de l'artiste révolutionnaire, et ce dès les premières années de la Révolution, alors qu'il lui apportait encore un soutien sincère. Reinaldo Arenas ne manque pas de le souligner : « Fidel Castro ha odiado siempre a los escritores,

---

<sup>1397</sup> PIÑERA, Virgilio, cité par ESPINOSA, Norge, *Op. Cit.*, p. 13.

<sup>1398</sup> ARENAS, Reinaldo, *Antes que anochezca*, Fábula Tusquets Editores, Madrid, 2004 [1992], p. 103.

<sup>1399</sup> Orloff, personnage principal de cette pièce et premier ministre d'un empire communiste dont le centre est facilement identifiable à l'Union Soviétique, affirme notamment : « La única verdad es la que tenemos nosotros: un Estado con absoluta nivelación social, pero también con siervos y señores. Pero unos y otros encubiertos, a fin de salvar la contradicción. He ahí nuestra igualdad... Todo aquel que no acepte la desigualdad de nuestra igualdad será pasado por las armas » (PIÑERA, Virgilio, *Los siervos in Ciclón*, Vol. 1, n° 6, 1955, pp. 26-27).

<sup>1400</sup> *Idem.*

<sup>1401</sup> V. Piñera publiait fréquemment dans cette revue, sous le pseudonyme de « el escriba ». D'après Pablo Armando Fernández et Antón Arrufat, ce pseudonyme lui aurait été imposé par Carlos Franqui lui-même, par crainte que son homosexualité entache la réputation de l'organe de presse du Movimiento 26 de Julio (GALLARDO, Emilio J., *El martillo y el espejo...*, *Op. Cit.*, p. 111).

<sup>1402</sup> ARENAS, Reinaldo, *Antes que anochezca*, *Op. Cit.*, p. 105.

incluso a los que están de parte del Gobierno, como Guillén o Retamar, pero en el caso de Virgilio el odio era aún más enconado ; quizá porque era homosexual y también porque su ironía era corrosiva y anticomunista y anticatólica. Representaba al eterno disidente, al inconforme constante, al rebelde incesante<sup>1403</sup> ».

C'est cette ironie corrosive, caractéristique de Piñera, jointe à un réel souci de rénovation littéraire, une conscience aiguë de la spécificité du langage théâtral et une connaissance érudite de la production littéraire et théâtrale des « avant-gardes » européennes, qui est à l'origine du rapprochement qui fut fait entre son théâtre et le « théâtre de l'absurde » européen. La plupart des critiques s'accordent en effet à voir dans *Falsa alarma*, publiée en 1948, la première pièce « absurde » latino-américaine ; d'autres font même remonter cette origine à la publication de *Electra Garrigó* en 1941<sup>1404</sup>.

La pertinence de cette connexion est une question complexe, qui excède le cadre de ce travail<sup>1405</sup>. Nous nous contenterons ici de voir comment l'étiquette de « théâtre de l'absurde » fut manipulée, d'un côté comme de l'autre, pour rendre efficace la paire opposable « théâtre absurde » / « théâtre réaliste ».

Le théâtre de Piñera est indiscutablement et indépendamment de tout contexte politique un théâtre pessimiste, offrant une vision peu glorieuse de l'humanité et caractérisé par un recours à l'humour noir que l'on peut définir, avec Miguel Ángel Nácar, comme un humour « cuyo propósito ya no es simplemente hacer reír, sino burlescamente invitar a una reflexión sobre los seres humanos y la sociedad que ellos han creado<sup>1406</sup> ».

Sa première pièce révolutionnaire, *Aire frío* (partiellement publiée en mars 1959 dans *Lunes de Revolución*), est décrite par la critique Raquel Carrió comme « una obra donde las propias estructuras composicionales, el mismo sistema expresivo estalla, se quiebra, se fragmenta, para darnos la imagen de un mundo en crisis donde el estatismo y la repetición, son formas amenazadas, tensa, en espera continua de un estallido, una ruptura definitiva<sup>1407</sup> ». Cette pièce reçut cependant

---

<sup>1403</sup> *Idem*, p. 294.

<sup>1404</sup> Cf. NÁCAR, Miguel Ángel, *Los demonios de la duda: teatro existencialista hispanoamericano*, Editorial Isla Negra, San Juan (Puerto Rico), 2004, p. 54.

<sup>1405</sup> Nous renvoyons ici le lecteur aux nombreux travaux réalisés sur le sujet, notamment ceux de George W. Woodyard (« The Theater of the Absurd in Spanish America », *Comparative Drama*, n° 3, automne 1969, pp. 183-192), Daniel Zalacaín (*Teatro absurdista hispanoamericano*, Albatro Hispanófila, Madrid, 1985), qui fut le premier à parler de théâtre « absurdista » (au lieu d' « absurde ») pour évoquer le théâtre hispanoaméricain, Jorge Dubatti (« El teatro del absurdo en LATinoamérica », *Espacio de Crítica e Investigación Teatral*, n° 8, octobre 1990, pp. 115-123), Diana Taylor (*Theatre of Crisis: Drama and Politics in Latin America*, University Press of Kentucky, Kentucky, 1991), qui explique pourquoi l'« absurde » est un concept importé d'Europe, qui ne saurait s'appliquer à la réalité latinoaméricaine, Ricardo Lobato Morchón (*El teatro del absurdo en Cuba: 1948-1968*, 2002), Katherine Ford (*Politics and Violence in Cuban and Argentine Theater*, Palgrave Macmillan, New York, 2010) et Miguel Ángel Nácar (*Los demonios de la duda: teatro existencialista hispanoamericano*, Editorial Isla Negra, San Juan, Puerto Rico, 2004).

<sup>1406</sup> NÁCAR, Miguel Ángel, *Op. Cit.*, p. 55.

<sup>1407</sup> CARRIÓ, Raquel, « Tres autores de transición », *Tablas*, n° 2, 1982, p. 23.

des critiques plutôt positives, dans la mesure où son référent, explicitement républicain, en justifie l'absurdité et le pessimisme.

Mais dès sa seconde pièce, *El flaco y el gordo*<sup>1408</sup>, publiée en septembre de la même année dans *Lunes de Revolución* et cette fois décontextualisée de tout cadre géo-temporel, les premières critiques surgirent. Dans cette pièce en effet, « el flaco se come al gordo y se vuelve gordo él mismo. Luego aparece otro flaco que posiblemente se lo comerá a él. Una situación, en resumen, que se repite como un ciclo fatalista y sin solución. El negativismo del planteamiento no cayó bien, y algunos críticos expresaron su inconformidad<sup>1409</sup> ». C'est alors que les critiques à l'encontre du « théâtre de l'absurde » cubain commencèrent à se faire plus virulentes, ceux qui s'en revendiquaient étant traités de « colonisés culturels », imputant ce pessimisme à une influence outre-atlantique.

En effet, le théâtre de l'absurde « comme genre ou thème central<sup>1410</sup> » est né en Europe, au lendemain de la seconde guerre mondiale ; incontestablement lié au traumatisme causé par les deux guerres, il trouve ses racines dans l'existentialisme de Sartre et de Camus, ces deux philosophes qui « ont brossé un portrait désillusionné d'un monde détruit et déchiré par les conflits et les idéologies<sup>1411</sup> ». Comme le souligne M. Ángel Nácar, « el teatro del absurdo en Europa es el punto culminante de todo un proceso que prácticamente comienza con las obras de Alfred Jarry y August Strindberg a finales del siglo XIX y que evoluciona a través de las obras de la vanguardia, el teatro de la crueldad de Antonin Artaud, las obras de Jean-Paul Sartre y Albert Camus, y finalmente estalla en una especie de “boom” teatral que se adscribe a la representación de la alienación, la incomunicación y el absurdo de la vida humana<sup>1412</sup> ». Notons par ailleurs que si le théâtre de l'absurde constitue bien un courant littéraire, inscrit dans un contexte historique et géographique déterminé, il est difficile de le considérer comme un genre à part entière, car comme le souligne Patrice Pavis on trouve des éléments absurdes « dans des formes théâtrales bien avant l'absurde des années cinquante<sup>1413</sup> ». Plusieurs critiques ont d'ailleurs souligné le fait que l'on trouve plusieurs de ces éléments dans la tradition cubaine elle-même, celle du « teatro bufo »<sup>1414</sup>.

Cela explique notamment que la première pièce étiquetée « absurde »<sup>1415</sup> de V. Piñera, *Falsa*

---

<sup>1408</sup> PIÑERA, Virgilio, « El flaco y el gordo », *Lunes de Revolución*, n° 25, septembre 1959, pp. 11-15.

<sup>1409</sup> ESPINOSA DOMINGUEZ, Carlos, « Una dramaturgia escindida », *Op. Cit.*, p. 30.

<sup>1410</sup> PAVIS, Patrice, « Absurde » in *Dictionnaire du théâtre*, Dunod, Paris, 1996, p. 1.

<sup>1411</sup> *Idem.*

<sup>1412</sup> NÁCAR, Miguel Ángel, *Op. Cit.*, p. 54.

<sup>1413</sup> *Idem.*

<sup>1414</sup> Cf. ESCARPANTER, José A., « Tres dramaturgos del inicio revolucionario », *Op. Cit.*, p. 886.

<sup>1415</sup> Le premier emploi de l'adjectif « absurde » pour évoquer le théâtre de V. Piñera est difficile à dater, mais à la veille de la Révolution, cette étiquette est communément acceptée et assumée par le dramaturge lui-même, puisqu'en 1957 il participe avec son disciple Antón Arrufat (à qui il demanda d'écrire une pièce spécialement pour l'occasion) à un programme de « théâtre de l'absurde » au Lyceum, dans lequel ils présentèrent respectivement *Falsa alarma* et *El caso se investiga*, montées par Julio Matas. Rosa Ileana Boudet, paraphrasant l'assistant de Julio Matas Ignacio Gutiérrez, fait cependant remarquer que ce programme fut un « rotundo dracaso de público y crítica » : les deux pièces restèrent à l'affiche pendant trois jours et « el público y los profesionales reaccionaron de forma adversa con estupor e incomprensión » (BOUDET, Rosa Ileana, *El teatro perdido de los 50: Conversaciones con Francisco*

*alarma*, ait été publiée dans la revue *Orígenes* en 1949, soit un an avant que E. Ionesco ne publie sa *Cantatrice chauve* (1950), considérée comme l'acte de naissance du courant littéraire homonyme.

Au lendemain de la Révolution, Piñera ne manqua pas de le souligner ; en septembre 1959 auprès de Rine Leal tout d'abord, avec lequel il s'entretient au sujet de la parution de sa pièce *El flaco y el gordo* (autre pièce « absurde » et éminemment pessimiste) : « Aclara bien ahí que no quiero que me cuelguen otra vez la etiqueta de Ionesco o Beckett ahora. Soy yo mismo, no otro autor. Yo hice absurdo antes que Ionesco<sup>1416</sup> ». Un an plus tard, il renchérit de façon plus explicite : « No soy del todo existencialista ni del todo absurdo. Lo digo porque escribí *Electra* antes que *Las moscas* de Sartre apareciera en libro, y escribí *Falsa alarma* antes que Ionesco publicara y representara su *Soprano calva...* Más bien pienso que todo eso estaba en el ambiente y que aunque yo viviera en una isla desconectada del continente cultural, con todo, era un hijo de mi época al que los problemas de dicha época no podían pasar desapercibidos... Vivía en una Cuba existencialista por defecto y absurda por exceso<sup>1417</sup> ».

Nous pouvons constater à partir de ces citations que s'il rejette l'influence directe d'auteurs comme Ionesco ou Beckett, Piñera assume en revanche pleinement les motifs qui apparentent son théâtre au « théâtre de l'absurde » européen, et la charge historico-philosophique que celui-ci véhicule. Notons par ailleurs que Piñera parle ici au passé, pour se référer à une société pré-révolutionnaire « existencialista por defecto y absurda por exceso » qui aurait justifié l'apparition d'un « théâtre de l'absurde » cubain. Une telle argumentation est tout à fait cohérente et acceptable, d'un point de vue révolutionnaire : à la fin des années 1950, c'est d'ailleurs dans toute l'Amérique Latine que se développe un courant qualifié par D. Zalacaín d'« absurdista », justement parce qu'il ne s'agit pas d'une simple copie du « théâtre de l'absurde » européen mais de son adaptation au contexte latino-américain, déjà mise en relief en 1969 par G. Woodyard : « While incorporating avant-garde devices and techniques acquired from the absurdists into their plays, these dramatists see the absurdity of life, not so much in terms of idealistic man in conflict with a chaotic world, but rather in the social conventions which impinge upon man's freedom and deprive him of the opportunity of self-expression and dignity. Society is insensitive to his needs; its effects are annihilating<sup>1418</sup> ».

Mais ni dans son acception ontologique existentialiste, en totale contradiction avec l'eschatologie socialiste et la perspective d'un avenir radieux<sup>1419</sup>, ni dans son acception latino-américaine d'outil de

---

*Morín*, Ediciones de la Flecha, Santa Mónica (Californie), 2014, p. 167).

<sup>1416</sup> PIÑERA, Virgilio, « El flaco y el gordo » (entretien avec Rine Leal), *Op. Cit.*, p. 11.

<sup>1417</sup> PIÑERA, Virgilio, *Teatro Completo*, Ediciones R, La Havane, 1960, p. 15.

<sup>1418</sup> WOODYARD, George W., « The Theatre of the Absurd in Spanish America », *Comparative Drama*, Vol. 3, n° 3, automne 1969, p. 184.

<sup>1419</sup> En 1957 déjà, la revue d'orientation communiste *Nuestro Tiempo* (à laquelle collaborèrent bien des auteurs qui figurèrent ensuite parmi les autorités culturelles révolutionnaires tels que Mirta Aguirre, Argeliers León, Vicente Revuelta, José Antonio Portuondo, María Teresa Linares...) critiquait vertement « el teatro frívolo de alcobas, farsas y vodeviles y las obras “miserabilistas”, “existencialistas” y “pesimistas” » (BOUDET, Rosa Ileana, *Op. Cit.*, p.

dénonciation politique de l'absurdité de la société, le « théâtre de l'absurde » ne saurait être accepté comme expression nationale par les autorités révolutionnaires. Or Piñera continua à publier des pièces « absurdes » après 1959, ce qui ne manqua finalement pas de lui attirer les foudres du régime, à lui ainsi qu'à ses deux disciples Antón Arrufat et José Triana, pourtant revenus au lendemain de la victoire de la Révolution s'installer à Cuba alors qu'ils vivaient à l'étranger, pour participer avec leurs compatriotes à la construction de la nouvelle société révolutionnaire.

### **c. Piñera, Arrufat, Triana : un trio de dramaturges révolutionnaires ?**

La question du rôle des intellectuels dans la société révolutionnaire constitua l'un des principaux enjeux des débats qui animèrent la vie culturelle de cette décennie. Tous ceux qui avaient fait le choix de rester (ou de revenir) à Cuba étaient pourtant d'accord sur la nécessité pour les intellectuels de participer au processus révolutionnaire, mais de quelle manière ?

On pourrait distinguer trois types d'intellectuels, renvoyant à trois réponses possibles à cette interrogation.

Le premier type est celui qui attribue à l'intellectuel une fonction critique au sein d'une société déterminée (quelle qu'elle soit), qui se charge d'en dénoncer les travers et les abus. En pointant ces travers et ces abus du doigt, il aide la société à les corriger, et contribue donc à son amélioration (pour Victor Turner, c'est là la fonction des *social dramas* « liminoïdes » – nous reviendrons plus avant sur cette terminologie). À Cuba, c'est bien évidemment Virgilio Piñera, l'éternel insatisfait qui refuse de taire ses craintes, ses doutes et ses désaccords, qui incarne ce premier modèle. Dès 1966, l'historien du théâtre nord-américain Frank Dauster affirme d'ailleurs que « his influence is due to his affinity with the theater of the absurd, his willingness to shock, and his insistence on strutting the audience in the process of criticizing social conditions<sup>1420</sup> ».

Antón Arrufat et José Triana, en revanche, du moins dans un premier temps, se trouvent plutôt du côté d'un autre modèle d'intellectuel : celui qui fait passer son art avant toute considération socio-politique et qui considère, sans en arriver nécessairement à l'extrême de défendre « l'art pour l'art », que son rôle social en tant qu'artiste n'est pas celui du militantisme.

En mars 1960, A. Arrufat publie ainsi dans *Lunes de Revolución* le premier acte de *El vivo al pollo*<sup>1421</sup>, « una farsa macabra y delirante [...] [que] promovió discusiones y críticas acerca de su rechazo consciente de todo convencionalismo realista y su falta de obvia cubanía<sup>1422</sup> ». Le fait que,

---

166).

<sup>1420</sup> DAUSTER, Frank, « Cuban Drama Yoday », *Op. Cit.*, p. 158.

<sup>1421</sup> ARRUFAT, Anton, « El vivo al pollo », *Lunes de Revolución*, n° 52, mars 1960, pp. 31-35.

<sup>1422</sup> ESPINOSA DOMINGUEZ, Carlos, « Una dramaturgia escindida », *Op. Cit.*, p. 31.

au même moment, de nombreuses pièces de B. Brecht soient représentées sur les scènes de la capitale et encensées par la critique démontre que les motifs réels de ce rejet ne sont ni le manque de réalisme, ni le manque de *cubanía* de la pièce, mais bien son apolitisme. Le dramaturge justifie son attitude en arguant que le théâtre ne peut servir la Révolution qu'en se révolutionnant lui-même, sur le plan artistique : « los escritores cubanos tenemos que hacer revolución pero desde la literatura, literariamente. Es decir, encontrar o crear (que es lo mismo) un modo de expresión nuestro, novedoso, diferente a los modos expresivos de otros pueblos. [...] Si damos con esa expresión, habremos cumplido con la Revolución<sup>1423</sup> ».

Dans un premier temps, une telle attitude ne manque pas de susciter des critiques mais reste néanmoins tolérable, puisque les objectifs primitifs de la Révolution étaient plus anti-colonialistes que marxistes. Dans le processus de construction de l'identité cubaine, le théâtre d'A. Arrufat, qui mêle la tradition vernaculaire du « teatro bufo » aux techniques du « théâtre de l'absurde » européen, peut se revendiquer tout à fait légitimement comme un théâtre révolutionnaire.

Cela explique que malgré les critiques qui lui sont faites, A. Arrufat apparaisse dans un premier temps parmi les poulains de la Révolution, aux côtés notamment d'un autre jeune et talentueux dramaturge, José Triana, qui s'impose rapidement comme l'une des figures de proue du jeune mouvement théâtral et dont les pièces sont immédiatement représentées, à peine écrites. Pourtant, José Triana s'oppose encore plus fermement qu'A. Arrufat à l'idée d'un théâtre politique au sens militant du terme, comme en témoigne son attitude au cours des nombreux débats portant sur la mission révolutionnaire du théâtre qui eurent lieu durant ces premières années, et où il fut pourtant souvent mis à l'honneur. Rapportons-nous à nouveau, à titre d'exemple, à la table ronde transcrite dans *Lunes de Revolución* en avril 1961 : alors que tous les artistes et intellectuels présents<sup>1424</sup> s'efforcent de répondre, avec force détails et arguments, à la question soulevée par Rine Leal (« ¿Es correcta la actual posición del teatro en los momentos actuales ? Es decir, ¿es correcto el tipo de teatro o el teatro cubano está reflejando correctamente el actual momento de Cuba ?<sup>1425</sup> »), J. Triana garde le silence, et ce n'est qu'expressément sollicité par Rine Leal qui lui demande son avis sur la question qu'il finit par répondre de façon extrêmement laconique : « Yo sólo quiero trabajar<sup>1426</sup> ».

Une trentaine d'années plus tard, il se montre beaucoup plus prolix, et expose auprès de la chercheuse française Christilla Vasserot sa conception du théâtre qui s'oppose radicalement à « aquel que debe tener un mensaje, que tiene que solucionar los problemas de los políticos, dar

---

<sup>1423</sup> ARRUFAT, Anton, « Teatro 1959 », *Op. Cit.*, p. 14.

<sup>1424</sup> Rappelons que Rine Leal réunit à cette occasion autour de lui la « vieille garde » théâtrale : le fait que Triana y participe démontre qu'en 1961, il fait déjà parti des dramaturges reconnus.

<sup>1425</sup> LEAL, Rine, « “Lunes” conversa con autores, directores y críticos sobre el teatro cubano », *Op. Cit.*, p. 3.

<sup>1426</sup> TRIANA, José in LEAL, Rine (coord.), « “Lunes” conversa con autores, directores y críticos sobre el teatro cubano », *Op. Cit.*, p. 5.



respuestas a los horrores que hacen los políticos<sup>1427</sup> » : « Yo creo que el teatro es otra cosa, que el teatro busca otros territorios. ¿Territorios de qué? De la conciencia, de los problemas de conciencia, de los problemas de nuestra vida, esta vida que vivimos, cómo debemos vivirla, cuáles deben ser nuestras mayores aspiraciones, cuáles deben ser nuestros mayores intentos. Pero esto sin programación, que es lo que yo combato. Un teatro dirigido lo detesto<sup>1428</sup> ».

Dès 1961, avec son affiliation officielle au bloc soviétique, Cuba entre dans ce que Lisandro Otero, en 1971, définit comme la deuxième étape de la Révolution (1961-1962), celle de la « agudización de la lucha de clases » : « en lo ideológico pasamos de un efímero entusiasmo inicial a una batalla contra el dogmatismo<sup>1429</sup> ». L'ampleur de la polémique provoquée par un documentaire aussi inoffensif que *PM* témoigne de l'extrême tension idéologique qui régnait sur l'île à cette époque. C'est alors que certains commencèrent à présenter le « théâtre de l'absurde » cubain comme un théâtre contre-révolutionnaire. Dans un entretien avec A. Arrufat publié dans *Casa de las Américas* en 1961, le dramaturge uruguayen Ugo Ulive revendique notamment la non-pertinence du « théâtre de l'absurde » dans le contexte révolutionnaire : « I can see a theatre of the absurd in an absurd society, where one wants to show the absurdity of many things, but in a socialist society the logical and rational procedure of things must be pointed out. The theatre of the absurd would seem to be out of place here<sup>1430</sup> ». Il conclut en niant au théâtre révolutionnaire cubain toute fonction critique, assimilant implicitement le théâtre de l'absurde à un théâtre de critique politique : « a revolutionary theatre in a socialist society must participate in the construction of the new society, pointing out its problems and solutions. It should not stress the negative side, what should not be done. It should perhaps be a theatre of *this needs to be done* or *this wants to be done*<sup>1431</sup> ».

Alors que le gouvernement se rapproche du bloc soviétique et durcit sa ligne idéologique, les deux modèles d'intellectuels que nous venons de voir et que nous pourrions qualifier, en reprenant une terminologie bourdieusienne, d'autonomes<sup>1432</sup> sont progressivement substitués dans l'espace public par le modèle hétéronome (qui suit et applique les directives gouvernementales) et tendent alors à se confondre : d'une part parce que, comme sous n'importe quel régime qui pratique la censure, les critiques ne peuvent plus être explicites et nécessitent donc d'être formulées de façon

---

<sup>1427</sup> VASSEROT, Christilla, « Entrevista con José Triana », *Latin American Theatre Review*, Kansas, Center of Latin American Studies, Vol. 1, n° 29, 1995, p. 123.

<sup>1428</sup> *Idem.*

<sup>1429</sup> OTERO, Lisandro, « Notas sobre la funcionalidad de la cultura », *Casa de las Américas*, Vol. 13, n° 68, septembre-octobre 1971, p. 95.

<sup>1430</sup> ULIVE, Ugo, cité par BARQUET, Jesús J., « El teatro cubano en la encrucijada sociopolítica (1959-1990) », *La Palabra y el Hombre*, Revista de la Universidad veracruzana, n° 108, octobre-décembre 1998, p. 70.

<sup>1431</sup> *Idem*, p. 68.

<sup>1432</sup> Cf. BOURDIEU, Pierre, « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 89, septembre 1991, pp. 3-46

cryptée ; d'autre part et par voie de conséquence, parce que tout discours complexe et non militant est aussitôt soupçonné de dissimuler une métaphore politique, surtout s'il fait intervenir une figure toute-puissante et autoritaire, comme c'est fréquemment le cas du théâtre cubain.

Prenons pour exemple *Los mangos de Caín*, une pièce publiée en 1965 par un autre dramaturge important de cette décennie, Abelardo Estorino. Cette parodie de l'histoire biblique de Caïn et Abel fut interprétée de bien des manières, soulignées par J. Escarpanter<sup>1433</sup> : pour certains critiques, tels que Julio E. Miranda ou Terry L. Palls, il s'agit d'une pièce révolutionnairement orthodoxe. J. Miranda affirme ainsi que « Caïn prefigura a los héroes que se rebelan en busca de comprender<sup>1434</sup> » et ajoute : « Estorino no quiso hacer una obra antiteísta, sino marxista<sup>1435</sup> » ; Terry L. Palls quant à lui considère que « Cain embodies the true spirit of the Revolution and Abel's death becomes necessary for progress toward implementation of the goal since he represents injustice<sup>1436</sup> ». Pour d'autres auteurs, au contraire, cette parabole est une attaque à peine voilée à la réalité socio-politique cubaine et vient justement critiquer ceux qui, à l'instar d'Abel, se contentent, par commodité, d'obéir aux ordres qu'on leur donne. M. Montes Huidobro, notamment,

estima que la descripción de la figura ausente pero todopoderosa del Señor y su ejército de ángeles vigilantes constituye una clara parábola del régimen cubano actual. Para Montes Huidobro, el espíritu eminentemente burgués que rige las acciones de Adán, Eva y Abel no es más que la expresión del conformismo necesario para sobrevivir en el nuevo régimen. Según este crítico, Abel es el revolucionario práctico y acomodaticio en contraste con Caín, el idealista rebelde que se cuestiona a fondo cada aspecto de la realidad y con su actitud concita las furias del que detenta el poder, pero con su impulsivo acto fratricida, no conseguirá modificar la situación reinante<sup>1437</sup>.

Ce point de vue est partagé par Emilio J. Gallardo, pour qui V. Piñera porte justement « la marca de Caín, la del disentimiento, la del que no encuentra acomodo<sup>1438</sup> ».

José A. Escarpanter mentionne enfin une troisième catégorie de critiques, qui à l'instar de George Woodyard ne lisent dans cette pièce qu'un message philosophique, sans référence politique concrète<sup>1439</sup>. Terry L. Palls, pour sa part, attribue cette caractéristique à l'ensemble du théâtre « absurde » de la décennie, considérant que « los dramaturgos del absurdo del país no critican la sociedad revolucionaria en sus obras sino que tratan de reproducir en la escena la desorientación que siente el hombre al no poderse encontrar en un mundo en estado de cambio<sup>1440</sup> ».

Pour le chercheur, la politisation de ce théâtre viendrait de ses détracteurs (les partisans du théâtre « réaliste », marxiste et engagé) : « ya que estas obras del absurdo no reflejan ningún aspecto de la

<sup>1433</sup> Cf. ESCARPANTER, José A., « Tres dramaturgos del inicio revolucionario », *Op. Cit.*, p. 884.

<sup>1434</sup> MIRANDA, Julio E., *Nueva literatura cubana*, Taurus, Madrid, 1971, p. 107.

<sup>1435</sup> *Idem*, p. 112.

<sup>1436</sup> PALLS, Terry L., « The Theatre in Revolutionary Cuba: 1959-1969 », University of Kansas, 1974, p. 141.

<sup>1437</sup> MONTES HUIDOBRO, Matías, *Persona, vida y máscara en el teatro cubano*, Universal, Miami, 1973, p. 394.

<sup>1438</sup> GALLARDO, Emilio J., *El martillo y el espejo...*, *Op. Cit.*, p. 97.

<sup>1439</sup> WOODYARD, George W., « Estorino's Theatre: Customs and Conscience in Cuba », *Latin American Literary Review*, Vol. 11, n° 22, 1983, p. 61.

<sup>1440</sup> PALLS, Terry L., *Op. Cit.*, pp. 26-27.

Revolución que sea colectivamente reconocible, los revolucionarios inflexibles las critican y comienzan a presionar a los autores para que escriban dramas que sean más comprometidos políticamente<sup>1441</sup> ».

Pour illustrer son propos, le chercheur évoque tout d'abord le cas de la célèbre pièce de José Triana *La noche de los asesinos*, qui met en scène trois enfants jouant à tour de rôle l'assassinat de leurs parents en leur absence. Pour T. Palls ce drame est constitué par « una serie de imágenes que proyectan la desconformidad del hombre frente al mundo y sus esfuerzos por impartirle un nuevo orden que le proporcione una sensación de identidad y seguridad<sup>1442</sup> ».

Le second exemple avancé par Terry L. Palls est celui de *Dos viejos pánicos*, une pièce de V. Piñera qui gagna le prix Casa de las Américas en 1967. Cette pièce, d'inspiration clairement beckettienne, met en scène deux vieillards qui éludent leur peur de mourir en jouant à faire le mort. Si l'on en croit le chercheur, « en la obra *Dos viejos pánicos* Virgilio Piñera intenta escenificar el miedo primordial que sufre el hombre frente a la muerte con idea de destacar un aspecto básico de la condición humana que ha sido intensificado por la Revolución<sup>1443</sup> ».

Deux pièces plutôt existentialistes donc, qui traitent de la psyché humaine et non de la situation politique de Cuba.

#### **d. De l'autonomie à la dissidence**

Ces deux pièces furent pourtant censurées par le régime ; elles entraînaient d'autre part l'ostracisation de leurs auteurs de la vie culturelle du pays. Or cette censure ne fut pas justifiée par l'apolitisme des œuvres, ni même par le pessimisme existentialiste qui les sous-tendent mais bien par la lecture politique qu'en firent les autorités.

José Triana rapporte notamment les réactions suscitées à la publication de sa pièce :

Al caer en las manos de diversos lectores el texto publicado, se desgranaban como mazorcas de maíz opiniones desorientadas y aberrantes. Una obra maestra, decían unos. Irrepresentable, decían otros. Una copia descarada de *Las criadas* de Genet. De técnica indudable, pero a qué conduce ..., ¿a un nihilismo o a la catástrofe ? ¿Con quién se identifica, con la revolución? ¡No, jamás! ¿Con la contrarrevolución! ¿Tú crees? ... ¡Evidentemente el padre es Fidel, la madre es Cuba, y los tres hijos son la gente joven que quiere un cambio, o los delincuentes! ¿Por qué se celebra un juicio donde no interviene el abogado de la defensa? ¿Quiere meter el dedo en la llaga? ¡Ese tipo (el autor) es un francotirador y de poco fiar! ¡Un maricón de mierda! ¡Todos los maricones...! ¡Hay que romperles la siquitrilla! ¡Quién diablos se ha creído él...! Clara subversión de Roberto Fernández Retamar quien tenía una cuenta que saldar conmigo por una crítica irrespetuosa que yo le hice a su libro de poemas *En su lugar la poesía* en la revista Casa de los Américas en 1963. Juan Larco consideraba *La noche de los asesinos* una obra peligrosa, puro

---

<sup>1441</sup> *Idem*, p. 27.

<sup>1442</sup> *Idem*.

<sup>1443</sup> PALLS, Terry L., *Op.Cit.*, p. 27.

diversionismo ideológico<sup>1444</sup>.

La pièce gagna pourtant le prix Casa de las Américas en 1965 et fut montée la même année par Vicente Revuelta ; la troupe partit ensuite en tournée internationale et remporta un très grand succès dans le monde entier. La pièce finit cependant par être interdite, en 1971, pour les raisons susmentionnées : « paradójicamente premiada, muchas veces se compara las relaciones familiares con las de la patria, habla del abuso del poder paterno, simbolizando la dictadura castrista, con hechos metafóricos que pueden verse como reales, dado lo cual la obra y su autor fueron colocados en la lista negra, apartándolo de los círculos teatrales y presionándolo hasta el punto de tomar la decisión de abandonar la isla en 1980<sup>1445</sup> ».

La pièce de V. Piñera reçut un accueil similaire quoique plus expéditif puisque la représentation de la pièce fut tout simplement interdite dès sa publication, jusqu'en 1990. Remarquons ici que la lecture politique de l'œuvre n'est pas l'apanage des autorités révolutionnaires : Reinado Arenas la décrit en effet comme « un acto heroico<sup>1446</sup> », car il y lit « el reflejo supremo del terror y el miedo que se padecen bajo el régimen de Fidel Castro<sup>1447</sup> ». Pour Virgilio López Lemus également, « el verdadero tema de la obra [es] el miedo ante las inesperadas y arbitrarias directivas del gobierno de Castro<sup>1448</sup> ».

Affirmer que l'objectif principal de ces auteurs, à travers ces deux pièces, était d'user de paraboles pour critiquer le gouvernement révolutionnaire ne rendrait pas justice à leur théâtre, en le réduisant à un contre-discours politique - José Triana affirme d'ailleurs avoir commencé sa pièce bien avant la Révolution<sup>1449</sup>. Mais il serait à nos yeux tout aussi réducteur et ingénu d'en faire les simples victimes d'un pouvoir culturel incapable de concevoir le théâtre autrement qu'à travers ses grilles d'interprétation politique, et par conséquent de considérer la portée anti-castriste de ces œuvres comme le simple fruit d'une interprétation abusive de la part des autorités révolutionnaires. Ces auteurs sont en effet pleinement conscients du contexte de réception de leurs œuvres, et conséquemment de leur dimension subversive. Après son exil, José Triana le revendique d'ailleurs pleinement, dès 1982 où il affirme dans une revue new-yorkaise que « el teatro [le] lleva de la mano y propugna una idea moral civil, nada esquemática. Una idea moral que asegura un margen de

---

<sup>1444</sup> TRIANA, José, « Entrevista a José Triana » [août 2003] (entretien avec R. Salvat), *Assaig de teatre: revista de l'Associació d'Investigació – Experimentació Teatral*, n° 41, 2004, p. 44.

<sup>1445</sup> WEINGAST, Susana, citée par PÉREZ ASENSIO, Magdalena, « Estudio de Medea en el espejo », *InterClassica* <<http://interclassica.um.es/var/plain/storage/original/application/c8d6e73935e096990dd010e8b8a203db.pdf>> [consulté le 15/02/2015]

<sup>1446</sup> *Idem.*

<sup>1447</sup> ARENAS, Reinaldo, *Antes que anochezca, Op. Cit.*, p. 110.

<sup>1448</sup> Cité par BARQUET, Jesús J., « El “caso” se investiga: Antón Arrufat y *Los siete contra Tebas* », <<http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/871/2/2000115P59.pdf>>, [consulté le 19/12/2015].

<sup>1449</sup> TRIANA, José, « Destruir los fantasmas, los mitos de las relaciones familiares », (entretien avec Abelardo Estorino et Vicente Revuelta), *Conjunto*, n° 4, août-septembre 1967, p. 6.

libertad, reflexión y rebeldía<sup>1450</sup> », puis en 1995 auprès de Christilla Vasserot : « ése es el punto que yo busco: un teatro de subversión, que haga reflexionar, un teatro que haga pensar, que sirva como de conductor para un mejoramiento humano. [...] Ahí es adonde voy: ese teatro subversivo, donde se enfrentan las dos caras de uno mismo. Esa es la búsqueda que a mí me interesa. Por ese camino voy, por ese camino he ido siempre<sup>1451</sup> ».

Quant à Virgilio Piñera, il publie la même année que *Dos viejos pánicos* un roman, *Presiones y diamantes*, dans lequel apparaît un magnifique diamant qui se révèle être faux et finit par être jeté dans les toilettes. Cette fois, la métaphore politique est limpide, puisque ce diamant s'appelle le « delfi », anagramme à peine voilé de Fidel.

Cette concomitance des deux publications nous invite à penser que Virgilio Piñera, sans doute comme José Triana mais avec toute la finesse de l'ironie qui le caractérise, joue justement avec l'ambiguïté de ses textes et la multiplicité des lectures qu'il est possible d'en proposer, allant même jusqu'à suggérer d'in vraisemblables lectures de ses propres textes. Frank Dauster, par exemple, ne cache pas sa perplexité devant la lecture pro-révolutionnaire avancée par V. Piñera de l'une de ses pièces...pré-révolutionnaire :

The interest of the play lies in the figure of Jesús, the man who refuses to accept a role which is forced on him and who accepts his fate, terrified but determined. Piñera has commented on the work and given it an overt political meaning; according to these comments, Jesús represents political opposition without any force or content. Jesús becomes, in this interpretation, the « anti-Fidel », because he refuses to see that this people need him. Although Jesús does become in his own stubborn and unwilling fashion a reluctant symbol of opposition, it is difficult to find in the text of the play a justification for the author's explanation. Whatever Piñera's intent at the time of writing the play, his recent comments seem a little ex post facto, since *Jesús* was written in 1948<sup>1452</sup>.

Les autorités culturelles n'étaient évidemment pas dupes de ce manège, et l'on peut d'ailleurs s'étonner qu'aucun de ces trois dramaturges, pourtant tous trois ouvertement homosexuels, n'aient fait partie des convois massifs d'intellectuels envoyés travailler dans les UMAP à la même époque. Virgilio Piñera, certes, fut arrêté en 1961, lors de la « noche de los tres P » ; A. Arrufat, quant à lui, perd en 1965 son poste de chef de rédaction de la *Casa de las Américas* (il y est remplacé par Roberto F. Retamar) soit-disant en raison de son homosexualité<sup>1453</sup>, ce qui eut pour effet d'achever de le faire évoluer vers un discours – et des actions – beaucoup plus engagés et connectés à l'actualité sociale, comme en témoigne G. Cabrera Infante. L'ancien directeur de *Lunes*, de retour sur l'île en 1965 pour les funérailles de sa mère, dresse un tableau cataclysmique de son pays

---

<sup>1450</sup> TRIANA, José, « Por qué escribo teatro », *Escandalar*, Vol. 5, n° 1-2, janvier-juin 1982, New York, p. 131.

<sup>1451</sup> TRIANA, José, « Entrevista con José Triana » (entretien avec C. Vasserot), *Op. Cit.*, p. 5.

<sup>1452</sup> DAUSTER, Frank, « Cuban Drama Today », *Op. Cit.*, p. 158

<sup>1453</sup> Selon G. Cabrera Infante, A. Arrufat aurait été écarté de ce poste après avoir commis l' « error criminal de invitar a Allen Ginsberg a Cuba » (CABRERA INFANTE, Guillermo, cité par GALLARDO, Emilio J., *El martillo y el espejo...*, *Op. Cit.*, p. 183).

(« Cuba ya no era Cuba. Era otra cosa – el doble del espejo<sup>1454</sup> »), notamment en raison des persécutions encourues par les homosexuels. Dans ce climat de peur,

sólo Arrufat se mostraba dispuesto a alzar la voz, hasta el punto de que proyectaba realizar una manifestación con un grupo de gays frente al Palacio Presidencial, residencia provisional del presidente Dorticós. No obstante, Piñera, su maestro, habría conseguido quitarle la idea de la cabeza y, en lugar de la manifestación, Arrufat se habría propuesto codificar su desacuerdo en forma de obra teatral, que en un primer momento habría pretendido titular *Muerte al infiel*, pero que habría cambiado por *Los siete contra Tebas* atendiendo de nuevo a las palabras de Piñera<sup>1455</sup>.

Sans remettre en question l'incontestable homophobie du régime, il semblerait qu'au moment de la création des UMAP, les accusations d'« homosexualisme » adressées à certains intellectuels étaient surtout utilisées comme outil de pression, pour les inciter à rentrer dans le rang<sup>1456</sup>. C'est l'opinion du critique Emilio J. Gallardo : « finalmente, quizá se deba considerar otra herramienta que ha sido utilizada por parte de determinados gobiernos para dificultar el libre desarrollo de la actividad de los intelectuales<sup>1457</sup> ». Ce sont surtout les plus jeunes, moins connus, qui furent envoyés dans les UMAP ; en 1965, nos trois dramaturges avaient déjà trop de renom pour pouvoir être écartés facilement de la scène culturelle. Cette époque correspond à la troisième étape définie par Lisandro Otero, celle de la « toma de conciencia internacionalista<sup>1458</sup> » (1963-1965). La Révolution cubaine devient alors un modèle pour de nombreux pays d'Amérique latine et se doit donc de montrer l'exemple<sup>1459</sup> ;

ofrecía a los intelectuales un horizonte participativo y rescataba para ellos los vínculos orgánicos entre política y cultura. Les daba la oportunidad de recuperar un protagonismo social y, con ello, una historia forjada en el Continente desde las guerras de independencia. [...] La palabra de la Revolución Cubana, la de sus dirigentes y sus intelectuales, ofrecía nuevas vías para el compromiso. [...] Sin renunciar a una diversidad de matices y de puntos de vista, numerosas publicaciones latinoamericanas se adscribían a estos lineamientos generales<sup>1460</sup>.

Le régime cubain cherche encore, à cette époque, à éviter d'être considéré comme un régime oppressif et dictatorial. C'est sans doute pour cette raison qu'A. Arrufat ne fut pas immédiatement

<sup>1454</sup> CABRERA INFANTE, Guillermo, « La confundida lengua del poeta » [1969] in *Mea Cuba, Op. Cit.*, p. 28.

<sup>1455</sup> CABRERA INFANTE, Guillermo, cité par GALLARDO, Emilio J., *El martillo y el espejo...*, *Op. Cit.*, p. 185.

<sup>1456</sup> Si l'on en croit Reinaldo Arenas, on trouvait même au sein des autorités culturelles des homosexuels qui jouissaient du privilège de pouvoir l'être ouvertement, en échange de leur bonne conduite politique. R. Arenas en fait une catégorie sociale à part entière, « la loca regia, una especie única de los países comunistas. Es esa loca que por vínculos muy directos con el Máximo Líder o una labor extraordinaria dentro de la Seguridad Máxima del Estado o por cosas semejantes, goza del privilegio de poder ser loca públicamente; puede tener una vida escandalosa y, a la vez, ocupar enormes cargos, viajar, entrar y salir del país, cubrirse de joyas y de trapos y tener hasta un chofer particular. El ejemplo máximo de esta loca es Alfredo Guevara » (ARENAS, Reinaldo, *Antes que anochezca, Op. Cit.*, p103-104).

<sup>1457</sup> GALLARDO, Emilio J., *El martillo y el espejo...*, *Op. Cit.*, p. 130.

<sup>1458</sup> OTERO, Lisandro, *Op. Cit.*, p. 94.

<sup>1459</sup> C'est notamment à cette époque, en 1964, que la Casa de las Américas fonde la revue *Conjunto*, exclusivement consacrée au théâtre latinoaméricain.

<sup>1460</sup> POGOLOTTI, Graziella (ed.), *las polémicas culturales de los 60*, Editorial Letras Cubanas, La Havane, 2007 [2006], p. XX-XXI.

réduit au silence et put présenter, en 1968, *Los siete contra Tebas*, réécriture de la pièce homonyme d'Eschyle au prix José Antonio Ramos, décerné par la UNEAC<sup>1461</sup>.

Le jury est alors composé de cinq membres, trois étrangers (l'espagnol Ricardo Salvat, l'argentin Adolfo Gutkin et le péruvien Juan Larco) et deux cubains, Raquel Revuelta (soeur de Vicente Revuelta et actrice principale du Teatro Estudio) et José Triana, qui comme on le voit, en dépit de son peu d'investissement révolutionnaire jouissait encore à l'époque d'un certain pouvoir culturel.

À trois voix (R. Salvat, A. Gutkin et J. Triana) contre deux (R. Revuelta et J. Larco), la pièce d'A. Arrufat remporte le prix, à la plus grande surprise et désagrément du comité central de la UNEAC qui, tenu par ses engagements, se décide finalement à la publier<sup>1462</sup> – ainsi que le recueil *Fuera del juego* de Heberto Padilla, gagnant du prix en poésie et également considéré comme hautement contre-révolutionnaire – en l'accompagnant d'une « note » (de dix pages) dans laquelle il exprime son désaccord :

[...] el comité director de la UNEAC hace constar por este medio su total desacuerdo con los premios concedidos a las obras de poesía y teatro que, con sus autores, han sido mencionados al comienzo de este escrito. La dirección de la UNEAC no renuncia al derecho ni al deber de velar por el mantenimiento de los principios que informan nuestra Revolución, uno de los cuales es sin duda la defensa de ésta, así de los enemigos declarados y abiertos, como – y son los más peligrosos – de aquellos otros que utilizan medios más arteros y sutiles para actuar<sup>1463</sup>.

Sont ensuite développés les motifs justifiant ce rejet, de manière très détaillée concernant le recueil de H. Padilla (que les auteurs en viennent à accuser de fascisme<sup>1464</sup>) et beaucoup plus succincte concernant celle de A. Arrufat (cf. texte intégral en annexe). En réalité, la portée contre-révolutionnaire de cette pièce est très limitée : même ses plus virulents détracteurs au sein de la UNEAC ne parviennent pas à lui consacrer plus d'une douzaine de ligne. Certes, la portée métaphorique de la guerre fratricide narrée par la pièce est ici évidente, et pleinement assumée par l'auteur<sup>1465</sup>. Mais la pièce prend pourtant très clairement parti en faveur d'Étéocle (Fidel) et du

---

<sup>1461</sup> Ce prix est annuellement décerné dans chacune des cinq catégories littéraires suivantes : poésie, théâtre, nouvelle, essai, roman.

<sup>1462</sup> Lui furent en revanche refusés le diplôme, la somme d'argent et le voyage en Hongrie censément remportés par les gagnants du concours (GALLARDO, Emilio J., *Op. Cit.*, p. 185).

<sup>1463</sup> « Declaración de la UNEAC » (note introductive) in ARRUFAT, Anton, *Los siete contra Tebas*, Unión, 1968, pp. 7-8 [texte intégral en annexe].

<sup>1464</sup> « [...] Sin embargo para el que permanece al margen de la sociedad, fuera de juego, Padilla reserva sus homenajes. Dentro de la concepción general de este libro el que acepta la sociedad revolucionaria es el conformista, el obediente. El desobediente, el que se abstiene, es el visionario que asume una actitud digna. En la conciencia de Padilla, el revolucionario baila como le piden que sea el baile y asiente incesantemente a todo lo que le ordenan, es el acomodado, el conformista que habla de los milagros que ocurren. Padilla, por otra parte, resucita el viejo temor orteguiano de las “minorías selectas” a ser sobrepasadas por una masividad en creciente desarrollo. Esto tiene, llevado a sus naturales consecuencias, un nombre en la nomenclatura política: fascismo » (*Idem*, pp. 10-11).

<sup>1465</sup> On trouve, en exergue de l'oeuvre, cette citation d'Alfonso Reyes, au sujet de sa pièce *Ifigenia cruel* : « Cierta amigo, no ayuno de letras, me dijo cuando leyó la Ifigenia: “Muy bien, pero es lástima que el tema sea ajeno”. “En primer lugar – le contesté –, lo mismo pudo decir a Esquilo, a Sófocles, a Eurípides, a Goethe, a Racine, etcétera. Además, el tema, con mi interpretación, ya es mío. Y, en fin, llámele, a Ifigenia, Juana González, y ya estará satisfecho su engañoso anhelo de originalidad” » (TRIANA, José, « La noche de los asesinos » in VALIÑO, Omar,

nouvel ordre social qu'il incarne, face à un Polynice vendu aux envahisseurs étrangers – la pièce d'ailleurs ne fut pas du tout du goût des cubains exilés<sup>1466</sup>.

Si l'on en croit A. Arrufat, les motifs réels du rejet de la pièce par les autorités révolutionnaires seraient davantage liés à des rivalités individuelles qu'à de véritables prises de position idéologiques<sup>1467</sup>. Malgré cela, elle fut rapidement invisibilisée de l'espace culturel cubain (au point qu'encore en 1984<sup>1468</sup>, les bibliographies officielles n'en font pas mention<sup>1469</sup>).

Dans l'ensemble, 1968 est une année critique pour Cuba : le Che est mort en Bolivie quelques mois plus tôt, marquant la fin des jours glorieux de la Révolution. Les États-Unis mettent en place un embargo économique sur l'île qui provoque une crise importante, alors que Richard Nixon mène une campagne électorale violemment anti-castriste. En Europe, l'invasion de la Tchécoslovaquie par l'Union Soviétique provoque l'indignation de la communauté internationale ; mais alors que Cuba conservait jusqu'alors une certaine indépendance par rapport à Moscou (en soutenant notamment les mouvements de libération dans le tiers-monde), Fidel Castro soutient cette fois publiquement la politique soviétique, marquant l'entrée du régime cubain dans une ère de « superestalinismo<sup>1470</sup> » qui se traduit, sur le plan culturel, par la suppression de toute liberté d'expression et l'imposition du modèle soviétique comme référence absolue.

L'anti-colonialisme est passé au second, puis au dernier plan avec l'invasion de la Tchécoslovaquie et pour faire face à la menace nord-américaine, le gouvernement exige de la part des intellectuels un soutien total et sans condition, qui conduit pour reprendre les termes de Lisandro Otero à la « cristalización de la conciencia del papel del intelectual revolucionario como contribuyente a la obra común y no como conciencia crítica frente a ella<sup>1471</sup> ». Raquel Carrió le souligne également, « eran los tiempos en que toda *diversidad* era sospechosa y toda sospecha, *peligrosa*. Los tiempos del dogmatismo y la unilateralidad<sup>1472</sup> »

Ainsi, alors que le reste du monde est secoué par des élans révolutionnaires qui prennent

---

*Dramaturgia de la Revolución (1959-2008)*, Ediciones Alarcos, 2010, p. 455).

<sup>1466</sup> Cf. BARQUET, Jesús J., « El “caso” se investiga: Antón Arrufat y *Los siete contra Tebas* », *Op. Cit.*, p. 68.

<sup>1467</sup> Arrufat, à cette époque, était le conseiller dramatique de la troupe du Teatro Estudio, dirigée par V. Revuelta. Avec cette troupe collaboraient plusieurs metteurs en scène, dont A. Suárez del Villar, avec qui A. Arrufat s'entendait particulièrement bien et à qui il confia le soin de mettre en scène *Los Siete contra Tebas*. Selon le dramaturge, V. Revuelta en prit ombrage, et employa maints stratagèmes pour qu'A. Arrufat lui confie la pièce à lui plutôt qu'à son confrère. Ces démarches ayant échoué, il changea de tactique et entreprit de condamner la pièce, en raison des « problemas ideológicos » qu'elle présentait. Sa soeur Raquel, révolutionnaire irréprochable et influente, qui faisait comme nous l'avons vu partie du jury du prix José Antonio Ramos, entreprit alors une véritable campagne pour convaincre tout le monde du bien-fondé des accusations de son frère, avec des effets qui dépassèrent ses espérances (GALLARDO, Emilio J., *El martillo y el espejo...*, *Op. Cit.*, p. 183).

<sup>1468</sup> Elle sera finalement mise en scène pour la première fois en 2007, par le Mefisto Teatro dans le théâtre Mella.

<sup>1469</sup> La bibliographie de « Literatura cubana en la Revolución (1959-1983) » publiée en 1984 par le Departamento de Investigación Bibliográfica de la Biblioteca Nacional de Cuba mentionne *Dos viejos pánicos*, mais pas *Los siete contra Tebas*.

<sup>1470</sup> ARENAS, Reinaldo, *Op. Cit.*, p. 150.

<sup>1471</sup> OTERO, Lisandro, *Op. Cit.*, p. 94.

<sup>1472</sup> CARRIÓ, Raquel, « Dramaturgia y vanguardia: otras reflexiones », *Tablas*, n° 1, 2006, p. 5.



fréquemment pour modèle la Révolution cubaine, la polémique suscitée par *Los siete contra Tebas* en 1968 « formó parte así del cierre de un periodo floreciente de la escena cubana en el que los dramaturgos todavía se expresaban con relativa libertad formal e ideológica<sup>1473</sup> » ; comme le souligne M. Montes Huidobro, c'est à ce moment que « las “Palabras a los Intelectuales” pronunciadas por el Primer Ministro siete años atrás, adquieren su verdadero y lógico sentido : con la Revolución todo y contra la Revolución nada. La libertad del escritor es la libertad de los sinónimos; se puede discrepar en lo accesorio, pero no en lo esencial<sup>1474</sup> ».

Cette nouvelle politique culturelle entre officiellement en vigueur en 1971, avec le Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura qui se tient au mois d'avril. Le discours de clôture du Líder Máximo est clair :

Para nosotros, un pueblo revolucionario en un proceso revolucionario, valoramos las creaciones culturales y artísticas en función de la utilidad para el pueblo, en función de lo que aporten al hombre, en función de lo que aporten a la reivindicación del hombre, a la liberación del hombre, a la felicidad del hombre.

Nuestra valoración es política. No puede haber valor estético sin contenido humano. No puede haber valor estético contra el hombre. No puede haber valor estético contra la justicia, contra el bienestar, contra la liberación, contra la felicidad del hombre. ¡No puede haberlo!

Si, quelques années plus tôt, le gouvernement révolutionnaire se souciait encore de son image internationale (notamment auprès des pays européens), l'arrestation d'Heberto Padilla en 1971 provoque une vague de protestations au sein de l'*intelligentsia* de gauche internationale, dont le gouvernement ne fait plus aucun cas : en avril de la même année, le poète est libéré mais obligé de faire publiquement son auto-critique et de dénoncer tous ses camarades de dissidence intellectuelle, au siège de la UNEAC et devant tous les membres de cet organisme.

Ce châtime exemplaire constitue l'un des traumatismes majeurs de cette décennie, et entre censure et auto-censure, plus aucune voix dissonante ne résonnera dans l'espace public cubain durant plusieurs années.

L'attitude de V. Piñera, qui rappelons-le avait été le seul en 1961 à exprimer ses craintes devant F. Castro, durant la confession de Padilla est à cet égard révélatrice : « Mientras Padilla seguía mencionando a los escritores “contrarrevolucionarios”, Virgilio Piñera se fue deslizando de su silla y se sentó en el piso para hacerse invisible<sup>1475</sup> », nous rapporte R. Arenas.

Si entre 1959 y 1968 encontramos, pues, no pocas muestras de realismo militante, será a partir de esta fecha – coincidiendo con la consumación del proceso de cerrazón, de radicalización ideológica del régimen que, en el ámbito de las artes escénicas, impondrá una dramaturgia comprometida explícitamente con el ideario político de la Revolución – y durante toda la década de los setenta cuando

<sup>1473</sup> BARQUET, Jesús J., « El teatro cubano en la encrucijada sociopolítica (1959-1990) », *La Palabra y el Hombre*, Revista de la Universidad veracruzana, n° 108, octubre-diciembre 1998, p. 71.

<sup>1474</sup> MONTES HUIDOBRO, Matías, *Persona, vida y máscara en el teatro cubano* », Ediciones Universal, Miami, 1973, p. 401

<sup>1475</sup> ARENAS, Reinaldo, *Op. Cit.*, p. 163.

esta tendencia pase a ocupar un lugar preponderante, casi hegemónico, en el espectro teatral cubano<sup>1476</sup>.

Le combat qu'entreprend alors le gouvernement contre le « diversionnisme idéologique » culmine avec la tenue du Primer Congreso de Educación y Cultura en 1971, qui vint offrir un cadre légal à tous les abus perpétrés au cours des années qui suivirent, rétrospectivement connues sous le nom – encore euphémistique – de « quinquenio gris ». « Llegó la noche oscura para todos los intelectuales cubano<sup>1477</sup> » : la déclaration finale de ce congrès, publiée en juin 1971 dans la revue *Casa de las Américas*, établissait en effet une série de « paramètres » moraux jugés indispensables à l'exercice d'un métier dans la culture<sup>1478</sup>. Tous les artistes et intellectuels qui ne répondaient pas à ces paramètres – parmi lesquels figuraient l'hétérosexualité et l'athéisme, mais également d'autres plus nébuleux – étaient convoqués au bureau du Consejo Nacional de Cultura, licenciés et reconvertis, à des postes où ils ne risquaient pas de pervertir leurs prochains<sup>1479</sup> – ces mesures ne commencèrent à s'alléger que cinq ans plus tard<sup>1480</sup>.

<sup>1476</sup> LOBATO MORCHÓN, Ricardo, *El teatro del absurdo en Cuba (1948-1968)*, Op. Cit., p. 177.

<sup>1477</sup> ARENAS, Reinado, Op. Cit., p. 122.

<sup>1478</sup> En voici quelques extraits :

« Resultan condenables e inadmisibles aquellas tendencias que se basan en un criterio de libertinaje con la finalidad de enmascarar el veneno contrarrevolucionario de obras que conspiran contra la ideología revolucionaria en que se fundamenta la construcción del socialismo y el comunismo, en que está hoy irrevocablemente comprometido nuestro pueblo y en cuyo espíritu se educan las nuevas generaciones.

[...] Los medios culturales no pueden servir de marco a la proliferación de falsos intelectuales que pretenden convertir el esnobismo, la extravagancia, el homosexualismo y demás aberraciones sociales, en expresiones del arte revolucionario alejados de las masas y del espíritu de nuestra Revolución.

[...] La cultura, como la educación, no es ni puede ser apolítica ni imparcial, en tanto que es un fenómeno social e histórico condicionado por las necesidades de las clases sociales y sus luchas e intereses a lo largo de la historia. El apoliticismo no es más que un punto de vista vergonzante y reaccionario en la concepción y expresión cultural.

[...] El intelectual revolucionario ha de dirigir su obra a la erradicación de los vestigios de la vieja sociedad que subsisten en el período de transición del capitalismo al socialismo.

[...] El arte es un arma de la Revolución.

Un producto de la moral combativa de nuestro pueblo.

Un instrumento contra la penetración del enemigo » (« Declaración final del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura » (« La actividad cultural »), *Casa de las Américas*, n° 65-66, mai-juin 1971, pp. 51-53).

<sup>1479</sup> « De aquella entrevista, se estableció un plazo en el cual el parametrado tenía diez días para presentarse en el Ministerio del Trabajo a fin de ser enviado a su nuevo oficio [...]. De no obedecer, se les aplicaría la Ley de la Vagancia, con al consiguiente amenaza de encarcelamiento. Las propuestas iban desde sepulturero hasta cazador de cocodrilos: labores que, supuestamente, estaban bien lejanas de poder influir a esa juventud a la que había que ayudar a crecer en la más impoluta pureza, a diferencia de los reptiles de la Ciénaga de Zapata, cuya dura piel podría ser impermeable a cualquier expresión de blandenguería » (ESPINOSA, Norge, « Las máscaras de la grisura: Teatro, silencio y política cultural en la Cuba de los 70 », *Tablas*, n° annuel, 2009, p. 185).

<sup>1480</sup> En 1976 est créé le Ministerio de Cultura, dirigé par Armando Hart. Le gouvernement entreprend alors de revenir sur la plupart des mesures abusives prises durant le Premier Congrès.

Mais le mal était fait, et l'élan créatif des premières années de la Révolution durablement interrompu. « Se rompieron las relaciones establecidas entre el producto teatral y sus receptores, entre los creadores y su público. Se cerraron las salitas, el Teatro Martí, las carpas, y se perdió un público ganado en esos años. Crecieron las plantillas de los grupos hasta lo indecible y muchos actores pasaron años sin ser utilizado » (MARTIATU, Inés María, « Teatro de dioses y hombres » (prologue) in *Wanilere teatro*, Editorial Letras Cubanas, La Havane, 2005, p. 24.)

En réaction à cette politique, de nombreux dramaturges tels que M. Montes Huidobro, Reguera Saumell, José Triana...quittèrent l'île; d'autres choisirent de rester, mais ne publièrent plus rien durant de nombreuses années. Bien évidemment, le théâtre expérimental (tel que nous l'avons défini précédemment) disparut des scènes nationales, et ce pendant plus de vingt ans. Le théâtre de salle connaît alors des jours bien sombres. L'écrivain Mario Benedetti, de visite à Cuba en 1971, déclare y avoir trouvé les artistes cubains plongés dans une « tension hystérique » : « como resultado, la actividad

Virgilio Piñera et ses disciples, furent bien entendu parmi les premiers à être « paramétrés », invisibilisés et réduits au silence le plus total durant toute la période qui suivit : « A partir ya del año 1968, las cosas se fueron complicando mucho y me fueron apartando cada día más. [...] Me encontraba en el exilio interno, dentro del país, hasta que me fui de Cuba en el 80<sup>1481</sup> », rapport José Triana. « El teatro que nosotros hicimos en Cuba fue barrido, fue destruido totalmente; vino otra gente mucho más joven que nosotros y asumió el papel que querían los políticos que tuviera el teatro. Y se hizo el teatro político, un teatro en el cual el poder siempre tenía el papel paternal y los otros eran bestias malas, es decir blanco sobre negro<sup>1482</sup> ». Anton Arrufat en témoigne également :

La burocracia de la década nos había configurado en esa « extraña latitud » del ser: la muerte en vida. Nos impuso que muriéramos como escritores y continuáramos viviendo como disciplinados ciudadanos. Nuestros libros dejaron de publicarse, los publicados fueron recogidos de las librerías y subrepticamente retirados de los estantes de las bibliotecas públicas. Las piezas teatrales que habíamos escrito desaparecieron de los escenarios. Nuestros nombres dejaron de pronunciarse en conferencias y clases universitarias, se borraron de las antologías y de las historias de la literatura cubana compuestas en esa década funesta. No sólo estábamos muertos en vida: parecíamos no haber nacido ni haber escrito nunca. Las nuevas generaciones fueron educadas en el desprecio a cuanto habíamos hecho en su ignorancia. Fuimos sacados de nuestros empleos y enviados a trabajar donde nadie nos conociera, en bibliotecas alejadas de la ciudad, imprentas de textos escolares y fundiciones de acero...Donde toda actividad cultural es una actividad del Estado, ser marginado por el propio Estado constituye casi un destino. Sin duda cuando terminara la coyuntura política, en cualquier momento..., la orden contra nosotros podía ser revocada, pero mientras tanto, tenía, por absoluta, los signos de la inflexibilidad del « fatum »<sup>1483</sup>.

Virgilio Piñera, quant à lui, ne put plus rien publier jusqu'en 1979, data à laquelle il mourut dans la plus grande solitude et après que la Sûreté de l'Etat entra de force chez lui, l'insulta, l'humilia, lui saisit ses manuscrits et lui interdit de faire de nouvelles lectures publiques<sup>1484</sup> - dans son autobiographie, Reinaldo Arenas en vint même à soupçonner les forces de l'ordre de l'avoir assassiné<sup>1485</sup>.

Le sort de ces trois dramaturges au fil de la décennie est donc révélateur de l'évolution de la politique culturelle de la Révolution durant cette période, d'une relative tolérance initiale jusqu'au dogmatisme le plus absolu, en passant par une longue phase intermédiaire où le gouvernement recourut à de nombreux prétextes pour dissimuler son autoritarisme idéologique. Parmi ces prétextes figure bien sûr, au premier plan, l'accusation d'« homosexualisme » ; mais de façon beaucoup plus subtile, les autorités culturelles jouèrent également avec des dénominations telles que

---

teatral habanera es hoy en día casi inexistente » (BENEDETTI, Mario, cité par BARQUET, Jesús J., « El teatro cubano en la encrucijada sociopolítica (1959-1990) », *La Palabra y el Hombre*, Revista de la Universidad veracruzana, n° 108, octobre-décembre 1998, p. 72).

<sup>1481</sup> TAYLOR, Diana, « Entrevista con José Triana » [1988] in *Ensayos críticos sobre José Triana*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2011, <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/ensayos-criticos-sobre-jose-triana/>> [consulté le 06/07/16], p. 122.

<sup>1482</sup> VASSEROT, Christilla, « Entrevista con José Triana », *Op. Cit.*, p. 123.

<sup>1483</sup> ARRUFAT, Antón, *Virgilio Piñera: entre él y yo*, Unión, La Havane, 1994, p. 42.

<sup>1484</sup> *Idem*, p. 292.

<sup>1485</sup> *Idem*, p. 294.

le « théâtre de l'absurde » ou le « théâtre de la Cruauté » pour décrédibiliser un mouvement théâtral beaucoup trop indépendant à son goût et rejetèrent du même coup toute l'avant-garde européenne, même lorsque celle-ci adoptait un discours similaire en refusant l'hégémonie de la culture occidentale. Ce rejet croissant de l'avant-garde européenne explique en partie, comme nous allons le voir à présent, que malgré sa renommée internationale croissante et la résonance que ses théories auraient pu trouver dans le processus révolutionnaire de théâtralisation des rituels afro-cubains, Antonin Artaud ait été tenu largement à l'écart du théâtre national.

## 4. Artaud, le mal-aimé mal compris

### a. Artaud, les surréalistes et la Révolution

Nous avons déjà vu, en première partie, les liens évidents entre la pensée mystique d'Artaud et la pensée mythique à l'œuvre dans les *wemilere* de la *santería*. Depuis les années 1990, plusieurs dramaturges cubains ont d'ailleurs souligné cette connexion : Inés María Martiatu et Gerardo Fullea León, par exemple, affirment en 1991 que « nos asombrará comprobar cuan cerca están en un güemilere o un toque de palo, de los presupuestos del teatro de la crueldad de Antonín Artaud<sup>1486</sup> ». Matías Montes Huidobro, quant à lui, évoque dans un essai sur le théâtre cubain entre 1962 et 1969 la brève escale réalisée par Artaud à La Havane lors de son voyage au Mexique.

Cuando Antonin Artaud pasa por Cuba camino a México se detiene por casi tres días en La Habana, establece un breve contacto con la brujería afrocubana y recibe de un santero habanero una pequeña espada de Toledo que se convierte en uno de sus más apreciados amuletos. De haberse quedado más tiempo no hubiera tenido que ir a México y remontarse hasta la sierra donde se hallaban los indios tarahumaras para ir a desentrañar y ahondar en la imagen del Doble, que forma parte también de los desdoblamientos de la mítica afrocubana<sup>1487</sup>.

Lors de cette escale, dans une lettre adressée à Jean Paulhan le 31 janvier 1936, Artaud consacra ces quelques lignes à Cuba : « Touché à La Havane j'ai vu des intellectuels et des artistes et déjà je me sens dans le courant que je recherchais. J'en suis à me demander si cette fois les illusions ne seront pas au-dessous de la réalité<sup>1488</sup> ». Il n'en dit pas davantage, mais ces quelques mots suffirent à inciter différents critiques à trouver dans cette brève rencontre la preuve d'une influence réciproque. En 2004, Marilyn Garbey écrit ainsi dans *Tablas* que « En una carta a un amigo, fechada en La Habana, un 31 de enero de 1936, Artaud da cuenta de su desembarco en la ciudad y dice: “me

<sup>1486</sup> FULLEDA LEÓN, Gerardo et MARTIATU, Inés María, « Tradición y vanguardia en el teatro para niños y jóvenes », *Tablas*, n° annuel, 1991, p. 40.

<sup>1487</sup> MONTES HUIDOBRO, Matías, *Cuba detrás del telón II* (1962-1969), Ediciones Universal, Miami, 2008, p. 124.

<sup>1488</sup> ARTAUD, Antonin, « Lettre à Jean Paulhan » [31 janvier 1936], *Œuvres*, Gallimard, 2004, p. 662.

siento ya en el ambiente que buscaba...” Su espíritu se ancló en el puerto habanero y se diseminó por toda la Isla y acompaña, desde ese entonces, a los teatrístas de este lado del mundo<sup>1489</sup> ». Aristides Falcón Paradí, quant à lui, en arrive même à suggérer que c'est son séjour à Cuba qui donna à Artaud l'idée d'intituler le recueil d'article qu'il préparait « Le théâtre et son double » :

Artaud antes de salir de París, el 6 de enero de 1936 hacia Anvers, para tomar un barco hacia México con escala en La Habana, le escribía a su amigo Jean Paulhan la ordenación de su futuro libro sobre el teatro de la crueldad sin saber el título definitivo: « Je vous enverra un titre de La Havane » (*Œuvres V 269*). Véase también la siguiente carta, fechada el mismo día. Ya en La Habana, el 31 de enero, le manda el título definitivo de su obra más conocida: « Je vous écris d'un petit port d'Amérique du Nord pour vous donner le titre définitif de mon livre LE THÉÂTRE ET SON DOUBLE »<sup>1490</sup>.

Si l'on s'en réfère aux *Œuvres* d'Artaud publiées chez Gallimard en 2004, cette dernière citation est incorrecte : c'est en effet le 25 janvier, alors qu'il n'avait pas encore débarqué à La Havane, qu'Artaud écrivit à J. Paulhan pour lui communiquer le titre de son recueil.

Cette légère entorse à la réalité historique témoigne de la frustration d'A. Falcón Paradí, similaire à celle qui transparait derrière les mots de M. Montes Huidobro : alors qu'Artaud aurait pu trouver, sans aucun doute, de quoi nourrir abondamment ses réflexions et assouvir ses aspirations s'il avait séjourné plus longuement à Cuba, il poursuivit sa route jusqu'au Mexique. Cette rencontre fut manquée et ne laissa pour ainsi dire aucune trace, ni d'un côté ni de l'autre ; à Cuba, la brève visite d'Artaud passa totalement inaperçue, en premier lieu parce qu'il était encore totalement inconnu sur l'ensemble du continent américain.

En effet et bien que l'on puisse retrouver dès les années 1940 dans la presse latino-américaine quelques rares articles qui lui soient consacrés (notamment en 1948, l'année de sa mort<sup>1491</sup>), ce n'est globalement qu'à la fin des années 1950 et à travers l'introduction des textes (dramatiques et théoriques) rattachés au « théâtre de l'absurde » européen qu'Antonin Artaud se fit connaître sur le nouveau continent<sup>1492</sup>. De fait, les premières recherches théâtrales d'Artaud s'inscrivent indéniablement dans le courant du théâtre de l'absurde européen, qui trouve ses fondements comme nous l'avons vu dans le mouvement surréaliste et le travail précurseur d'Alfred Jarry, qui publie *Ubu roi* en 1896.

Trente ans plus tard, en 1926, Artaud fonde l'espace théâtral Alfred Jarry et comme le souligne Karl Alfred Blüher,

---

<sup>1489</sup> GARBEY, Marilyn, « El teatro y la vida », *Tablas*, n° 3, 2004, p. 15.

<sup>1490</sup> FALCÓN PARADÍ, Aristides, « Antonin Artaud y el teatro de la crueldad en Cuba », *Latin American Theatre Review*, Vol. 37, n° 1, automne 2003, p. 100.

<sup>1491</sup> Cf. COYNE, Andre, « Planido materno por un poeta desconocido; alguien me habla de Antonin Artaud », *Las Moradas* (Lima), n° 6, octubre 1948, pp. 222-224; CORTÁZAR, Julio, « Muerte de Antonin Artaud », *Sur* (Buenos Aires), n° 163, mai 1948, pp. 80-82; ARTAUD, Antonin, « Escenificación y metafísica » (trad. A. Westphalen), *Las Moradas* (Lima), Vol. 2, n° 5, juillet 1948, pp. 125-135.

<sup>1492</sup> Cf. BLÜHER, Karl Alfred, « La recepción de Artaud en el teatro latinoamericano » in *Semiótica y teatro latinoamericano*, Editorial Galerna, Buenos Aires, 1990, p. 120.

el primer concepto experimental de *Théâtre Alfred Jarry*, desarrollado junto con Roger Vitrac, intentó trasladar al teatro la visión fundamental del surrealismo y fundirla con las dramaturgias de vanguardia desarrolladas en Francia anteriormente por Jarry, Apollinaire y el dadaísmo. De acuerdo con esto desarrolló una negativa radical, un 'anti-teatro' contra el teatro habitual y su verosimilitud psicológica, y postuló en lugar de ella la creación no mimética de una realidad 'autónoma' teatral organizada por los datos alóxicos, las imágenes incoherentes, fragmentarias del inconsciente<sup>1493</sup>.

De ce point de vue, le lien qui est fait en Amérique latine entre Artaud et le théâtre de l'absurde semble bien légitime. Mais après l'échec du théâtre Alfred Jarry et la découverte, en 1931, du théâtre balinais, les recherches d'Artaud prirent un autre cours. Sans renier aucune de ses prises de position antérieures (en premier lieu, le refus d'un théâtre psychologique et mimétique), Artaud développe l'idée du théâtre de la Cruauté, à la fois physique et métaphysique et bien distinct du théâtre de l'absurde.

Comme dans l'ensemble de l'Amérique Latine, ce théâtre de la Cruauté (qui constitue pourtant l'apport majeur d'A. Artaud à l'évolution du théâtre occidental, comme nous l'avons vu en première partie) passa presque totalement inaperçu à Cuba, et seul l'Artaud directeur du théâtre Alfred Jarry eut droit à quelques – rares – marques d'intérêt. Même cet Artaud-là brilla longtemps par son absence dans la presse et les débats cubains, assimilé donc à un théâtre de l'absurde peu goûté des autorités. Au moment de la Révolution, le nom d'Artaud n'était donc pas totalement inconnu à Cuba : dans le premier numéro de *Lunes de Revolución* (revue à laquelle, rappelons-le, V. Piñera collabora activement durant les premières années), publié le 23 mars 1959, on trouve l'annonce suivante : « “Lunes de Revolución” dedicará uno de sus próximos números al llamado Teatro del Absurdo. Ensayos sobre Adamov, Artaud, Samuel Beckett. También la obra de Ionesco *Jacques o la Sumisión*, por primera vez en traducción española<sup>1494</sup> ». Ce numéro ne vit cependant jamais le jour – la seule mention ultérieure d'A. Artaud dans *Lunes* est un hommage certes vibrant mais purement biographique que lui dédie José A. Baragaño dans le numéro 24, daté du 31 août 1959<sup>1495</sup>. Que les autorités culturelles révolutionnaires n'aient pas jugé opportun de faire connaître à Cuba la voix d'Artaud n'est guère surprenant : d'une part, comme nous l'avons développé précédemment, toute la réflexion d'Artaud repose sur une conception « païenne » de la vie et du monde, en totale contradiction avec l'idéologie et l'eschatologie révolutionnaire et la notion de progrès. Alors que la pensée révolutionnaire est empreinte de positivisme et tournée vers l'avenir, celle d'Artaud repose sur l'idée d'un retour aux sources, abondamment soulignée par M. Banu-Borie : « Au nom de la force régénératrice des commencements, s'ouvre un procès du présent contre lequel on en appelle aux vertus du passé. La réflexion théâtrale contemporaine se réclame ainsi d'une pensée du temps

---

<sup>1493</sup> *Idem*, p. 115.

<sup>1494</sup> *Lunes de Revolución*, n° 1, mars 1959, p. 3.

<sup>1495</sup> BARAGAÑO, José A., « Antonin Artaud, el poeta – Antonin Artaud, el anti-Artaud », *Lunes de Revolución*, n° 24, 31 août 1959, pp. 12-13.

qui valorise la plénitude créatrice des origines aux dépens de l'idée de progrès<sup>1496</sup> ».

Nous avons vu d'autre part que la pensée d'Artaud se caractérise par son égocentrisme : si Artaud aspire à révolutionner le théâtre, et la vie avec lui, il s'agit d'une révolution strictement individuelle, intime et spirituelle, et non sociale. C'est ce profond désaccord quant à la notion même de Révolution qui provoqua sa rupture avec le groupe des surréalistes, lorsque ceux-ci décidèrent de s'affilier au Parti Communiste Français en 1926. On peut ainsi lire en mai 1927, dans l'éditorial de la revue surréaliste *Au grand jour* (cosigné par Aragon, Breton, Eluard, Péret et Unik) :

Nous nous en voudrions de ne pas être plus explicites au sujet d'Artaud ; il est démontré que celui-ci n'a jamais obéi qu'aux mobiles les plus bas. Il vaticinait parmi nous jusqu'à l'écoeurement, jusqu'à la nausée, usant de trucs littéraires qu'il n'avait pas inventés, créant dans un domaine neuf le plus répugnant des poncifs.

Il y a longtemps que nous voulions le confondre, persuadés qu'une véritable bestialité l'animait. Qu'il ne voulait voir dans la Révolution qu'une métamorphose des conditions intérieures de l'âme, ce qui est le propre de débiles mentaux, des impuissants et des lâches. [...] Cette canaille, aujourd'hui, nous l'avons vomie. Nous ne voyons pas pourquoi cette charogne tarderait plus longtemps à se convertir, ou, comme sans doute elle dirait, *à se déclarer chrétienne*<sup>1497</sup>.

La violence de ces propos rend compte de l'abîme qui sépare la pensée profondément anarchiste d'Artaud de celle de ses anciens compagnons littéraires, et dans ses écrits ultérieurs Artaud revint à maintes reprises sur son profond mépris et rejet de l'idéologie communiste et de son idée de la révolution. Dès novembre 1926, il envoie à Janine Kahn une lettre dans laquelle il développe son point de vue :

Je me fais une trop haute idée de la liberté humaine pour consentir à en sacrifier la moindre parcelle au profit d'idées mal élucidées, sur lesquelles aucun accord n'existe et qui me paraissent en fin de compte aboutir à un insupportable asservissement de l'esprit. [...] Je n'accepte pas de mot d'ordre, surtout de la part des Surréalistes. Je leur refuse le droit de parler au nom de la Révolution. Qui leur a donné délégation dans ce sens ? Je le leur demande. L'idée de la Révolution est devenue un fétiche pour certains, une sorte d'idole. C'est une idée tabou. Pour moi il n'y a pas d'idée tabou. Je suis l'ennemi de tout ce qui a pris forme. Je suis l'ennemi de toute organisation<sup>1498</sup>.

Il renchérit publiquement en février 1927, dans son « Manifeste pour un théâtre avorté » :

Il y a pour moi plusieurs manières d'entendre la Révolution, et parmi ces manières la Communiste me semble de beaucoup la pire, la plus réduite. Une révolution de paresseux. Il ne m'importe pas du tout, je le proclame bien hautement, que le pouvoir passe des mains de la bourgeoisie dans celles du prolétariat. Pour moi la Révolution n'est pas là. Elle n'est pas dans une simple transmission des pouvoirs. Une Révolution qui a mis au premier rang de ses préoccupations les nécessités de la production et qui de ce fait s'obstine à s'appuyer sur le machinisme comme un moyen de faciliter la condition des ouvriers est pour moi une révolution de châtés. [...] Pour l'instant je me bornerai à dire que la Révolution la plus

---

<sup>1496</sup> BORIE, Monique, *Antonin Artaud : le théâtre et le retour aux sources*, Gallimard, Paris, 1989, p. 13.

<sup>1497</sup> ARTAUD, Antonin, *À la grande nuit ou le Bluff surréaliste* (préface) [juin 1927] in *Œuvres*, Gallimard, Paris, 2004, p. 235.

<sup>1498</sup> ARTAUD, Antonin, « Lettre à Janine Kahn » [24 novembre 1926], in *Œuvres, Op. Cit.*, p. 223.

urgente à accomplir est dans une sorte de régression dans le temps<sup>1499</sup>.

En juin 1927 enfin, il publie un pamphlet contre les surréalistes, dans lequel il condamne « [...] cette aberration qui a conduit des révolutionnaires sur le plan le plus haut possible, à abandonner littéralement ce plan, à attacher à ce mot de révolution son sens utilitaire pratique, le sens social dont on prétend qu'il est seul valable, car on ne veut pas se payer de mots<sup>1500</sup> », « [...] comme si du point de vue de l'absolu il pouvait être du moindre intérêt de voir changer l'armature sociale du monde ou de voir passer le pouvoir des mains de la bourgeoisie dans celles du prolétariat<sup>1501</sup> ». Il affirme ainsi que le surréalisme est mort « du jour où Breton et ses adeptes ont cru devoir se rallier au communisme et chercher dans le domaine des faits et de la matière immédiate l'aboutissement d'une action qui ne pouvait normalement se dérouler que dans les cadres intimes du cerveau<sup>1502</sup> » et revient, ici encore, sur l'individualisme de sa propre conception de la Révolution : « Cette morale du devenir de quoi relèverait, paraît-il, la Révolution, jamais je n'en ai senti la nécessité dans le cercle fermé de ma personne. Je place au-dessus de toute nécessité réelle les exigences logiques de ma propre réalité<sup>1503</sup> ». Les surréalistes n'ont pas su comprendre l'importance de cette révolution intime, « d'essence spirituelle pure<sup>1504</sup> », « se rejetant du même coup sur l'autre qui nie la valeur de l'esprit<sup>1505</sup> ». En juillet 1927 enfin, dans une lettre à Joseph Barsalou, Artaud n'hésite pas à définir le marxisme comme « le dernier fruit pourri de la mentalité occidentale. Une atteinte grave portée à l'impalpabilité de l'esprit<sup>1506</sup> » et bien des années plus tard, il prononce au cours d'une conférence à Mexico ce jugement sans appel : « Le point de vue du Surréalisme et celui du marxisme étaient inconciliables<sup>1507</sup> ».

De tels propos, indépendamment même de l'incompatibilité réelle entre l'idéologie communiste et la pensée d'Artaud, ne pouvaient être du goût des autorités culturelles révolutionnaires et contribuent sans doute également à expliquer que le nom d'Artaud n'apparaisse dans aucune autre revue cubaine (hormis les deux exceptions signalées dans *Lunes*) avant que José Triana rappelle son existence en 1964, en plaçant en exergue de *La noche de los asesinos* cette intéressante citation du poète : « [...] este mundo humano entra en nosotros, participa en la danza de los dioses, sin retroceder, ni mirar atrás, so pena de convertirse como nosotros mismos: en estatuas de sal...<sup>1508</sup> » ; *La noche de los*

---

<sup>1499</sup> ARTAUD, Antonin, « Manifeste pour un théâtre avorté » [*Les cahiers du sud*, n° 87, février 1927], in *Œuvres*, Op. Cit., p. 234.

<sup>1500</sup> ARTAUD, Antonin, *À la grande nuit ou le Bluff surréaliste*, Op. Cit., p. 239.

<sup>1501</sup> *Idem*, p. 236.

<sup>1502</sup> *Idem*.

<sup>1503</sup> *Idem*, pp. 239-240.

<sup>1504</sup> ARTAUD, Antonin, *Point final* [août 1927] in *Œuvres*, Op. Cit., p. 242.

<sup>1505</sup> *Idem*, p. 241.

<sup>1506</sup> ARTAUD, Antonin, *Lettre à Joseph Barsalou* [20 juillet 1927] in *Œuvres*, Op. Cit., p. 244.

<sup>1507</sup> ARTAUD, Antonin, « Surréalisme et Révolution » [conférence prononcée à la UNAM (Mexico DF) le 26 février 1936], in *Œuvres*, Op. Cit., p. 690.

<sup>1508</sup> TRIANA, José, *La noche de los asesinos* [1964] in VALIÑO, Omar (ed.), *Dramaturgia de la Revolución (1959-*



*asesinos* remporta un tel succès que le nom d'Artaud ne put plus être passé totalement sous silence.

## **b. Grâce à José Triana, un théâtre de la Cruauté connu malgré tout à Cuba mais incompris**

Un autre événement intervint qui fit parler d'Artaud sur l'île : en 1960, la troupe new-yorkaise du Living Theatre, dirigée par Judith Malina et Julian Beck, se fait expulser de son théâtre après avoir mis en scène *The Brig*, une pièce témoignant de l'extrême violence régnant en milieu carcéral, ouvertement inspiré du théâtre de la Cruauté d'Artaud. La troupe choisit de s'exiler et part en tournée en Europe, où elle présentera deux spectacles, *Mysteries and Smaller Pieces* (1964) et *Frankenstein* (1965), également ouvertement inspirées par les écrits d'Artaud.

L'aventure du Living Theatre eut un effet paradoxal sur la réception d'Artaud à Cuba : un tel exemple aurait pu permettre de blanchir Artaud de toute connivence bourgeoise et capitaliste, puisque le Living Theatre s'opposait résolument – dans ses discours, attitudes aussi bien que dans ses mises en scène – au système nord-américain. Mais justement, l'expérience du Living Theatre entraîna aux yeux des producteurs culturels cubains une politisation du théâtre de la Cruauté totalement absente des écrits d'Artaud, mais qui fait écho à celle que connut à la même époque le théâtre de l'absurde dans l'ensemble de l'Amérique Latine. Le théâtre de la Cruauté n'est alors plus confondu avec le théâtre de l'absurde, mais il est entendu selon la même logique politique : dans cette perspective, le théâtre de l'absurde vient dénoncer l'absurdité de la société capitaliste, et le théâtre de la Cruauté... sa cruauté.

C'est ainsi, à partir des spectacles du Living Theatre et de la « cruauté » manifestée par le trio enfantin de *La noche de los asesinos* que se divulga à Cuba une idée complètement faussée du théâtre de la Cruauté<sup>1509</sup>, fondée sur une compréhension littérale de l'expression venant en légitimer la lecture politique. On la retrouve notamment chez Julio E. Miranda, pour qui José Triana avec *La noche de los asesinos* « ha logrado una renovación del lenguaje y la estructura dramáticos [...], un uso maestro del absurdo y la crueldad entendidos como instrumentos de investigación de un tiempo absurdo y cruel<sup>1510</sup> » ; mais également chez certains professeurs de théâtre, comme Osvaldo Dragún

---

2008), Vol. 1, Ediciones Alarcos, La Havane, 2010, p. 287.

<sup>1509</sup> Dans une lettre adressée à Jean Paulhan de 1932, reprise et publiée en 1938 dans *Le théâtre et son double*, Artaud met pourtant ses lecteurs en garde contre une telle interprétation : « Il ne s'agit dans cette Cruauté ni de sadisme ni de sang, du moins pas de façon exclusive. Je ne cultive pas systématiquement l'horreur. Ce mot de cruauté doit être pris dans un sens large, et non dans le sens matériel et rapace qui lui est prêté habituellement. [...] Du point de vue de l'esprit, cruauté signifie rigueur, application et décision implacable, détermination irréversible, absolue. [...] La cruauté est avant tout lucide, c'est une sorte de direction rigide, la soumission à la nécessité. Pas de cruauté sans conscience, sans une sorte de conscience appliquée. C'est la conscience qui donne à l'exercice de tout acte de vie sa couleur de sang, sa nuance cruelle, puisqu'il est entendu que la vie c'est toujours la mort de quelqu'un » (ARTAUD, Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964 [1938], pp. 157-159)

<sup>1510</sup> MIRANDA, Julio E., *Nueva literatura cubana*, Taurus, Madrid, 1971, p. 107.

qui, rappelons-le, fut l'un des principaux enseignants du Séminaire de Dramaturgie en 1961. Ainsi, le dramaturge argentin soutient que l'idée du théâtre de la Cruauté est venue à Artaud pendant son voyage au Mexique (en 1938) :

Toda la influencia del teatro de la crueldad de Antonin Artaud, tendría que ser aclarada. Yo creo que el teatro de la crueldad nace después que Artaud hace su experiencia en México entre los indios, donde descubre la crueldad de la vida mejicana. La crueldad está en la vida mexicana mucho más que en la vida francesa en la época de Artaud. Entonces, el teatro latinoamericano es cruel porque la vida latinoamericana es muy cruel. Así como eran crueles las ceremonias religiosas en toda América hispánica, así también son crueles las fiestas populares en América hispánica<sup>1511</sup>.

M. Montes Huidobro lui-même affirme, très récemment, que « techniquement, el teatro de la crueldad se inicia en Cuba en 1949 cuando Piñera publica *Falsa alarma*, un verdadero anticipo de una tortura psicológica, más refinada que la física, donde el dramaturgo cubano adelanta aspectos de la represión que se pondrán en práctica posteriormente<sup>1512</sup> ».

La teneur véritable des théories artaudiennes demeure donc largement méconnues sur l'île, tout au long de la décennie ; dans le meilleur des cas et sans aucun doute sous l'influence du pseudo-paradigme artaudien que représente *La noche de los asesinos*, le théâtre de la Cruauté est défini comme une technique théâtrale, celle du « théâtre dans le théâtre », pourtant déjà connue et amplement pratiquée dans le théâtre cubain bien avant l'arrivée d'Artaud, notamment à travers l'œuvre du dramaturge italien Pirandello<sup>1513</sup> ; mais globalement, l'amalgame qui est fait au début des années 1960 entre théâtre de l'absurde et théâtre de la Cruauté perdure, tout en glissant vers une lecture strictement idéologique : les manifestations culturelles d'une bourgeoisie occidentale décadente, sans aucune pertinence dans le contexte révolutionnaire cubain.

C'est ainsi qu'en 1965, le Che dans son discours sur *El socialismo y el hombre en Cuba* ne se contente pas de tourner en ridicule les partisans du réalisme soviétique, mais condamne surtout vigoureusement ceux qui adoptent le modèle de « el arte decadente del siglo XX, donde se transparenta la angustia del hombre enajenado<sup>1514</sup> », beaucoup plus dangereux pour la culture cubaine que les premiers : « El capitalismo en cultura ha dado todo de sí y no queda de él sino el

---

<sup>1511</sup> DRAGÚN, Osvaldo, « Teatro, creación y realidad latinoamericana » in *Teatro*, Girol Books, Ottawa, 1981, p. 13.

<sup>1512</sup> MONTES HUIDOBRO, Matías, « El teatro de la crueldad: una pateadura histórica », *Revista encuentro*, avril 2013, <<http://www.cubaencuentro.com/cultura/articulos/el-teatro-de-la-crueldad-una-pateadura-historica-285390>> [consulté le 06/12/15].

<sup>1513</sup> Matías Montes Huidobro, qui présente dans l'un de ses ouvrages le « théâtre dans le théâtre » comme la « técnica preferencial del teatro cubano contemporáneo », avance à cette préférence une autre explication, en la mettant en lien avec « la intrínseca formación mágica del pueblo cubano » : « ¿Acaso no es el constante juego del teatro cubano, con personalidades que se desdoblan, una manifestación intuitiva, subconsciente, procedente de nuestra esencia negra y yoruba, que nos convierte en seres poseídos por impalpables espíritus ansiosos de una constante representación? » (MONTES HUIDOBRO, Matías, « Teatro dentro del teatro: técnica preferencial del teatro cubano contemporáneo » [1971], p. 292, <[http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/04/aih\\_04\\_2\\_028.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/04/aih_04_2_028.pdf)>). L'hypothèse est séduisante; qu'elle soit ou non généralisable à l'ensemble des auteurs ayant recours à la mise en abîme théâtrale, nous verrons dans la partie suivante que ceux qui entreprennent de mettre en scène l'univers afro-cubain ne manquent pas d'exploiter théâtralement ces dédoublements identitaires propres aux cultes de possession.

<sup>1514</sup> *Idem*.

anuncio de un cadáver mal oliente ; en arte, su decadencia de hoy [...] En nuestro país, el error del mecanismo realista no se ha dado, pero sí otro de signo contrario. Y ha sido por no comprender la necesidad de la creación del hombre nuevo, que no sea el que represente las ideas del siglo XIX, pero tampoco las de nuestro siglo decadente y morboso. [...] La reacción contra el hombre del siglo XIX nos ha traído la reincidencia en el decadentismo del siglo XX<sup>1515</sup> ».

La portée abusive de ce rejet fut bien perçue par certains, notamment Fernando Retamar (pourtant l'un des plus fervents dénonciateurs du colonialisme culturel, par ailleurs<sup>1516</sup>) qui réagit au discours du Che en manifestant son désaccord quand à l'assimilation généralisée de l'« avant-garde » européenne au « décadentisme », soulignant au contraire l'adéquation de cette avant-garde aux idéaux révolutionnaires<sup>1517</sup> :

Si no comprendemos esta distinción entre lo que es decadencia, señal de cosa moribunda, y lo que es vanguardia, obra de rebeldía y acaso anuncio parcial del porvenir, no nos será dable explicarnos que muchos – la mayoría – de los artistas de vanguardia, estéticamente hablando, sean también de vanguardia en el orden político. [...] Todo *verdadero* artista de vanguardia, lejos de identificarse con la decadencia del mundo capitalista, rechaza ese mundo podrido, con sus crímenes, sus convenciones, su codicia, su hipocresía. Incluso el arte de aquellos artistas de vanguardia cuyo desarrollo político no está al mismo nivel que su desarrollo estético, ayuda a combatir al mundo de ayer – y desgraciadamente, en parte de hoy – y anuncia, en forma que no podemos prever, algo del mundo y del arte de mañana. [...] Lo que usted llama nuestra “reincidencia en el decadentismo del siglo XX” no es tal: muchos de nosotros también rechazamos el decadentismo, pero no podemos dejar de admirar la vanguardia: sabemos que ella es el pasado, pero también sabemos que de ella está saliendo ya, al contacto con la gran realidad presente, el arte nuevo<sup>1518</sup>.

On voit bien ici que même dans le discours de ceux qui la défendent, cette avant-garde n'est pas conçue comme autre chose qu'un outil de dénonciation idéologique. Virgilio Piñera lui-même publie en 1967 un recueil de théâtre dit « de la cruauté » qui contient des textes de Jack Gelber (l'auteur de *The Connection*, la première pièce montée par le Living Theatre), Friedrich Dürrenmatt, Peter Weiss (auteurs respectifs de *La visite de la vieille dame* et de *Marat/Sade*, mises en scène en 1966 et 1967 par Peter Brook) et Edward Albee (qui publie en 1962 *Who's Afraid of Virginia Woolf?*). Dans le prologue de ce recueil (dont l'auteur adresse au passage ses remerciements à José Triana pour « « [haber] participado activamente en la preparación de este volumen<sup>1519</sup> »), le

---

<sup>1515</sup> *Idem.*

<sup>1516</sup> Cf. notamment son célèbre essai sur *Calibán: apuntes sobre la cultura en nuestra América* (Diógenes, México, 1971).

<sup>1517</sup> F. Retamar introduit cet article en exposant la genèse : en mars 1965, une escale prolongée en Irlande en compagnie du médecin argentin leur donne à tout deux l'occasion d'échanger au sujet de leurs derniers écrits, et notamment du fameux discours sur « El socialismo y el hombre en Cuba ». Si l'on en croit F. Retamar, le Che aurait insisté pour que l'auteur rende ses critiques publiques et le convainquit de les coucher par écrit. Elles ne furent cependant pas publiées avant 2004, après que leur auteur se fut décidé à en faire une lecture publique le 4 juin 2003, à l'occasion du soixante-quinzième anniversaire de la naissance du Che.

<sup>1518</sup> RETAMAR, Fernando, « Para un diálogo inconcluso sobre El socialismo y el hombre en Cuba » [14 mai 1965], Editorial Nuestra América, Buenos Aires, 2004, pp. 185-187.

<sup>1519</sup> PIÑERA, Virgilio, « Prólogo » [in Gelber. Dürrenmatt. Albee. Weiss. *Teatro de la crueldad*, Instituto del Libro, La Havane, 1967, pp. VIII-XV] in ARETA MARIÓ, Gema (ed.), *Virgilio Piñera: Ensayos selectos*, Editorial Verbum, 2015, p. 284.

dramaturge cubain développe des arguments similaires à ceux de F. Retamar, en arguant notamment que « aunque Artaud formaba parte del hábitat capitalista, arremetía de lleno contra la concepción burguesa de la vida y en la esfera de un arte para burguesías estaba contra el montón de concesiones y bajezas exigidas por dicha clase<sup>1520</sup> ». Il conclut en affirmant que « este Teatro de la Crueldad es el máximo exponente de la sociedad capitalista. Es un teatro que, como decíamos más arriba, no aporta soluciones, pero al mismo tiempo es una denuncia de esa sociedad. Nos ha parecido oportuno ofrecer a nuestros lectores un volumen que de cierta manera contribuya a darlo a conocer<sup>1521</sup> ».

Deux ans plus tard, dans le prologue de la première édition cubaine du *Théâtre et son double*, publiée en 1969<sup>1522</sup>, il abonde à nouveau en ce sens en dépeignant Artaud « en estado de protesta permanente [...] contra ese medio social burgués<sup>1523</sup> » ; il cite à l'appui des fragments de la correspondance d'Artaud avec le metteur en scène Louis Jouvet qui ne laissent aucun doute à cet égard : « Usted piensa que el orden capitalista y burgués en el cual vivimos puede resistir todavía y que resistirá frente a los acontecimientos. Yo pienso en cambio que ese orden está a punto de reventar y, efectivamente, son los acontecimientos los que van a permitir que nos desembaracemos de dicho orden<sup>1524</sup> ». Virgilio Piñera ne manque pas de souligner la précocité de ces propos : « Es asombroso que en una Europa apenas salida de la Primera Guerra Mundial, en una sociedad capitalista, Artaud, que no fue precisamente un teórico del marxismo, haya escrito a Jouvet esta carta-protesta de un fuerte sabor revolucionario<sup>1525</sup> ». Ce plaidoyer de défense s'achève sur l'inévitable comparaison entre Brecht et Artaud, dont V. Piñera s'applique à démontrer les objectifs communs :

Por caminos diferentes, Artaud buscaba en el teatro algo similar a Brecht. [...] Claro está que entre Brecht y Artaud hay una diferencia esencial y de procedimiento: Brecht quería la liberación inmediata del hombre, su realización como ser social; Artaud quería esta liberación, pero sobre el plano más dilatado de lo existencial. Lo que ambos ponían en juego era nada menos que la rebeldía del hombre: Brecht, la rebeldía contra los procedimientos opresivos y represivos de otros hombres; Artaud, la rebeldía contra las propias fuerzas oscuras que cada hombre lleva en su propio ser<sup>1526</sup>.

Une telle argumentation, si elle permet effectivement de rendre le théâtre de la Cruauté européen idéologiquement acceptable, vient corroborer du même coup sa non-pertinence dans un contexte

---

<sup>1520</sup> *Idem*, p. 282.

<sup>1521</sup> *Idem*, p. 284.

<sup>1522</sup> La première édition en castillan du *Théâtre et son double* paraît à Buenos Aires en 1964 (soit près de trente ans après sa publication en France), aux éditions Sudamericana; la première traduction anglaise fut publiée aux États-Unis quelques années plus tôt, en 1958, aux éditions Grove Press.

<sup>1523</sup> PIÑERA, Virgilio, « Artaud, fundador de una nueva vanguardia » (prologue) [in ARTAUD, Antonin, *El teatro y su doble*, Instituto del Libro, La Havane, 1969, pp. VII-XVIII] in ARETA MARIGÓ, Gema (ed.), *Virgilio Piñera: Ensayos selectos*, Editorial Verbum, 2015, p. 297.

<sup>1524</sup> *Idem*.

<sup>1525</sup> *Idem*.

<sup>1526</sup> *Idem*, p. 300.

non-capitaliste, et participe donc au rejet de l'implantation des idées artaudiennes à Cuba. Bien entendu, ces deux prologues sont sans doute beaucoup plus révélateurs du désir de V. Piñera de parvenir à publier ces ouvrages que de ses convictions profondes ; on peut d'ailleurs s'étonner qu'il y soit parvenu, compte tenu de l'intolérance croissante du gouvernement en cette fin de décennie.

Au même moment, José Triana reçut par exemple les huées de tous les participants du Séminaire National de Théâtre, qui se tint à La Havane entre le 14 et le 20 décembre 1967, pour avoir lu en public une communication préparée avec Virgilio Piñera, Abelardo Estorino, Antón Arrufat, Vicente Revuelta, Humberto Arenal et Armando Suárez del Villar dans laquelle « defendía[n] la conjunción de una apertura hacia todas las posibilidades que ofrecía el teatro contemporáneo junto con el aprovechamiento del teatro romántico y vernáculo cubano. Se oponían a la demagogia y al populismo<sup>1527</sup> ». José Triana garde un souvenir traumatisant de cette lecture :

Avancé hacia el estrado de los micrófonos y me dieron una ovación; emocionado comencé a leer, no terminé de la mitad de una cuartilla, cuando irrumpió Liliam Llerena vociferando su indignación revolucionaria y apartándose del estrado:

– ¡Compañeros, compañeros, esto traspasa los límites del diversionismo ideológico! Me siento avergonzada, me siento humillada de tener que oír semejante mamotreto...

La ovación inicial que recibí se transformó en una rechifla violenta y en una algarabía de « ¡Que se vaya ¡Contrarrevolución! », y daban palmadas: « ¡Que viva la revolución! ¡Fuera, gusanos! ¡Hay que siquitrillar a la gusanera! » Tembloroso, sin saber qué hacía, me retiré del estrado improvisado y a partir de este instante no tengo idea de lo que sucedió<sup>1528</sup>.

Et Triana de conclure que derrière ses objectifs affichés (« fijar la política cultural teatral de los años siguientes<sup>1529</sup> »), ce séminaire avait en réalité pour but de « barrer cualquier rezago de teatro del absurdo y de la crueldad, y a aquellos que se declaraban a su favor. Que sus obras se adecuasen totalmente o no a lo que en Europa se entendía por esas formas de hacer teatro no importaría, habrían sido condenados (Triana, Dorr, Piñera) a cargar con ese *sambenito*, con ese *estigma*<sup>1530</sup> ».

### c. Les épigones d'Artaud, ces « colonisés culturels »

Cette vision très négative d'Artaud et du théâtre de la Cruauté se retrouve dans les quelques articles (quatre au total) publiés dans la revue *Conjunto* qui y font allusion entre 1964, année de création de la revue, et 1971.

La première référence apparaît en 1968 dans une critique d'*Ubu Roi*, rédigée par le chilien Eugenio Guzman ; l'auteur y compare Artaud et Brecht, pour démontrer que le « nihilisme » du premier est rendu complètement caduque par la « combativité » du second : « Mientras Artaud plantea en sus

<sup>1527</sup> GALLARDO, Emilio J., *El martillo y el espejo...*, *Op. Cit.*, p. 118.

<sup>1528</sup> TRIANA, José, cité par GALLARDO, Emilio J., *Op. Cit.*, p. 118.

<sup>1529</sup> GALLARDO, Emilio J., *Op. Cit.*, p. 119.

<sup>1530</sup> *Idem.*

manifiestos de la crueldad la fatalidad histórica, surge paralelamente, la poderosa, la robusta respuesta del teatro de Bertold Brecht, quien opone al pesimismo idealista del hombre, juguete de esta fatalidad histórica, al hombre con su actitud dialéctica, dominando la naturaleza, construyendo su propia historia y deshaciendo el mito de lo INEXORABLE, de “lo que no se puede cambiar”<sup>1531</sup> ». Selon l'auteur, le théâtre brechtien est « un teatro revolucionario, combativo y violento, pero su violencia no está al servicio del sado-masoquismo-subjetivo, al contrario, se erige como la nueva etapa de un teatro que va a tipificar el espectáculo de una era, nuestra era, la era científica<sup>1532</sup> ».

Le second article, publié en 1969, porte sur le Living Theater ; il s'agit de la reproduction d'un article publié dans la revue nord-américaine *Tulane Drama Review*. L'auteur se contente de mentionner brièvement « la labor colectiva de toda una compañía trabajando deliberadamente con los conceptos de Artaud<sup>1533</sup> », mais s'empresse d'ajouter que les deux pièces qu'il commente ici, *Mysteries and Smaller Pieces* et *Frankenstein*, « tienen una libertad de movimientos, una originalidad y cualidades líricas que trascienden a Artaud<sup>1534</sup> ».

Dans le troisième article, extrait cette fois de la revue italienne *Siparios*, Artaud est à nouveau comparé à Brecht par le dramaturge argentin Victor García, qui le décrit tout d'abord comme « el gran teórico del teatro de vanguardia: el último<sup>1535</sup> » (corroborant ainsi l'idée que ses théories sont dépassées), avant de souligner ses piètres talents de metteur en scène et de conclure : « claro que no hay que pedirle un milagro parecido al de Brecht, una inteligencia de renovador llevada a la práctica : es monstruoso pedirle a la gente que sea completa<sup>1536</sup> ».

Le dernier article enfin n'est pas signé, puisqu'il s'agit de l'édito du numéro 11, publié en 1971 sous titre éloquent de « La mentalidad colonizadora ». Si les trois articles antérieurs – tous rédigés, notons-le au passage, par des étrangers – se contentent de souligner la caducité du théâtre et des idées d'Artaud, celui-ci est beaucoup plus virulent et reprend à son compte, de façon tout à fait explicite, l'assimilation du théâtre avant-gardiste européen à un conglomérat de manifestations décadentes :

La mentalidad colonizada que ha momificado por tanto tiempo a la cultura latinoamericana, como supervivencia de las otras formas coloniales o como síndrome del neocolonialismo imperialista que nos aqueja, ha mantenido también dentro del sarcófago a nuestro teatro. Y es cosa curiosa que esa mentalidad colonizada lo sea más y acentúe sus orgasmos de imitación de los modelos cultural y teatralmente metropolitanos, a título de « renovación », de « liberación » de la técnicas caducas, de « conquista » de las últimas y más audaces expresiones del teatro contemporáneo, desde el absurdo o la

---

<sup>1531</sup> GUZMAN, Eugenio, « La violencia en el teatro de hoy », *Conjunto*, n° 6, 1968, p. 26.

<sup>1532</sup> *Idem.*

<sup>1533</sup> GOTTLIEB, Saul, « The Living Theater en el exilio: mysteries Frankenstein », *Conjunto*, n° 8, 1969, p. 2.

<sup>1534</sup> *Idem.*

<sup>1535</sup> LADRA, David, « La técnica de la deshumanización » (entretien avec Victor García) (trad. J. Weiss), *Conjunto*, n° 9, 1970, p. 112.

<sup>1536</sup> *Idem.*

violencia, hasta el nudismo, la morbosidad y la pornografía al vivo y en « teatro circular » o « arena », para su mejor captación.

A ciertos niveles de *élite* o de comercialización – que, es objetivo reconocerlo, a veces no sólo no van de la mano, sino se excluyen recíprocamente – no se es un buen dramaturgo o un buen director si no se es, por ejemplo, ionesquiano, artaudiano, beckettiano, pinteriano, weissiano, albeano o si no se presenta, v.g., a la Grotowsky.<sup>1537</sup>

L'auteur s'insurge ensuite contre « aquellos colonizados culturales » qui s'obstinent, dans l'ensemble de l'Amérique latine, à pratiquer et à diffuser un tel théâtre : « eso no es sino manifestación de pobreza de imaginación creadora, de sumisión voluntaria, de actitud colonizada, aunque quizá inconsciente » qui conduit à une « mistificación de los grandes valores históricos latinoamericanos<sup>1538</sup> ». Il oppose enfin à cette « sumisión colonizada » la démarche des auteurs latino-américains « [que] rechazan esa actitud, buscan en nuestra propia realidad, vinculan al teatro con la lucha total de nuestros pueblos por su liberación – que incluye la descolonización cultural –, revitalizan un género amenazado, toman del pueblo sus esencias y revierten sus creaciones sobre ese pueblo, al que, además, hacen partícipe, y, sobre todo, cada vez más, nutren ese formidable medio de comunicación con las masas de un profundo contenido latinoamericano y combativo<sup>1539</sup> ». Nous reviendrons plus avant sur ce « nouveau théâtre », basé sur la création collective, qui se présente comme une application spécifiquement latino-américaine des théories brechtiennes, la réponse enfin trouvée aux besoins théâtraux de la Révolution, sur le plan idéologique aussi bien qu'identitaire. Son apparition à Cuba achève de mettre dos à dos Brecht et Artaud et de scinder, aux yeux des autorités culturelles, la production théâtrale entre une tendance orthodoxe, révolutionnaire et moderne (incarnée par le premier), et une tendance hétérodoxe, capitaliste et décadente (incarnée par le second), décriée ou boudée par la critique jusqu'à la fin des années 1980. En 1981 par exemple, la directrice du groupe Teatro Político Bertolt Brecht, Magaly Muguercia – considérée par Norge Espinosa comme la « voz referencial del período que se impondrá a partir de 1971<sup>1540</sup> » et dont nous avons déjà évoqué l'évolution idéologique (cf. pp. 138-139) – affirme dans un essai sur le *Teatro: en busca de una expresión socialista* :

En el teatro cubano anterior a 1959 no había cuajado una madura expresión popular. Al chocar con la voluntad culturizadora ancha y masiva de la Revolución, el teatro va a asumir líneas muy diversas de expresión. Algunas positivas, combatientes, que se van abriendo paso hasta el día de hoy cada vez con más fuerza y explican el surgimiento en 1968 de un fenómeno como el Teatro Escambray. Otras que, incapaces para superar las limitaciones de una óptica ya caduca, llegan a entrar en fuerte contradicción con la política cultural de la Revolución y se convierten en protagonistas del interregno 1965-1970 en el teatro cubano, lustro en el que se produce en nuestra escena el alarmante predominio del irrealismo, la neurosis, el individualismo morboso, las contorsiones históricas, la remisión permanente al clima pequeñoburgués, con su sofocante atmósfera de vacilación, todo esto salpicado de un criticismo banal,

<sup>1537</sup> « La mentalidad colonizadora », *Conjunto*, n° 11, 1971, p. 1.

<sup>1538</sup> *Idem.*

<sup>1539</sup> *Idem.*

<sup>1540</sup> *Idem.*

despolitización e inercia<sup>1541</sup>.

Rine Leal lui-même, quelques années plus tard, ne manque pas de s'insurger contre

La presencia del absurdo, la crueldad, los happenings, los « juegos de actores », los « rituales y ceremoniales », [que] desideologizan nuestra escena y la exponen como un mecanismo cerrado que opera como una campana al vacío. [...] Lo que pretendemos establecer es que en los años iniciales el mimetismo cultural, como fórmula colonialista, se mueve con la pupila puesta en la vanguardia eurooccidental, y lo que es más importante, no concibe su existencia fuera de estos parámetros. Sólo lo que imitaba, lo que reproducía mecánicamente, era aceptado como experimentación<sup>1542</sup>.

Un bref regard sur l'ensemble du théâtre latino-américain, durant cette même période, confirme la prédominance culturelle de Cuba sur ses voisins, puisque la plupart des critiques et producteurs théâtraux concordent avec cette vision et estiment que « desde el punto de vista dogmático-marxista, el modelo de Artaud de un *Teatro de la crueldad* aparece [...] como un producto de la decadente cultura capitalista burguesa, y por tanto, en último término, inapropiado para sacar de él la creación de un teatro político<sup>1543</sup> ». C'est notamment le cas de Luis Chesney-Lawrence, dramaturge chilovénézuélien, qui encore en 2009 publie dans une revue vénézuélienne un article intitulé « Las vanguardias en el teatro latinoamericano desde la mitad del siglo XX » dans lequel il prend parti sans ambages :

El teatro convencional, en los años sesenta, parece no tener nada que ofrecer para autojustificarse en el teatro e inicia una evidente retirada en la que se manifiestan sus deformaciones con espectáculos adaptados del teatro del absurdo, del teatro de la crueldad, estética existencialista, proliferación de modas hippies, otras en tono de protesta, que aparecen como productos desfasados de la realidad prevaleciente, aunque su influencia residual permanecerá por algún tiempo más en algunos países de Latinoamérica<sup>1544</sup>.

Si l'on en croit L. Chesner-Lawrence, l'« influence résiduelle » de l'avant-garde européenne post-années 30 fut si discrète qu'en 2009, celle-ci est encore peu connue en Amérique Latine<sup>1545</sup>.

Cette prétendue indifférence est cependant contredite par la véhémence des détracteurs d'A. Artaud à Cuba. En effet, s'il est évident que le nom d'Artaud fut soigneusement tenu à l'écart de l'historiographie officielle<sup>1546</sup>, il semblerait que le modèle du théâtre de la Cruauté ait donné lieu à

---

<sup>1541</sup> MUGUERCIA, Magaly, *Teatro: en busca de una expresión socialista*, Editorial Letras Cubanas, La Havane, 1981, p. 9.

<sup>1542</sup> LEAL, Rine, « Comentario a la dramaturgia cubana en la literatura cubana » in *Letras. Cultura en Cuba*. Vol. 3, Editorial Pueblo y Educación, La Havane, 1987, p. 58.

<sup>1543</sup> BLÜHER, Karl Alfred, *Op. Cit.*, p. 125.

<sup>1544</sup> CHESNEY-LAWRENCE, Luis, « Las vanguardias en el teatro latinoamericano desde la mitad del siglo XX », *Op. Cit.*, p. 391.

<sup>1545</sup> *Idem*, p. 378.

<sup>1546</sup> En 1997, dans un article publié à Cuba dans la revue *Tablas*, Marco de Marinis le souligne encore : « Pese a la considerable cantidad de estudios acumulados al respecto durante casi cincuenta años [?], las relaciones entre Artaud y el teatro siguen presentando aspectos poco claros y vastas zonas inexploradas, o casi inexploradas, y plantean interrogantes a las cuales no se ha logrado dar respuestas satisfactorias. Hasta ahora, ni siquiera en ocasión del centenario parece haber mejorado mucho la situación » (DE MARINIS, Marco, « El último teatro de la crueldad », *Tablas*, n° 1-2, 1997, p. 46).



de nombreuses expérimentations sur l'île dans la seconde moitié des années 1960, mais il est extrêmement difficile d'en retrouver la trace, ailleurs que dans les protestations de ceux qui le décrivent.

Rine Leal définit ainsi la période allant de 1966 à 1971 comme un « interrègne » durant lequel « no se producirán grandes estrenos<sup>1547</sup> » : « es característico que en este interregno los collages, recitales, procesiones, juegos escénicos, *happenings*, eventos, farsas y ceremoniales, desplacen a una dramaturgia que había alcanzado sólidos frutos<sup>1548</sup> ».

Magaly Muguercia elle-même reconnaît que

En los años 60-70 nos llegaron balbuceantes reminiscencias de Grotowski, rachas de « teatro documento » (del área capitalista y del área socialista); aromas de un teatro « cruel » y de un teatro « sagrado » levantaron la publicación de Artaud, el *Marat-Sade* de Weiss – publicado, y exhibido en la versión cinematográfica de Brook, cuyo libro capital, *El espacio vacío*, que sin publicarse en Cuba, y cuya obra como director no conocemos -, y la leyenda del *Living Theatre*; hizo entre nosotros sus pinitos el *happening* por esos años<sup>1549</sup>.

Carlos Espinosa enfin, dans une historiographie du théâtre cubain beaucoup plus récente (et beaucoup plus critique), insiste sur l'existence de ce mouvement longtemps rendu invisible :

El lustro 1965-1970 se distingue por la aparición de nuevas líneas expresivas y por el reflejo en los escenarios de las confrontaciones artísticas e ideológicas que se dan en el terreno de la cultura. Es, por otro lado, una etapa del teatro cubano que la mayoría de los investigadores suelen valorar de manera bastante superficial, cuando no desde posiciones francamente dogmáticas. Como resultado de aquellas inquietudes, la experimentación gana terreno en nuestros escenarios. Con resultados diversos, los creadores intentan la adaptación al contexto nacional de las técnicas, entonces de moda, del absurdo, la crueldad, los espectáculos rituales y lúdicos, el desplazamiento del texto por los códigos no verbales y el uso de la improvisación, un fenómeno que se daba de manera más o menos similar en otros países de Latinoamérica<sup>1550</sup>.

Artaud comme l'ensemble de ses successeurs prônent la prédominance absolue de la scène, de son langage et des corps qui l'investissent sur les textes préalablement écrits ; les expériences théâtrales qu'ils inspirèrent sont donc logiquement et avant tout des expériences scéniques, ce qui rend d'autant plus malaisé leur étude. Nous allons malgré tout tenter, dans la partie suivante, d'évoquer les quelques timides occasions où les théories artaudiennes parvinrent à rencontrer l'univers rituel afro-cubain ; nous nous intéresserons notamment au théâtre de José Triana, pionnier en la matière, puis au travail de Los Doce, un groupe récemment tiré de l'oubli par la nouvelle génération de critiques cubain, réuni autour de la figure de Vicente Revuelta.

---

<sup>1547</sup> LEAL, Rine, « El ritual de las máscaras », *Tablas*, n° 1, 1988, p. 40.

<sup>1548</sup> *Idem.*

<sup>1549</sup> MUGUERCIA, Magaly, « Informe no confidencial », *Tablas*, n° 2, 1986, pp. 14-15.

<sup>1550</sup> ESPINOSA DOMÍNGUEZ, Carlos, « Panorama desde el escenario », *Op. Cit.*, p. 148.

## II. L'UNIVERS AFRO-CUBAIN ET LE THEATRE EXPERIMENTAL : UNE RENCONTRE POSSIBLE ?

### 1. La progressive intégration des pratiques culturelles afro-cubaines sur les scènes de théâtre

#### a. Les personnages du « negrito » et de la « mulata » dans le théâtre bouffe pré-révolutionnaire

Le panorama théâtral de La Havane au XIX<sup>e</sup> siècle reflète le hiatus existant au sein de la société coloniale entre deux cultures profondément antagonistes. D'un côté se trouvaient les fêtes de *cabildo* (permises les dimanches entre dix heure et midi et entre quinze et vingt heure<sup>1551</sup>) et surtout le grand défilé du 6 janvier (« día de Reyes »), au cours duquel la population afro-descendante (partiellement constituée d'esclaves mais également, déjà, d'un nombre toujours croissant de « negros libertos ») étaient exceptionnellement autorisée, littéralement, à se donner en spectacle. Si la plupart des auteurs du XX<sup>e</sup> siècle, suivant le chemin frayé par F. Ortiz et les afrocubanistes, voient dans ces manifestations « auténticos espectáculos de procesión dramática<sup>1552</sup> » et insistent sur leur valeur artistique, il n'en allait pas de même à l'époque et dans son premier ouvrage de 1905, F. Ortiz lui-même n'y voit que des « fiestas ruidosas<sup>1553</sup> ».

Bien loin de ces manifestations sauvages, l'autre théâtre, celui des hispano-descendants, tarde à se trouver une identité propre ; parce qu'il se réclame de la tradition occidentale, érigée en modèle absolu que toute « criollisation » ne peut que dégrader, mais aussi parce que jusqu'aux abords du XVIII<sup>e</sup> siècle, la production théâtrale de la capitale est étroitement contrôlée par les autorités religieuses et se restreint à des scènes dansées, inspirées de celles qui se pratiquent en Europe pour célébrer la fête chrétienne du *Corpus Christi*, et à des auto-sacramentaux. En 1680, nous rapporte

---

<sup>1551</sup> LEAL, Rine, « El pecado original » in *Revolución, Letras, Arte*, Editorial Letras Cubanas, 1980, p. 449.

<sup>1552</sup> On retrouve cette expression dans de nombreux textes, notamment chez Rine Leal (*Op. Cit.*) et chez Jorge Castellanos (CASTELLANOS, Jorge, « El negro en el teatro cubano » in *Cultura Afrocubana*, Tome 4, Universal, Miami, 1994, p. 198).

<sup>1553</sup> ORTIZ, Fernando, *Hampa afro-cubana: los negros brujos (apuntes para un estudio de la etnología criminal)*, Editorial de Ciencias Sociales, La Havane, 2007 [1906], p. 52.

Rine Leal,

en el Sínodo Diocesana que se celebró en La Habana, se prohibiesen los libros de comedias profanas, la asistencia de los clérigos a las representaciones, los bailes torpes y deshonestos en iglesias y ermitas, y las danzas de mujeres en el Corpus, así como la escenificación de obras « no divinas » en el interior de las iglesias, aceptando sólo los coloquios o comedias religiosas, siempre y cuando fuesen aprobados por las autoridades eclesiásticas<sup>1554</sup>.

Ce n'est qu'au début du XIX<sup>e</sup> siècle que commence à se développer un théâtre ultérieurement qualifié de « vernaculaire » ou « *costumbrista* », sous l'impulsion d'un auteur extrêmement prolifique, Francisco Covarrubias (1775-1850). Cet auteur commença très tôt à écrire et à jouer pour le théâtre, des pièces comiques mettant en scène, pour la première fois, des personnages typiquement cubains.

Or rappelons qu'au début du XIX<sup>e</sup> siècle, les afro-descendants représentaient plus de 50 % de la population de La Havane ; dans sa galerie de portraits cubains, Covarrubias ne pouvait manquer de tenir compte de cette réalité et c'est ainsi qu'en 1812, le premier personnage noir fait son apparition sur les scènes de la capitale, sous la plume et les traits de cet auteur<sup>1555</sup>. Une fois introduit sur scène, le personnage du « negrito » y demeure et devient, avec celle du « campesino », l'un des personnages de prédilection de Covarrubias. Comme le souligne Rine Leal, il faut cependant se garder d'y voir un acte de revendication sociale :

Aunque Covarrubias crea nuestro género vernáculo, no podemos descubrir todavía antagonismos políticos en el mismo, y como autor no hace más que mostrar una imagen superficial y probablemente colonizada de nuestra sociedad. Como fiel reflejo de su época – y Covarrubias pertenece como artista al primer cuarto del XIX, aunque lo sobreviviese –, ofrece lo nacional en forma balbuceante, y lo popular es más bien populachero que una exacta aproximación. [...] El *negrito* llega para quedarse, pero no podemos esperar de tan simpático personaje más que burla, discriminación y obediencia al amo blanco<sup>1556</sup>.

Covarrubias fut le précurseur de la comédie *costumbrista* cubaine, qui se développa après sa mort, au cours de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Inspiré du *sainete* espagnol mais adapté au contexte national et « aux caractéristiques d'une société cubaine en pleine mutation, à la veille de son indépendance nationale<sup>1557</sup> », ce nouveau genre théâtral prend le nom de *teatro bufo* et met en scène, sur le modèle de la *comedia dell'arte* italienne, une série de personnages-types parmi lesquels,

---

<sup>1554</sup> LEAL, Rine, *Breve historia del teatro cubano*, Editorial Letras Cubanas, La Havane, Cuba, 1980, p. 15.

<sup>1555</sup> « Es muy difícil establecer con exactitud histórica el momento en que este personaje [el negro] entra en escena pero, por lo menos sabemos que el 14 de diciembre de 1812 un célebre actor [Francisco Covarrubias] representa un diálogo de *negritos*, “cantando y bailando al estilo de su nación”, y que tres años después, el 16 de enero de 1815, hace nuevamente de *negrito* en una tonadilla » (*Idem*, p. 31).

<sup>1556</sup> LEAL, Rine, *Op. Cit.*, p. 35.

<sup>1557</sup> VASSEROT, Christilla, « Théâtre cubain : racisme, exotisme, métissage ou syncrétisme ? » [in GUERENÑA, J. L. et ZAPATA, M., *Culture et éducation dans les mondes hispaniques. Essais en hommage à Ève-Marie Fell*, Presses de l'université François-Rabelais / CIREMIA, Tours, 2005, pp. 131-142], tapuscrit communiqué par l'auteur.

aux côtés du « gallego » et du « chino », ne manquent jamais de figurer le « negrito » et la « mulata ». À l'instar de leurs homologues italiens, ces personnages sont dotés d'une personnalité sommaire et se définissent par le rôle qu'ils remplissent dans l'intrigue : La « mulata », sensuelle et vénale, séduit généralement le « gallego » (caractérisé par une naïveté qui le rend aisément manipulable) pour s'emparer de ses richesses. Le « negrito » quant à lui connaît plusieurs évolutions, déterminées par le contexte historique mais toujours empreintes de préjugés racistes. Dans les pièces du galicien Bartolomé Crespo Borbón (1811-1871) – connu sous le nom de « Creto Gangá » –, il apparaît tout d'abord sous les traits du noir « bozal », qui ne maîtrise pas l'espagnol et s'exprime par conséquent de façon ridicule ; « una imagen muy saludable para alejar el fantasma de la insurrección esclava<sup>1558</sup> ». En effet, la Révolution haïtienne (1804) génère une grande frayeur parmi l'oligarchie cubaine qui craignait qu'un soulèvement similaire se produise à Cuba, crainte confirmée par les différentes révoltes d'esclaves qui marquèrent cette période (on peut citer, notamment, la « conspiración de la Escalera » en 1844, qui causa de nombreuses victimes). Le « negrito bozal » se transforme ensuite, à partir de 1868<sup>1559</sup>, en « negrito catedrático », tout aussi ridicule que son prédécesseur, cette fois parce qu'il tente, de façon bien évidemment extrêmement maladroite, d'imiter les modes de vie et d'expression de ses maîtres. « En el *bufo catedrático* [...] tratan de subir en la escala social adoptando los modos de vida típicos de los blancos de la clase media: su atuendo, su dieta, sus muebles, sus modales, sus bailes, su lenguaje... Claro que, en el proceso, cometen numerosos errores. Y así caen en el *catedraticismo*<sup>1560</sup> ». Jorge Castellanos souligne également, dans la production théâtrale de cette période, une érotisation croissante du personnage de la « mulata », qui préfigure les spectacles des cabarets du début du XX<sup>e</sup> siècle : « Con el relativo relajamiento de las trabas censoriales aparecen los primeros brotes de pornografía<sup>1561</sup> » : « Predomina en la década del 80 el tipo de la mulata, convertida ya casi en un mito social y sexual<sup>1562</sup> ».

La troisième ère du théâtre bouffé est marquée par l'événement majeur que constitue l'abolition de l'esclavage, en 1886, et introduit un tournant radical dans la vision bourgeoise du *negrito*. Reflet des craintes de la population créole, ce personnage perd en effet ses caractéristiques sympathiques et inoffensives pour se convertir en « negrito brujo », malveillant et dangereux :

¿Cómo fue el nuevo personaje? Esencialmente un marginado, un brujo y maleante acompañado de mulatas casquivanas que destruían la paz de los hogares constituidos cristianamente, un ñáñigo [abakuá] de afilados puñales, matón y explotador de mujeres, borracho y lumpen. Como a partir de 1886 el negro

<sup>1558</sup> LEAL, Rine, *Op. Cit.*, p. 45.

<sup>1559</sup> La première pièce à mettre en scène ce nouveau personnage est signée par Francisco (« Pancho ») Fernández Vilarós et représentée le 31 mai 1868. Elle s'intitule, justement, *Los negros catedráticos* (CASTELLANOS, Jorge, « El negro en el teatro cubano » in *Cultura Afrocubana*, Tome 4, Universal, Miami, 1994, p. 224).

<sup>1560</sup> CASTELLANOS, Jorge, « El negro en el teatro cubano », *Op. Cit.*, p. 224.

<sup>1561</sup> *Idem.*

<sup>1562</sup> *Idem*, p. 230.

era, en el papel, tan libre como el blanco, era necesario demostrar su carácter inferior, su imposibilidad de vivir en paz con sus vecinos, su inadaptación innata a la vida nacional<sup>1563</sup>.

C'est en 1890 avec l'ouverture du théâtre de l'Alhambra à La Havane que le théâtre bouffe connaît ses plus grandes heures de gloire. Jusqu'à la fermeture de ce théâtre en 1935, durant ce que Rine Leal appelle « la temporada teatral más larga de la historia<sup>1564</sup> », le *negrito* et la *mulata* occupèrent les devants de la scène, dans des pièces aux connotations politiques cette fois beaucoup plus marquées mais dont Rine Leal relève le caractère toujours aussi discriminant à l'égard des afro-descendants : « No hay que olvidar cuanto de humillante y falso ha significado el teatro vernáculo en la presentación del negro, al reducirlo a mero artefacto de color y explotar ridículamente sus gestos sociales<sup>1565</sup> ». Il s'agit toujours là d'un théâtre « hecho por blancos para públicos blancos y en español<sup>1566</sup> », radicalement distinct du théâtre de rue précédemment décrit, « teatro negro, hecho por negros, para públicos negros y en idioma africano<sup>1567</sup> ».

Si las expresiones afrocubanas « representan » al negro visto con pupila negra, actuando en su idioma propio, para públicos negros, y ofreciendo la imagen teatral de su cultura, de su identidad, los autores blancos crearán su antípoda en el *negrito*, es decir, en el personaje negro representado por actores blancos, para público blanco, actuado en español o en bozal (el idioma parodiado), y por supuesto, mostrando el punto de vista de la cultura esclavista. Es así que el *negrito* penetra hondamente en nuestra historia y escamotea la versión del negro para servirse de ella como fuente de burla y escarnio ideológico<sup>1568</sup>.

Dans ce théâtre de Blancs pour les Blancs, les personnages de couleur (« negritos » aussi bien que « mulatas ») sont généralement représentés par des acteurs blancs grimés et jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la population afro-descendante n'était autorisée à y assister que depuis le poulailler. Nous pouvons conclure avec Christilla Vasserot que « le personnage du *negrito* tel qu'il est représenté sur scène concentre la dichotomie existant entre l'auteur et le thème traité : vision blanche d'un monde noir, exécutant blanc pour un masque noir. Le *negrito* n'est pas la représentation scénique d'un personnage noir mais la mise en scène du regard que porte sur elle-même une société hiérarchisée, sans aucun doute raciste, mais sur le point de devenir cubaine<sup>1569</sup> ».

Ce dernier point est important car même si le « negrito » et la « mulata » sont des personnages extrêmement caricaturaux, véhiculant de nombreux stéréotypes, leur présence dans le « teatro bufo » équivaut à une reconnaissance du rôle de ces personnages dans la constitution d'un

---

<sup>1563</sup> LEAL, Rine, « Marginalismo y escena nacional », *Tablas*, Vol. 70, n° extraordinaire, 2002, p. 4.

<sup>1564</sup> PINO, Amado del, « María Antonia y Camila: gracia y castigo » in MARTIATU, Inés María (ed.), *Una pasión compartida: María Antonia*, Editorial Letras Cubanas, La Havane, 2004, p. 100.

<sup>1565</sup> LEAL, Rine, « El pecado original », *Op. Cit.*, p. 444.

<sup>1566</sup> *Idem.*

<sup>1567</sup> *Idem.*

<sup>1568</sup> LEAL, Rine, *Breve historia del teatro cubano*, *Op. Cit.*, p. 30.

<sup>1569</sup> VASSEROT, Christilla, *Op. Cit.*

théâtre authentiquement cubain et, plus largement, de l'intégration des afro-descendants à la nation cubaine naissante ; d'autant plus que, comme le fait remarquer Natividad González Freire, « el negro era el personaje principal. [...] De ellos [el negrito y la mulata] dependía la gracia de los libretos<sup>1570</sup> ». Nous pouvons ici encore citer l'analyse de C. Vasserot :

L'ambiguïté de ce théâtre repose donc sur les concepts d'intégration et d'exclusion : intégration nationale, dans la mesure où le *teatro bufo* se propose de porter à la scène les différents types d'une société multiraciale, pluriethnique, où *lo cubano* inclut aussi *lo negro* ; exclusion sociale, puisqu'au sein de cette société qui n'a toujours pas résolu le problème de l'esclavage, chaque classe sociale, qui bien souvent correspond à un groupe racial, occupe un espace bien défini dont il ne convient pas qu'il s'éloigne. Les bouffes cubains proposent la représentation *cubaine* d'une réalité *cubaine* : une position révolutionnaire du point de vue des autorités coloniales, et en même temps conservatrice dans la mesure où elle ne cesse de refléter un regard blanc porté sur une réalité métisse<sup>1571</sup>.

Ce paradoxe du théâtre bouffe, Inés María Martiatu le met en rapport avec la complexité de la construction identitaire du peuple cubain, en soulignant le fait que parmi tous les personnages du théâtre bouffe le « negrito » et la « mulata » sont les seuls véritablement cubains :

En el bufo se representan personajes cubanos y extranjeros. Los únicos personajes cubanos, aunque injuriados, son la mulata y el negrito. El gallego y eventualmente el chino o el catalán son extranjeros. El incipiente reconocimiento de esta verdad, aunque no del todo consciente, está cargado de dolorosas y violentas contradicciones. [...] El cubano, lo cubano, se autodefine así y al mismo tiempo se autodesprecia desde el principio por ser negro o mestizo. [...] Es una ambivalencia del impulso, una esquizofrenia que caracterizará para siempre y explicaría en parte las difíciles relaciones interraciales que se mantendrán presentes de diferentes maneras entre nosotros<sup>1572</sup>.

Soulignons enfin que si, dans le théâtre bouffe, le « negrito » et la « mulata » sont tournés en ridicule, il en va de même des autres personnages, et ceux-ci sont loin d'être les plus stupides puisqu'ils parviennent généralement à duper « el gallego bruto, siempre burlado por el negrito y la mulata<sup>1573</sup> ». C'est donc l'ensemble de la société qui est raillée dans un tel théâtre ; « la risa no se usa en él exclusivamente para “poner al negro en su lugar”. También se usa a menudo para satirizar – *junto con el negro* – las lacras de la sociedad colonial y de la republicana: “poniendo en su lugar” a los extranjeros entrometidos, a los gobernantes venales, a la clase dominante corrompida...O sea: la carcajada deviene un poderoso instrumento de higiene social<sup>1574</sup> ».

Enfin, et ce dernier point nous intéresse tout particulièrement, le théâtre bouffe joua un rôle très important dans la diffusion et la reconnaissance des rythmes, des chants et des danses afro-cubains, déjà valorisés sur scène comme éléments de la culture populaire nationale et comme pratiques artistiques, bien avant que les afrocubanistes ne s'en emparent.

<sup>1570</sup> GONZÁLEZ FREIRE, Natividad, *Teatro cubano 1927-1961*, Ministerio de Relaciones Exteriores, La Havane, 1961, p. 157.

<sup>1571</sup> VASSEROT, Christilla, *Op. Cit.*

<sup>1572</sup> MARTIATU, Inés M. (ed.), « Chivo que rompe tambó: santería, género y raza en *María Antonia* » in *Una pasión compartida*, Editorial Letras Cubanas, 2004, p. 57.

<sup>1573</sup> *Idem*, p. 56.

<sup>1574</sup> CASTELLANOS, Jorge, *Op. Cit.*, p. 239.

En effet, inspirées par leur modèle espagnol (la *zarzuela*), ces pièces laissaient la part belle à la musique et à la danse et les rythmes afro-cubains ne tardèrent pas à imposer leur évidence, laissant la véritable culture afro-cubaine pénétrer dans ce bastion de la culture coloniale<sup>1575</sup>. Selon Jorge Castellanos, c'est à Cresto Borbón que l'on doit l'introduction sur scène en 1847 de la musique des « negros de nación », dans une pièce intitulée *Un ajiaco* : « Ya no se trata de presentar música popular cargada de influencia negra, sino de llevar a las tablas el lenguaje musical de la población “de color” en la forma más pura posible<sup>1576</sup> ». R. Leal insiste sur le caractère précurseur de cette œuvre et de son auteur : « en esta obra, por primera vez en la historia de la escena cubana, campesinos blancos le hacen coro a la música de los negros de nación<sup>1577</sup> ».

Bien des années plus tard, Alejo Carpentier, chantre du mouvement afrocubaniste, insiste lui aussi sur l'importance du « teatro bufo » dans la diffusion et l'acceptation progressive des « tambours de nation » au sein de la culture populaire cubaine.

Lo importante, en la evolución del teatro bufo cubano, es la cabida cada vez mayor que da a los géneros musicales de la isla. Mamá Rosa habla « en negro », pero también canta « en negro ». [...] El papel desempeñado por los bufos en la evolución de la música popular cubana fue considerable. Gracias a ellos, todos los tipos de canciones y bailes urbanos y campesinos fueron sacados a la luz, difundidos y mezclados. Las exigencias de la escena diversificaron géneros nacidos de un mismo tronco. Lo negro cobró definitiva vigencia. Alhambra fue, durante 35 años, un verdadero conservatorio de ritmos nacionales, donde mucho aprendieron los que estaban más cerca de Saumell y de Cervantes que de Espadero<sup>1578</sup>.

Dans sa quête d'une expression théâtrale authentiquement cubaine et en dépit des nombreux préjugés raciaux qu'il véhicule, le théâtre bouffe construit donc un premier pont entre l'univers culturel des blancs créoles, héritiers de la culture hispanique, et celui des afro-descendants.

Soulignons toutefois ici que les *rumbas* intégrées au théâtre bouffe<sup>1579</sup>, si elles trouvent bien leurs racines dans les chants et danses rituelles, constituent des formes profanes dont le théâtre se garde bien de rappeler l'ascendance religieuse. Lorsque les cultes afro-cubains y sont évoqués, en de très rares occasions, c'est généralement à travers le personnage de la « negra », présentée comme une vieille sorcière maléfique « asociada al menosprecio de las religiones de origen africano, vistas

---

<sup>1575</sup> Et ouvrant également, au passage, les portes du théâtre aux afro-descendants eux-mêmes. En effet, si les acteurs blancs maquillés pouvaient fort bien jouer ces noirs caricaturaux que représentent le « negrito » et la « mulata », aucun musicien blanc n'est en revanche doté de compétences musicales suffisantes pour substituer les *tamboreros* afro-descendants derrière leurs *congas* ou leurs *batá*. À un époque où les pratiques religieuses elles-mêmes étaient interdites (en 1890, l'article 7 du Code Pénal condamne la pratique du spiritisme, de la magie, de la sorcellerie et du « curanderismo »), les scènes du théâtre bouffe constituaient même le seul espace où les *tamboreros* pouvaient exercer leur savoir-faire en toute quiétude.

<sup>1576</sup> CASTELLANOS, Jorge, *Op. Cit.*, p. 218.

<sup>1577</sup> *Idem*, p. 222.

<sup>1578</sup> CARPENTIER, Alejo, « El teatro cubano bufo », *Lunes de Revolución*, n° 101, avril 1961, pp. 11-12.

<sup>1579</sup> Toutes les pièces s'achevaient notamment presque systématiquement par une *rumba* que E. Hernández Espinosa compare à un « verdadero *deus ex machina* tropical » (HERNÁNDEZ ESPINOSA, Eugenio *in* CURBELO, Alberto, *La voz del otro, Eugenio Hernández Espinosa*, *Op. Cit.*).

como brujería con la concepción europea de estas prácticas<sup>1580</sup> ».

De manière générale, si le théâtre bouffe offre aux « negritos » et « mulatas » une indéniable visibilité, il ne leur permet pas encore d'accéder au statut de personne ; leurs questionnements métaphysiques ne sauraient donc pas être pris en considération, comme le relève E. Hernández Espinosa : « Los que tomaban como materia prima las manifestaciones populares por lo general le daban un tratamiento muy esquemático, pintoresco, exótico ; mas no aparecía el hombre negro como tal sino como una caricatura. Era el hazmerreír de todos: el negrito. Un personaje con una proyección en la escena muy diferente a la que tenía el hombre negro en las ceremonias religiosas y en aquellas expresiones festivas y culturales de herencia africana<sup>1581</sup> ».

Une exception notable est à souligner ici, avant de poursuivre : en 1869, le jeune José Martí (il n'avait alors que 16 ans) écrit un long poème dramatique, *Abdalá*, dans lequel le héros est un Nubien (donc noir) qui se bat pour sa patrie, avec tout le courage et la valeur attendus d'un héros épique. Ce poème est considéré comme fondateur du théâtre « mambí », « que había de ser continuadora de la temprana inclinación del teatro bufo por la protesta y la crítica sociales, mientras los bufoneros se hundían en la vulgaridad<sup>1582</sup> ». Comme le souligne Rine Leal, « es significativo que Martí, en su primera obra, sitúe al africano como centro de su dramática y lo desplace del bufo a la epopeya, para darle el rango de héroe positivo<sup>1583</sup> », et cette attitude « antiesclavagiste » et « antiraciste » demeurera durant toute son existence caractéristique du théâtre mambí. Mais sur les scènes de la capitale et dans le théâtre officiel, il faudra attendre encore de nombreuses années avant que le « negrito » du théâtre bouffe cède la place à d'autres personnages moins stéréotypés.

## b. Le travail précurseur de Paco Alfonso

Même à partir des années 1930, alors que l'univers mystique des afro-descendants fait irruption dans la plupart des arts cubains – qu'il s'agisse de littérature (Alejo Carpentier, Nicolás Guillén...), de peinture (Wilfredo Lam) ou de musique (Amadeo Roldán et Alejandro García Caturla) –, il reste étonnamment en retrait de l'univers théâtral :

Lo cierto es que esas formas embrionarias de teatro contenidas en las liturgias afrocubanas influyeron muy poco – si algo – en el desarrollo del ala « seria » o « culta » de la literatura dramática cubana. El peso enorme ejercido por la música y la danza de los negros sobre la evolución de esas dos actividades artísticas en Cuba es evidentísimo. En cambio, el formidable acervo de potencial histriónico a que acabamos de referirnos fue casi totalmente ignorado por la dramaturgia nacional [...]. En su progresión, el teatro cubano siguió ruta aparte – la hispánica, la europea – que sólo con gran lentitud y con muchas

---

<sup>1580</sup> MARTIATU, Inés M., « Chivo que rompe tambó... », *Op. Cit.*, p. 59.

<sup>1581</sup> HERNÁNDEZ ESPINOSA, Eugenio, *Op. Cit.*

<sup>1582</sup> VERSÉNYI, A., *El teatro en América Latina* [trad. C. González Sánchez et C. Martín Ramírez], Cambridge University Press, Cambridge, 1996 [1993], p. 101.

<sup>1583</sup> LEAL, Rine, *Breve historia del teatro cubano*, *Op. Cit.*, p. 73.



dificultades se acriolló en el siglo XIX. Como vimos, el valor estético de las religiones afrocubanas fue descubierto en Cuba en la década de los veinte de este siglo, influyendo entonces con gran fuerza sobre el movimiento poético nacional. Pero sólo muy recientemente ha tocado al teatro « culto »<sup>1584</sup>.

J. Castellano explique ce phénomène en arguant que « los dramaturgos “serios” no hallaban el modo de dar entrada estéticamente válida en su obra a lo popular. Y la fuerza enorme de los estereotipos raciales dificultaba la tarea de acoger en ella a la población “de color” sin hacer concesiones a “la chancleta, la maraca y el bongó” que dominaban la escena nacional<sup>1585</sup> ». Il évoque également l'influence de la seconde guerre mondiale et de l'idéologie nazie, qui suscitèrent à Cuba de nombreuses réactions littéraires condamnant les racismes de toutes sortes ; il relève, entre 1937 et 1945, plus d'une douzaine de pièces<sup>1586</sup> traitant « de modo más o menos directo la vida de las masas “de color” en Cuba<sup>1587</sup> ». La plupart de ces pièces sont de caractère historico-social et relèvent d'un théâtre militant, destiné à dénoncer les injustices perpétrées à l'encontre des afro-descendants.

Si ceux-ci sont, enfin, considérés non plus seulement comme de superficiels, joyeux et simples bout-en-train mais comme des individus à part entière, dotés d'une histoire individuelle et collective douloureuse et lourde de conséquences sociales, rares sont les pièces de cette époque cependant qui s'intéressent à leurs pratiques culturelles, et en particulier à leurs pratiques magico-religieuses.

Nous commencerons par évoquer brièvement l'œuvre de Paco Alfonso, qui fut le premier dramaturge cubain à ne pas restreindre, dans son théâtre, les afro-descendants à leur rôle historique. Le directeur du Teatro Popular publia en effet deux pièces en 1941 : la première s'intitule *¡Agallú Solá, ondocó !* et s'inspire directement de l'un des *patakines* publiés, quelques années plus tôt, par Rómulo Lachatañeré dans *O mío Yemayá*, narrant comment Changó, fils d'Obatalá mais élevé par Yemayá, apprend, adolescent, l'identité de son père (Agallú Solá) et part à sa recherche pour que celui-ci le reconnaisse. Sous-titrée « escenificación de una leyenda yoruba », cette pièce (qui ne fut à notre connaissance jamais mise en scène) constitue le premier exemple de théâtre mythique, dont nous avons vu qu'il fleurira par la suite, dans le sillage des spectacles du CFN. Cette initiative de Paco Alfonso met en évidence d'une part la richesse dramaturgique de l'univers mythologique afrocubain, qui offre à celui qui souhaite y puiser une infinité d'histoires hautes en couleurs et en rebondissements, d'autre part le vide existant dans le panorama du théâtre cubain, qui n'a jusqu'alors pas daigné tirer profit de ces ressources.

---

<sup>1584</sup> CASTELLANOS, Isabel et CASTELLANOS, Jorge, *Cultura afrocubana T4 : Letras, música, arte*, Ediciones Universal, Miami, 1994, pp. 208-209.

<sup>1585</sup> *Idem*, pp. 243-244.

<sup>1586</sup> Juan Domínguez Arbelo, *Sombras del solar* (1937); Teté Casuso, *Realengo 18* (1939); Carlos Montenegro, *Tururí ñam* (1939); Marcelo Salinas, *El mulato* (1940); Nicolás Guillén, *Poema con niños* (1943); José Antonio Ramos, *FU-3001* (1944); Oscar Valdés Hernández, *Nuestra gente* (1944); Paco Alfonso, *Yari, yari, mamá Olúa* (1941); Carlos Felipe, *Tambores* (1943); Flora Díaz Parrado, *Juana Revolico* (1944); Paco Alfonso, *Hierba hedionda* (1951) et Dora Alonso, *Caín o La Hora de estar ciegos* (1955).

<sup>1587</sup> CASTELLANOS, Isabel et CASTELLANOS, Jorge, *Op. Cit.* p. 244.

Mais ce théâtre mythique offre un point de vue *etic*, sur un mythe qui n'est plus du tout vécu comme une réalité. Cela nous est confirmé par une autre pièce de l'auteur, *Yari, yari, mamá Olúa* (« Pleure, pleure, maman Olúa », en *yoruba*). Cette pièce se construit en différents volets et trace l'histoire d'un groupe d'esclaves, capturés dans un village africain et conduits de force à Cuba, où ils se retrouvent exploités dans une plantation sucrière. Moins que dans la dénonciation des traitements inhumains subis par ces esclaves, l'intérêt de cette pièce réside dans ce que J. Castellanos décrit comme « un nobilísimo esfuerzo (en parte desgraciadamente fallido) por fundir los elementos históricos, lingüísticos, religiosos, musicales y coreográficos de lo afrocubano en una síntesis dramática de hondas dimensiones simbólicas<sup>1588</sup> ». Mais comme le souligne l'historien, ce « très noble effort » échappe aux limites des connaissances du dramaturge :

Los conocimientos del autor sobre la naturaleza de los cultos afrocubanos ni siquiera alcanza el nivel, ya limitado, de la ciencia antropológica de su tiempo. Y en consecuencia lo que nos entrega en su pieza es un revoltijo de todas las *reglas* [religiones] en una especie de religión ersatz, especialmente creada para el escenario. Así, para no citar más que un caso, tenemos a los Congo-Macuá de Mozambique, pueblo de origen bantú, mezclando sus dioses con Ifá, el oricha yoruba de la adivinación y con Abasí, la divinidad suprema de los ñañigos [abakuá], de procedencia carabalí<sup>1589</sup>.

On retrouve bien ici ce point de vue radicalement *etic* (C. Vasserot parle d'« un regard blanc porté sur une réalité métisse<sup>1590</sup> ») qu'adopte sur les pratiques religieuses afro-cubaines un dramaturge au regard certes bienveillant mais néanmoins totalement étranger à cet univers, au point de tomber lui-même aussi fréquemment dans la caricature :

Si le projet est louable, ou s'il participe peut-être d'une mauvaise conscience nationale, le résultat n'en est pas moins ce que nous avons jusqu'ici nommé « vision du dehors » : en même temps que ce théâtre donne la parole à des personnages longtemps exclus des scènes cubaines, il les dote d'un discours qui dénote leur altérité. Il révèle, souvent par le biais de la caricature (consciente ou non), la distance existant entre ces personnages et la culture dominante. Une scène particulièrement significative est la description du *Día de Reyes* et du *Cabildo*, au troisième acte de *Yari-Yari, Mamá Olúa* : « visten de la manera más estafalaria [...] muñecos de la más extraña catadura, donde predomina el color y la línea burlesca ». La récurrence des adjectifs signifiant l'étrangeté ou l'altérité, la surprise du scripteur, témoigne du caractère extérieur du regard porté sur une scène considérée comme exogène, exotique<sup>1591</sup>.

### **c. Les allusions à l'univers rituel afro-cubain chez les « auteurs de transition »**

Cette même année 1941 est publiée une pièce d'une autre envergure, que nous avons déjà évoquée précédemment : *Electra Garrigó*, réécriture du mythe d'Electre et première pièce de Virgilio Piñera.

---

<sup>1588</sup> *Idem.*

<sup>1589</sup> *Idem*, p. 248.

<sup>1590</sup> VASSEROT, Christilla, *Op. Cit.*

<sup>1591</sup> *Idem.*

Dans cette pièce, l'univers religieux afro-cubain est présent de manière beaucoup plus subtile, diffusé dans un ensemble duquel il participe pleinement, sans plus être considéré comme une réalité étrangère. Au chœur de la tragédie grecque, chargé de transmettre oracles et conseils aux différents personnages, V. Piñera substitue en effet un chœur explicitement constitué de quatre hommes et de quatre femmes noires<sup>1592</sup>. Cette substitution, en connectant l'univers magico-religieux des afro-cubains avec celui de la Grèce antique, propose une correspondance qui ne fut pas du tout du goût du public bourgeois (rappelons que certains y virent « un escupitajo al Olimpo <sup>1593</sup> »). Paradoxalement, la pièce « désengagée » de V. Piñera, dans laquelle « lo afrocubano » ne figure qu'à l'arrière-plan, se révèle donc plus progressiste et provocatrice que celles de P. Alfonso, en raison de cette reconnaissance culturelle qui, non seulement met sur un pied d'égalité la prestigieuse tradition grecque et les pratiques encore jugées « barbares » des descendants d'Africains, mais intègre pleinement ces dernières, pour la première fois au théâtre, à la culture populaire nationale.

Une dizaine d'année plus tard, en 1950, Rolando Ferrer publie une pièce qui recourt à l'univers afro-cubain de façon similaire, à la fois très allusive et hautement significative<sup>1594</sup>. On trouve en effet dans *Lila la Mariposa* un trio de couturières qui, telles des Parques antiques, tissent le destin d'une jeune femme nommée Lila. A l'instar de Virgilio Piñera, Rolando Ferrer fait un parallèle entre les mythologies grecques et *yoruba*, puisque ces trois Parques apparaissent comme des incarnations de trois déités du panthéon *yoruba* (Yemayá, Ochún et Obbatalá). Cela est explicité dès leur première apparition :

« MECHE : Yo vengo de tan lejos que no me acostumbro a la gente, ni a eso de tener una obligación. Siempre viví en el mar.

CLARA : Y yo junto al río.

LOLA : Yo en la primera raíz que se hundió en la tierra<sup>1595</sup> ».

Cette rapide évocation fait écho à la didascalie initiale, qui ne laisse aucune ambiguïté sur la dimension métaphysique de ces trois personnages : « *Nada en la casa ha sido renovado. Lola, Clara y Meche, costureras, se mueven en ella fuera del tiempo. Llegaron con los muebles, con la boda, o sabe Dios cuando. Negra, mulata y blanca, son en el religioso mundo de la criada, mágicas encarnaciones de fuerzas naturales desencadenantes de la tragedia*<sup>1596</sup> ».

On notera, à travers cette didascalie, le souci de l'auteur d'universaliser le contenu mystique de la religion *yoruba*, tout d'abord en évitant de mentionner cette dernière (bien que la simple utilisation

<sup>1592</sup> PIÑERA, Virgilio, *Teatro Completo*, Editorial Letras Cubanas, La Havane, 2006, p. 46.

<sup>1593</sup> LEAL, Rine, « Virgilio Piñera o el teatro como ejercicio mental », *La Gaceta de Cuba*, n° 34, 5 avril 1964, p. 2.

<sup>1594</sup> Cette pièce fut mise en scène pour la première fois en 1954 sous la direction d'Andrés Castro par la compagnie « Las máscaras », au Palacio de los Yesitas.

<sup>1595</sup> FERRER, Rolando, *Teatro*, Editorial Letras Cubanas, La Havane, 1983, p. 65.

<sup>1596</sup> *Idem*, p. 61.

de l'adjectif « mágico » renvoie immanquablement à la *religión*, dans le contexte cubain) mais surtout en dissociant cet univers magico-religieux de la couleur de peau qui lui est traditionnellement associée. Il s'agit là d'un nouveau pas vers l'intégration de cet univers à la culture nationale, puisqu'il ne s'agit plus seulement ici d'« une affaire de Noirs ».

Le troisième des « dramaturges de transition », Carlos Felipe, fut également sensible au pouvoir théâtral de l'univers culturel afro-cubain ; mais sa seule pièce pré-révolutionnaire qui y fait explicitement référence, *Tambores* (1943), finit par emprunter un tout autre chemin que celui qu'on aurait pu attendre. En effet, dans cette pièce (qui s'inscrit explicitement dans la tradition « alhambresca »), un jeune dramaturge cubain cherche à rénover le théâtre national et se laisse guider, pour y parvenir, par la voix de « l'Âme du Tambour Africain ». Comme le souligne J. Castellanos, « en *Tambores* (1943), Carlos Felipe intenta la incorporación del negro al teatro “serio” por la vía del sainete “culto”. El procedimiento utilizado por el autor consiste en acudir al “Alhambra” para rescatar de ahí al negro hasta entonces estancado en una imagen si no siempre depreciada ciertamente a menudo superficial<sup>1597</sup> ». L'idée originale aurait pu déboucher sur une pièce très intéressante dans le cadre de notre étude, mais il se trouve que « l'Âme du Tambour », au lieu de conduire le jeune dramaturge sur les traces de ses ancêtres africains, le pousse à se plonger dans l'histoire indigène du continent américain, ce que J. Castellanos ne manque pas de déplorer : « ciego para lo propio, lo cercano y lo vivo, [Felipe] busca la autenticidad ancestral no en la evidente mezcla de lo negro y lo blanco, que tiene a la vista, sino en lo indio que sólo encuentra en los libros de moda, porque en Cuba carece de toda vigencia histórica<sup>1598</sup> ».

Dans l'ensemble de ces pièces, « lo afrocubano » est ainsi présent mais traité de façon allusive, partielle ou détournée. On peut conclure ce rapide panorama en évoquant une exception notable.

Il s'agit d'une pièce à laquelle très peu d'études font écho, peut-être parce que cette pièce fut écrite par une femme, qui plus est vivant à Camagüey et non à la capitale, et très certainement parce que cette femme choisit au lendemain de la Révolution le chemin de l'exil : « su obra y su nombre han sido prácticamente borrados de la historia cultural cubana por su condición de exiliada<sup>1599</sup> ». *Juana Revolico*, publiée en 1944 par Flora Díaz Parrado, ne fut jamais représentée<sup>1600</sup> et sombra presque totalement dans l'oubli ensuite ; ce n'est que récemment que les travaux de Carlos Espinosa l'en ont extrait, et encore aujourd'hui il est extrêmement difficile de s'en procurer le texte<sup>1601</sup>.

---

<sup>1597</sup> CASTELLANOS, Jorge, « El negro en el teatro cubano », *Op. Cit.*, p.251.

<sup>1598</sup> *Idem*, p. 253.

<sup>1599</sup> FAJARDO-CÁRDENAS, Marcelo, « Máscaras en los espejos de la procesión postcolonial: rebeldía de la mujer afrodescendiente en el teatro afrocubano contemporáneo », thèse de doctorat (dir. Melissa A. Fitch), University of Arizona, 2010, p. 112.

<sup>1600</sup> ESCARPANTER, José A., « Mito, tragedia y sincretismo religioso en *Réquiem por Yarini* de Carlos Felipe », *Revista del CESLA*, n° 9, Varsovie, Pologne, 2006, p. 151.

<sup>1601</sup> Pour ma part et en dépit de mes efforts, je ne suis pas parvenue à me le procurer, ni à Cuba ni à l'étranger - le seul

Cette pièce met en scène une métisse « casi negra » de 45 ans, d'extraction populaire et adepte de la *santería*, tiraillée entre deux hommes, dans le contexte endiablé du carnaval santiaguero ; pour la première fois dans le théâtre pré-révolutionnaire, la culture afro-cubaine non seulement est reconnue comme telle mais apparaît au premier plan, sans « costumbrismo » ni misérabilisme : « en su empeño por reflejar fielmente la cosmovisión del negro cubano, Díaz Parrado acaba por adoptarla como norte ideológico de la obra. En *Juana Revolico* lo esencial no es tanto que su autora retrata las creencias y prácticas religiosas de los personajes. Es, más bien, que estas creencias y prácticas rigen el desenlace de la trama que nos entera de su destino<sup>1602</sup> ».

À l'instar de la chercheuse Rosa Ileana Boudet, on peut ainsi voir dans cette pièce la préfiguration du « théâtre rituel » ultérieur et celle-ci constitue probablement, en effet, l'œuvre la plus précurseur concernant les thématiques qui nous intéressent.

Con Juana Revolico, al hurgar en el ambiente popular de un barrio de Santiago de Cuba, un día de comparsa y alegría, [Díaz Parrado] prefiguró esa « poética de los altares » con la que Nancy Morejón identifica no sólo a las instalaciones de culto a los muertos que presiden la religiosidad popular cubana, sino un concepto más amplio de ritualidad [...] Juana Revolico prefigura a la Medea-María de José Triana y a María Antonia de Hernández Espinosa. [...] Reconstruye el habla de los personajes, a ratos uniforme, pero en la mayoría de las ocasiones con un color y una brillantez personal para adelantarse muchos años a la escena ritual del siglo XX al incluir en la obra rezos, cantos, invocaciones, transcritos del yorubá y publicados con un glosario<sup>1603</sup>.

Aucun des travaux publiés à La Havane pendant les années 1960 ne fait allusion à cette pièce, ce dont on peut déduire qu'elle y était inconnue et donc n'eut aucun impact sur la production théâtrale de la capitale à cette époque. Elle mérite cependant d'être évoquée ici dans la mesure où elle confirme l'une des observations que nous allons développer par la suite : comme tout au long de cette période (aussi bien pré- que post-révolutionnaire) et pour des raisons qui évoluèrent au fil du temps, l'univers rituel afro-cubain fut tenu à l'écart des milieux officiels et institutionnels, les seuls dramaturges à lui accorder une place véritable se trouvent eux-mêmes, pour différentes raisons et de différentes manières, en marge du système idéologique dominant.

Au lendemain de la Révolution, les afro-descendants sont pourtant bien plus présents sur les scènes de théâtre ; mais ils y sont cette fois débarrassés de toute dimension folklorique. Le théâtre bouffe avait pourtant ouvert la voie, en introduisant les rythmes, chants et danses afro-cubains dans le théâtre « de Blancs pour les Blancs ». On aurait pu s'attendre à ce que le théâtre révolutionnaire suive ce chemin, puisque le théâtre bouffe apparaît comme la première expression d'une dramaturgie spécifiquement cubaine, extrêmement populaire (dans tous les sens du terme) qui plus

---

exemplaire existant en dehors de Cuba dont nous avons eu connaissance se trouve à la bibliothèque de Fort de France, et n'est pas disponible pour le PEB.

<sup>1602</sup> CASTELLANO, Jorge, *Op. Cit.*, p. 253.

<sup>1603</sup> BOUDET, Rosa Ileana, « El enigma de la leontina: Flora Díaz Parrado », *Latin American Theatre Review*, été 2005, p. 90.

est. Mais il semble au contraire que l'idée d'un théâtre nouveau, reflet d'une société totalement nouvelle et radicalement opposée à celle qui lui précéda, conduisit dans un premier temps la nouvelle génération de dramaturges à rejeter ce modèle, au lieu de le réinvestir. Tout ce qui caractérisait le théâtre bouffe fut ainsi écarté : la légèreté, l'humour, l'érotisme, la critique politique, mais aussi les intermèdes musicaux, chantés et dansés au son des congas. Le théâtre révolutionnaire est un théâtre sérieux : comme le démontra le scandale qui éclata autour du documentaire *PM*, l'heure n'est pas à la fête et le rôle attribué au théâtre dans la nouvelle société est de trop grande importance pour être pris à la légère.

De manière générale, dans le sillage militant d'un Paco Alfonso et l'enthousiasme des débuts de la Révolution, la plupart des pièces dont les protagonistes sont noirs viennent dénoncer les injustices sociales dont ceux-ci sont victimes : c'est le cas de *Las Ulloa* de Maité Vera, mais aussi de *La taza de café*, publiée par Rolando Ferrer dans *Lunes de Revolución* le 12 octobre 1959, qui constitua l'un des premiers succès théâtraux de la Révolution, et surtout de *La ramera respetuosa*, de Jean-Paul Sartre, avec laquelle Francisco Morín inaugura la salle Covarrubias du TNC en présence de l'auteur et de Fidel Castro, qui aurait affirmé à l'actrice principale, Miriam Acevedo, que « la exposición del problema racial en *La ramera respetuosa* está mejor resuelto, y expuesto, que en cualquiera de mis discursos<sup>1604</sup> ».

L'orientation de ce théâtre conduit Calvert Casey en avril 1961 à mettre en garde les dramaturges, dans un article sur « El teatro en la Revolución (1959-1961) » publié dans *Lunes de Revolución*. Après avoir souligné les discriminations sous-jacentes au théâtre vernaculaire, dans lequel « el actor negro sólo podía desempeñar los papeles que le reservaban los prejuicios de una sociedad cerrada y semi-colonial : el chofer, la criada, el mandadero (ni siquiera el transeúnte, ni el policía, ni el maestro, aunque en la vida diaria desempeñara esos papeles)<sup>1605</sup> », il en vient à questionner ce qu'il est advenu de ces préjugés dans le théâtre révolutionnaire. « Fuimos un poco más allá y comenzamos a hacer teatro sobre “el problema negro” (léase problema blanco)<sup>1606</sup> ». Et l'auteur de conclure :

El campo se ensanchó un poco para el actor negro. Pero nosotros no podemos quedarnos ahí. [...] A los autores, a los directores corresponde integrar la sociedad cubana en el teatro, como se ha integrado en la vida de cada día. El amigo íntimo, la vecina, el amante, la confidente, el villano, el bueno, el canalla, la infiel, el traidor, el médico, la mecanógrafa, es lógico que inevitablemente siempre sea caracterizados por actores blanco en una sociedad donde hay amigos, vecinos, amantes, confidentes, villanos, buenos, canallas, infieles, traidores, médicos y mecanógrafos negros, mulatos, blancos y amarillos ? Cuando autores y directores trabajen con entera libertad con todos los elementos de la sociedad cubana, no con estereotipos, después de haberse confesado a sí mismos sus propios prejuicios, el problema del actor negro habrá dejado de existir, habrá muerto la distinción entre actor negro y actor blanco y desaparecerá

---

<sup>1604</sup> ACEVEDO, Miriam, citée par BOUDET, Rosa Ileana, *Cuba: viaje al teatro en la Revolución*, Ediciones de la Flecha, Santa Mónica (Californie), 2012, p. 14.

<sup>1605</sup> *Idem*.

<sup>1606</sup> *Idem*.

la acomodaticia inclinación a reservar a los actores negros los papeles de cocinera, santero, chofer o víctima de la injusticia social. Hay una manera de discriminar que consiste en condenar a alguien al eterno papel de víctima de la injusticia<sup>1607</sup>.

De fait, il faut attendre 1964 pour que soit présentée à La Havane la première pièce à répondre pleinement aux souhaits de C. Casey : il s'agit de la mise en scène de *Roméo et Juliette* réalisée par les acteurs du Conjunto Dramático Nacional et dirigée par le metteur en scène tchèque et directeur du Théâtre National de Prague Otomar Kreycha, dans laquelle le rôle de Juliette était joué par une actrice noire, Bertina Acevedo.

Cette pièce provoqua un grand scandale<sup>1608</sup>, ce qui démontre que cinq ans après la victoire de la Révolution, la couleur de peau des individus constitue encore un facteur de stigmatisation sociale ; nous avons vu par ailleurs que les danses et chants folkloriques, derrière les louanges de façade qui leur sont consacrés, sont encore considérés comme des pratiques artistiques subalternes, rattachées au passé et bien loin de l'« avant-garde » révolutionnaire. On trouve encore la trace de cette vision condescendante du folklore dans un article publié par Natividad González Freire (qui fut, rappelons-le, l'une des professeurs du Séminaire de Dramaturgie) en 1967, au sujet de la mise en scène de *En la diestra de dios padre* du colombien Tomás Carrasquilla durant le sixième festival de théâtre latinoaméricain à La Havane en 1966. La chercheuse rapporte en effet que cette mise en scène « sirvió para que el delegado mexicano Wilberto Cantón planteara un tema sumamente interesante en el Encuentro. Se preguntó si no es el folklore “expresión de la pobreza material de un pueblo”, añadiendo que “en los países industrializados, el folklore tiene poca o ninguna importancia” y lanzando la interrogante de si el folklore “era un buen camino para el teatro o si éste debía expresar los grandes problemas de nuestros países con un lenguaje y una técnica de carácter universal” ».

De telles considérations expliquent que la jeune génération de dramaturges ait tardé à puiser dans les ressources théâtrales offertes par ce « folklore ». Les premiers à le faire sont deux auteurs quelque peu marginalisés du processus révolutionnaire : Carlos Felipe, « auteur de transition », publie en 1960 son *Réquiem por Yarini* sur lequel nous reviendrons dans la partie suivante ; et José Triana, le brillant dilettante adepte d'Antonin Artaud, qui s'approche comme allons le voir à présent de l'univers afro-cubain de façon assez paradoxale.

---

<sup>1607</sup> *Idem.*

<sup>1608</sup> MORÍN, Francisco, *Op. Cit.*, p. 258.

## 2. « Lo afrocubano » dans le théâtre de José Triana

### a. Le théâtre de José Triana : un théâtre rituel ?

Pintado de albayalde entra a la escena,  
¿eres tú o soy yo o los dos enlazados,  
dos en su extravío, en su despiste,  
uno en dos es lo mismo indiferente?  
Una corriente pasa, otra regresa,  
¿qué papel representas, con quién hablas?

José Triana, « El doble » (2010)

C'est pour participer au processus révolutionnaire que José Triana revient, en 1959, sur son île natale ; il vivait alors depuis quatre ans en Espagne et durant son séjour en Europe, il fréquenta de nombreux intellectuels, dramaturges et hommes de théâtre et réalisa plusieurs voyages en France, en Belgique, en Italie et en Angleterre. C'est ainsi, alors que le nom d'Artaud était encore parfaitement inconnu à Cuba, qu'il eut l'occasion de se familiariser avec cet auteur et avec ceux qui, en Europe, l'avaient adopté comme référence.

Nous l'avons vu, c'est à partir de 1964, lorsqu'il place en exergue de *La noche de los asesinos* une citation de cet auteur, que Triana fait connaître le nom d'Artaud et se revendique explicitement de son héritage ; *La noche* devient alors le modèle paradigmatique du théâtre de la Cruauté dans un pays où aucun texte d'Artaud n'est encore directement accessible.

Cela conduit d'une part, comme nous l'avons souligné précédemment, à une définition erronée du théâtre de la Cruauté ; mais cela entraîne également de nombreuses critiques, aussi bien à Cuba que dans l'ensemble de l'Amérique latine et jusqu'à une époque très récente, à plaquer sur l'œuvre de J. Triana certaines notions-clés du théâtre de la Cruauté dans son lien avec l'univers religieux (« rite », « rituel », « cérémonie », « sacré »...) sans que cette application soit, généralement, explicitée par une définition précise des notions invoquées.

L. Chesney-Lawrence, par exemple, voit dans *La noche de los asesinos* la pièce la plus caractéristique du théâtre de la Cruauté en Amérique latine, car selon lui cette pièce, tout en portant sur la réalité socio-politique de Cuba, « aborda el problema desde una perspectiva ritual, con intercambio de roles entre sus personajes para lograr un mismo fin, plena de violencia y situaciones de crueldad<sup>1609</sup> » ; ce qui est ici entendu par « perspectiva ritual » n'est jamais précisé.

On retrouve cette même indétermination dans l'article publié en 1997 par Jesús Barranco sur « Artaud y *La noche de los asesinos* », dans lequel il reprend et développe cette terminologie sans la

---

<sup>1609</sup> CHESNEY-LAWRENCE, Luis, « Las vanguardias en el teatro latinoamericano desde la mitad del siglo XX », *Op. Cit.*, p. 399.



clarifier davantage. Cela rend par moment son propos assez confus, notamment lorsqu'il affirme que « la estética que Triana propone para conseguir la “nueva tragedia” de Artaud se basa en la fórmula del rito dentro del rito, siendo el primer rito, el superpuesto al rito teatral, una exposición de fragmentos miméticos de una realidad<sup>1610</sup> » ; l'auteur emploie ici le mot « rite » à la place de celui de « théâtre » sans autre justification que la référence à Artaud, donc à un théâtre « rituel ».

Une autre étude importante à laquelle se réfèrent (voire plagient<sup>1611</sup>) la plupart des auteurs qui abordent ce sujet est une monographie publiée en 1979 par Ramón V. de la Campa, intitulée *José Triana: ritualización de la sociedad cubana*.

Dans ce travail, l'auteur adopte apparemment une définition du rituel strictement sociale, puisque selon lui le « proceso ritual [es] regido por ceremonias o acciones formalizadas y significativas, repetidas en una sociedad por sus cohabitantes, que los acompañan o ayudan en momentos de crisis facilitando una transición vitalicia y restituyente<sup>1612</sup> ». Pour cet auteur, le théâtre de Triana se caractérise par une inversion/frustration du processus rituel. Il souligne la récurrence dans l'œuvre de Triana de schémas conflictuels opposant des figures oppressives incarnant un ordre social injuste et des figures opprimées tentant de les combattre ; « en forma real o simulada intentan eliminarlas, dándole así una aparente conclusión al conflicto inicial que sugiere una liquidación del orden social representado por dichas figuras<sup>1613</sup> ». Il poursuit :

Sin embargo, exceptuando el desenlace simbólico de *Medea en el espejo*, estos aparentes actos de liberación se convierten en ritos de sumisión. El factor acentuado no es la consumación del acto sino la fuerza catártica aquietadora que produce la idea criminosa para los personajes-víctimas. El proceso ritual queda, por ende, invertido o frustrado: en vez de darse como una ceremonia cuyo propósito sería lograr una reincorporación revitalizada al mundo en que viven, adquiere una eficacia de anestesia momentánea. Como resultado, las figuras autoritarias o sus herederos son reafirmados<sup>1614</sup>.

Mais malgré l'apparente précision de cette définition, dans le développement de son analyse l'auteur ne s'y tient guère, soit qu'il l'élargisse au point d'y inclure tous les événements susceptibles de faire évoluer la vie des personnages, soit qu'il s'en échappe complètement.

Sont ainsi qualifiées de rituelles des cérémonies institutionnelles telles que le mariage de Julián et de Esperancita dans *Medea en el espejo* ou l'anniversaire de mariage de Petronila et Higinio dans *El Mayor General*, mais également les projets de meurtre de Elisiria et Higinio dans cette même pièce, et ceux du trio enfantin de la *Noche* – ce qui laisserait à entendre que toute intention meurtrière s'inscrit nécessairement dans un processus rituel, car au moins dans *El Mayor General*, ce projet de

<sup>1610</sup> BARRANCO, Jesús, « Artaud y *La noche de los asesinos* », *Encuentro*, n° 4-5, 1997, p. 49.

<sup>1611</sup> Cf. ESCARPANTER, José A., « Tres dramaturgos del inicio revolucionario », *Op. Cit.*, p. 890. Dans cet article, des fragments entiers de l'étude de Ramón V. de la Campa sont reproduits sans être cités.

<sup>1612</sup> CAMPA, Ramón de la, *José Triana: ritualización de la sociedad cubana*, Institute for the Ideologies and Literature, University of Minnesota, 1979, p. 35.

<sup>1613</sup> *Idem*, p. 25.

<sup>1614</sup> *Idem*.

meurtre ne débouche sur aucune action concrète et les personnages se contentent de l'envisager verbalement.

Sont également qualifiées de rituelles les « initiations » de Julián « a la cofradía política representada por Perico » (p. 49) dans *Medea* et celle du Muchacho « al mundo hampesco habanero » dans *El parque de la Fraternidad* (p. 63), mais également la quasi totalité des événements représentés par les enfants de *La noche*, puisque d'après l'auteur la « structure rituelle » de cette pièce « incluye una serie de ceremonias que son parodiadas en cada acto. En el primero hallamos una visita, un encuentro chismoso en el barrio y la boda de los padres. En el segundo se desarrollan un interrogatorio policíaco, un acta jurídica y un juicio<sup>1615</sup> ». Il ajoute que « el elemento ritualizado en esta obra no está solamente concentrado en el crimen que nunca es realizado, sino en la representación del mundo conocido a través del sótano, los objetos en desuso que allí se encuentran y la fuerza psíquica desatada por el juego dramático que los convierte en títeres guiados por una realidad inescapable<sup>1616</sup> ».

Cette dernière affirmation est importante car c'est bien le « juego dramático », ou le « théâtre dans le théâtre » que met en place Triana dans *La noche de los asesinos* qui permet à Ramón V. de la Campa de qualifier de rituels des événements aussi anodins que la visite d'une voisine ou un « encuentro chismoso ». On voit alors s'esquisser une autre définition du rituel bien différente de la première, non plus sociale mais bien théâtrale, qui explique pourquoi l'auteur parle également de « ritualisation » au sujet du « chismeo intrigante provocado por María<sup>1617</sup> » dans le premier acte de *Medea en el espejo* : dans un cas comme dans l'autre, théâtre dans le théâtre ou intervention d'un chœur poétique qui se charge de commenter la scène, il s'agit bien d'un « jeu dramatique » qui rompt le lien mimétique avec le réel quotidien et brise l'illusion théâtrale – en d'autres termes, si l'on s'en réfère aux définitions que nous avons établies en première partie, c'est bien la théâtralité de ces scènes qui est soulignée par Ramón V. de la Campa, théâtralité définie rappelons-le par Meyerhold comme « ce ou ces procédés par le(s)quel(s) l'acteur et le metteur en scène ne font jamais oublier au spectateur qu'il est bien au théâtre et qu'il a devant lui un acteur en pleine maîtrise de ses moyens qui joue son rôle<sup>1618</sup> ».

Nous l'avons vu précédemment, ce rappel constant de la dimension fictive d'une représentation qui s'affirme comme création humaine et non comme réalité mythique est bien ce qui différencie le théâtre du rituel, et en ce sens il serait plus correct à nos yeux de parler de « théâtralisation » que de « ritualisation » de la société cubaine, au sujet du théâtre de Triana en général, et de *La noche de los asesinos* en particulier.

---

<sup>1615</sup> *Idem*, p. 97

<sup>1616</sup> *Idem*.

<sup>1617</sup> *Idem*, p. 48.

<sup>1618</sup> MEYERHOLD, Vsévolod Emílievich, cité par FERAL, Josette, *Théorie et Pratique du théâtre*, L'Entretemps, Montpellier, 2011, p. 94.

Cependant, le dramaturge lui-même se réclame d'Artaud et d'un « théâtre rituel », revendiquant son indifférence à l'égard du théâtre brechtien et soviétique : « yo realmente me muevo en otro campo, en otra zona. Estoy mucho más cerca de Antonin Artaud ; me gustan más las investigaciones de un teatro centrado en el ritual, la ceremonia, la vida síquica del hombre y la vida del hombre en comunidad, etc<sup>1619</sup> ». La lecture de Ramón V. de la Campa a pu également être guidée par la récurrence, dans les didascalies des pièces de Triana, des termes « rite » ou « rituel », employés pour décrire les actions des personnages : dans *El Mayor General hablará de Teogonía*, Petronila dresse la table dans l'attente de la venue du général. La didascalie stipule que « durante esta escena y la siguiente, Petronila busca el mantel y lo pone cuidadosamente en la mesa. Hay una especie de rito singular, misterioso, en estas maniobras<sup>1620</sup> ». Dans *El parque de la Fraternidad*, alors que « el Muchacho » soliloque, « el Viejo », « indiferente hace unos signos extraños con las manos, evocando el ritual de una liturgia antigua<sup>1621</sup> » ; un peu plus loin, « en un acto de seducción el Muchacho saca el paquete de cartas de la baraja, las mueve, las organiza a su modo, y le demuestra [al Viejo] su pericia, sus mañas, escondiendo una y luego mostrándola. Estas acciones deben poseer un encanto particular, mágico<sup>1622</sup> ».

On peut remarquer ici que ces actions décrites comme « rituelles » ou « magiques » ne sont jamais des actions religieuses, c'est-à-dire destinées à entrer en communication avec un au-delà déterminé ; pourtant, il est indéniable que le théâtre de Triana, bien qu'aucune entité supra-naturelle n'y intervienne jamais, s'inspire fréquemment du modèle de la tragédie grecque, dans laquelle les dieux ne sont jamais totalement absents. Quel est donc alors le rapport de Triana à l'univers religieux ?

Nous allons voir que son théâtre peut effectivement être considéré comme un théâtre tragique, mais dans son acception moderne, qui questionne le rapport des hommes à une transcendance désacralisée, aux contours imprécis.

Cela nous permettra de comprendre pourquoi les rituels, tels que nous les avons décrits en première partie, et autres actes « magiques » sont bien présents dans ce théâtre, mais employés comme des recours théâtraux non pour absorber les spectateurs dans la *performance* qui se déroule sous leurs yeux, mais bien au contraire pour les mettre à distance des personnages et de l'action dramatique.

<sup>1619</sup>VASSEROT, Christilla, « Entrevista con José Triana », *Latin American Theatre Review*, Kansas, Center of Latin American Studies, Vol. 1, n° 29, 1995, p. 123.

<sup>1620</sup> TRIANA, José, *El Mayor General hablará de Teogonía*, 1960, < [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/el-mayor-general-hablara-de-teogonia/html/6fb8dc54-a0fa-11e1-b1fb-00163ebf5e63\\_2.html#I\\_0](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/el-mayor-general-hablara-de-teogonia/html/6fb8dc54-a0fa-11e1-b1fb-00163ebf5e63_2.html#I_0) > [consulté le 20/10/2016], n.p.

<sup>1621</sup> TRIANA, José, *El parque de la Fraternidad*, 1961, < [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/el-parque-de-la-fraternidad/html/a9e4517a-a0f9-11e1-b1fb-00163ebf5e63\\_2.html#I\\_0](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/el-parque-de-la-fraternidad/html/a9e4517a-a0f9-11e1-b1fb-00163ebf5e63_2.html#I_0) > [consulté le 20/10/2016], n.p.

<sup>1622</sup> *Idem.*

## b. Un théâtre tragique à l'occidentale

Dieu est mort ! Dieu reste mort ! Et c'est nous qui l'avons tué !  
Comment nous consoler, nous les meurtriers des meurtriers ?  
Ce que le monde a possédé jusqu'à présent de plus sacré et de plus puissant a perdu son sang sous notre couteau.  
- Qui nous lavera de ce sang ? Avec quelle eau pourrions-nous nous purifier ?  
Quelles expiations, quels jeux sacrés serons-nous forcés d'inventer ?  
La grandeur de cet acte n'est-elle pas trop grande pour nous ?  
Ne sommes-nous pas forcés de devenir nous-mêmes des dieux simplement  
- ne fût-ce que pour paraître dignes d'eux ?

NIETZSCHE, Friedrich, *Le Gai savoir* (« L'insensé »)

Dans l'article de Jesús Barranco que nous avons cité précédemment, on trouve une formule sur laquelle il nous semble intéressant de revenir ici. L'auteur, en effet, affirme que l'objectif de Triana est d'atteindre la « nouvelle tragédie » d'Artaud, sans évoquer le théâtre de la Cruauté.

Il est vrai que dans ses écrits, Artaud se réclame abondamment de la tragédie antique (et élisabéthaine), justement parce qu'il s'agissait à ses yeux d'un théâtre « qui n'était pas basé sur la psychologie, mais qui mettait avant tout en jeu une circulation de forces<sup>1623</sup> ».

Cette « circulation de forces » à l'œuvre dans la tragédie, selon Artaud, ne saurait cependant pas être assimilée à celle qui constitue l'un des enjeux primordiaux des rituels religieux tels que nous les avons définis en première partie, et les représentations des tragédies dans la Grèce antique ne sauraient être, selon cette définition, assimilées à des rites ou à des rituels, en premier lieu parce qu'elles ne prétendent à aucune communication avec l'au-delà et sont reconnues comme des œuvres humaines, faites par et pour les hommes. Même ceux qui se plaisent à souligner les origines rituelles de ces représentations tragiques (rites d'Eleusis, culte de Dionysos...) reconnaissent qu'elles s'en distinguent, puisqu'ils voient justement dans l'avènement de la tragédie la naissance du théâtre occidental, avec l'apparition de la séparation entre acteurs et spectateurs. Cette théorie est par ailleurs battue en brèche par Jean-Pierre Vernant, historien de référence dans ce domaine, qui affirme que la tragédie est avant tout une forme littéraire et « une invention, dès l'abord, si neuve et si complète qu'il est vain de vouloir en chercher l'origine dans d'anciens rituels religieux<sup>1624</sup> ». Au contraire, les tragédies trouvent leur matière dans les récits homériques, c'est-à-dire dans le mythe transformé en mythologie, et accompagnent la sécularisation de la société grecque : « les tragédies, bien entendu, ne sont pas des mythes. On peut soutenir au contraire que le genre tragique fait son apparition à la fin du VI<sup>e</sup> siècle lorsque le langage du mythe cesse d'être en prise sur le réel politique

---

<sup>1623</sup> BORIE, Monique, *Antonin Artaud: le théâtre et le retour au sources*, Gallimard, Paris, 1989, p. 113.

<sup>1624</sup> DORT, Bernard, MOREL, Jacques, VERNANT, Jean-Pierre, « TRAGÉDIE », Encyclopædia Universalis [en ligne], <<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/tragedie/>> [consulté le 17/02/2015].

de la cité<sup>1625</sup> », explique l'historien. « La tragédie prend ses distances par rapport aux mythes de héros dont elle s'inspire et qu'elle transpose très librement. Elle les met en question. Elle confronte les valeurs héroïques, les représentations religieuses anciennes, avec les modes de pensée nouveaux qui marquent l'avènement du droit dans le cadre de la cité<sup>1626</sup> ». Dans cette nouvelle société non plus régie par les dieux mais par les hommes, la question du Sujet, de son pouvoir d'action et de son libre arbitre devient centrale, et c'est celle que pose la tragédie en traduisant, « comme forme d'expression spécifique, des aspects jusqu'alors méconnus de l'expérience humaine. Elle marque une étape dans la formation de l'homme intérieur, du sujet responsable<sup>1627</sup> ».

Au coeur de la tragédie grecque se trouve donc avant tout l'individu en construction, non plus simple jouet entre les mains des dieux, mais pas encore totalement responsable :

Il y a une conscience tragique de la responsabilité quand les plans humain et divin sont assez distincts pour s'opposer sans cesser pourtant d'apparaître inséparables. Le sens tragique de la responsabilité surgit lorsque l'action humaine fait l'objet d'une réflexion, d'un débat, mais qu'elle n'a pas acquis un statut assez autonome pour se suffire pleinement à elle-même. Le domaine propre de la tragédie se situe à cette zone frontière où les actes humains viennent s'articuler avec les puissances divines, où ils révèlent leur sens véritable, ignoré de ceux-là mêmes qui en ont pris l'initiative et en portent la responsabilité, en s'insérant dans un ordre qui dépasse l'homme et lui échappe<sup>1628</sup>.

Jean-Marie Domenach, dans son essai sur *Le retour du tragique*, développe cette même idée et en déduit qu'« il faudrait alors renverser la perspective : ne plus considérer la tragédie comme une rencontre d'hommes et de dieux cherchant mutuellement à se repasser leur culpabilité, mais comme une explication consécutive à leur divorce, comme une réquisition adressée par la créature au créateur, une sommation d'avoir à tirer les conséquences de la séparation, un effort désespéré pour s'arracher Dieu de la vie et le renvoyer définitivement dans ses foyers<sup>1629</sup> ». Il en conclut que

la tragédie est célébration de l'homme plus que de Dieu. Elle serait apparue lorsque la pesée de la divinité s'était déjà suffisamment relâchée pour que l'initiative humaine osât se déployer consciemment. Platon avait raison d'accuser les tragédies d'impiété. [...] Si l'on ne peut s'empêcher de revenir à la tragédie grecque dès que l'humanisme est en question, c'est bien parce qu'elle a, dès le début, situé l'homme à sa limite extrême, à cette frontière où commence ce qu'on appelle Dieu<sup>1630</sup>.

La tragédie se présente donc comme « une enquête [...] qui porte sur l'homme lui-même : quel est cet être que la tragédie qualifie de *deinós*, monstre incompréhensible et déroutant, à la fois agent et agi, coupable et innocent, lucide et aveugle, maîtrisant toute la nature par son esprit industriel et

---

<sup>1625</sup> VERNANT, Jean-Pierre et VIDAL-NAQUET, Pierre, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, tome 1, La Découverte, Paris, 2001, p. 7.

<sup>1626</sup> *Idem*, p. 16.

<sup>1627</sup> *Idem*, p. 13.

<sup>1628</sup> *Idem*, p. 16.

<sup>1629</sup> DOMENACH, Jean-Marie, *Le retour du tragique*, Éditions du Seuil, Paris, 1967, p. 31.

<sup>1630</sup> *Idem*, p. 48.

incapable de se gouverner lui-même ?<sup>1631</sup> ».

Cette problématisation tragique du rapport entre les dieux et les hommes peut expliquer l'intérêt que porte Artaud au théâtre antique, puisque cette question se trouve également au cœur de ses réflexions, sous différentes formes au fil de son œuvre et de sa vie (mysticisme catholique, pensée païenne ou introspection psychanalytique).

Quant à Triana, la portée tragique de son théâtre se laisse pleinement sentir à travers la récurrence, au fil des pièces, de ces figures autoritaires qui imposent leurs volontés à des personnages qui, de leur côté, peinent à s'affirmer comme individus et à *agir*. On retrouve bien là l'essence du conflit tragique, mais dans son acception moderne : aux nobles dieux de l'Antiquité se substituent des figures énigmatiques et incompréhensibles, parfois injustes et cruelles, parfois simplement absentes, qui viennent rendre compte de l'abandon de dieu dans le monde occidental contemporain et de l'absence de sens (*l'absurdité*) qui en découle.

Mais le théâtre de Triana est ambigu : si la plupart de ces figures autoritaires peuvent être glosées d'après cette lecture existentialiste, on peut aussi y voir l'incarnation d'un ordre social injuste, contre lequel les personnages tentent de se rebeller. Certaines pièces invitent d'ailleurs principalement à cette seconde lecture, telles que *Medea en el espejo* (1960) et *La muerte del Ñeque* (1963) ; à la transcendance métaphysique se substitue alors une transcendance sociale qui fonctionne comme instance tragique, mais nous éloigne encore davantage de l'univers religieux : dans ces deux pièces, les figures d'autorités sont des caciques locaux qu'il est pratiquement impossible d'assimiler à des figures divines.

Il est remarquable, dès lors (nous en proposerons une explication par la suite), que ces deux pièces soient justement celles dans lesquelles « lo afrocubano » est le plus présent.

À l'inverse, les pièces de Triana dans lesquelles ne figurent aucun Noir sont celles qui sont le moins connectées, en apparence, à la réalité sociale contemporaine et qui mettent en scène des figures énigmatiques, omnipotentes et dangereuses, telles que le général de *El Mayor General hablará de Teogonía* ou les parents de *La noche de los asesinos*. Bien que Ramón V. de la Campa voie dans cette pièce une claire « sátira al General Machado y su época<sup>1632</sup> », la description du général, qui figure en didascalie avant son apparition, à la fin de la pièce, donne clairement à voir la parodie grotesque (*esperpéntica*, dirait Ramón de Valle Inclán) d'une figure divine, qui participe de la teneur « marcadamente absurdista<sup>1633</sup> » de l'ensemble : « *En la parte superior de la escalera aparece el MAYOR GENERAL. Es un hombre pequeñito, enjuto, con una larga barba de chivo. Trae sobre un brazo la guerrera y sostiene entre los dedos una aguja enorme. Los movimientos del MAYOR GENERAL son ágiles y elegantes. Baja la escalera. Luego se sienta, mira a los personajes*

---

<sup>1631</sup> VERNANT, Jean-Pierre et VIDAL-NAQUET, Pierre, *Op. Cit.*, p. 24.

<sup>1632</sup> DE LA CAMPA, Ramón V., *Op. Cit.*, p. 26.

<sup>1633</sup> MONTES HUIDOBRO, Matías, « Teatro en Lunes de Revolución », *Op. Cit.*, p. 23.

con una sonrisa indefinible – sarcástica y bondadosa – y comienza a coser unos galones desprendidos de la guerrera<sup>1634</sup> ».

C'est sans doute dans cette seconde pièce de Triana<sup>1635</sup>, écrite avant son retour à Cuba, que l'influence de l'avant-garde théâtrale européenne est la plus évidente. On retrouve ici les personnages en (vaine) attente d'un mystérieux personnage de *En attendant Godot* de Beckett, dont Triana vit en Espagne, peu avant de commencer l'écriture du *Mayor General*, une représentation qui lui fit forte impression<sup>1636</sup>. Mais l'influence des dramaturges espagnols est également nettement perceptible, comme il le reconnaît lui-même (« La generación del 98 a mí particularmente me influenció<sup>1637</sup> ») et l'on peut voir, par exemple, dans la figure du Mayor General un écho de celle du Veilleur Nocturne de *El hombre deshabitado*, cet « autosacramental sin sacramento » de Rafael Alberti. La description que fait Alberti dans sa pièce de cette parodie du Créateur, contremaître de nuit d'un chantier public, est tout aussi grotesque que celle de Triana puisqu'il entre en scène « tiznada la careta, bajo una capirucha de hule<sup>1638</sup> ». Chez Alberti comme chez Triana, ces figures interviennent pour mettre en scène l'infranchissable gouffre qui s'est creusé entre les hommes et dieu, celui-ci n'apparaissant plus que sous la forme dégradée et déformée d'un individu cruel et sadique, qui ne manifeste que mépris pour ses créatures, comme en témoigne l'affrontement final de l'Homme et du Veilleur Nocturne dans *El hombre deshabitado* (« Hablas como los ángeles caídos. Pero aun eres menos que el último de todos : un simple hombre condenado!<sup>1639</sup> »), et dont les desseins sont incompréhensibles : « Mis juicios son un abismo profundo<sup>1640</sup> », affirme le Veilleur Nocturne pour clore la pièce d'Alberti, tandis que celle Triana s'achève sur cette cinglante réponse du Général à la promesse annoncée par le titre de la pièce :

¿Hablar? ¿Hablar, para qué? Ya no queda nada. [...] ¿Hablar del origen, de los dioses? Como si uno fuera un payaso. ¿Hablar de conceptos? ¿Y de proyectos cósmicos...? Qué atrevimiento... [...] ¿Qué hora es? ¿Las nueve? Tengo hambre. (*Mirando a los tres personajes*) Y vendrán otros y vendrán otros y vendrán otros... (*Suspira*) Algún día.

(Pausa. EL MAYOR GENERAL hace mutis. Se oyen los cánticos de una salmodia y el sonido melodioso de una campana hacia lo infinito. Tintes de luz rosada)

Telón.

Il est bien évidemment hautement significatif que le Général se refuse finalement à parler de théogonie ; ce refus traduit le vide existentiel qui caractérise le tragique moderne, dans un théâtre

<sup>1634</sup> TRIANA, José, *El Mayor General hablará de Teogonía* [1960], Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, <[<sup>1635</sup> La première, \*Un incidente cotidiano\*, a été détruite par l'auteur \(TAYLOR, Diana, « Entrevista con José Triana » \[1988\] in \*Ensayos críticos sobre José Triana\*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2011, <\[<sup>1636</sup> \\*Idem\\*, p. 117.\]\(http://www.cervantesvirtual.com/obra/ensayos-criticos-sobre-jose-triana/> \[consulté le 06/07/16\], p. 117\).</a></p></div><div data-bbox=\)](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/el-mayor-general-hablara-de-teogonia/html/6fb8dc54-a0fa-11e1-b1fb-00163ebf5e63_2.html#I_0_> [consulté le 25/06/2016], n. p.</a></p></div><div data-bbox=)

<sup>1637</sup> *Idem*, p. 116.

<sup>1638</sup> ALBERTI, Rafael, *El hombre deshabitado* [1931], Biblioteca Nueva, Madrid, 2007, p. 207.

<sup>1639</sup> *Idem*, p. 261.

<sup>1640</sup> *Idem*.

déserté par les dieux et qui ne met plus en scène que des anti-héros, perdus dans un monde désormais vide de sens.

Ces considérations semblent donner raison à ceux qui considèrent Triana comme un « colonisé culturel », ce qu'il reconnaît volontiers lui-même : « Para entonces la influencia española y europea que tengo es enorme. Estaba ligado con la vanguardia española de aquel momento<sup>1641</sup> » (dans un autre entretien, il en vient même à parler de « nuestra tradición europea<sup>1642</sup> »).

Néanmoins et bien que l'ensemble du théâtre de Triana soit imprégné de cette angoisse tragique clairement héritée de l'avant-garde européenne, les pièces qu'il écrivit après son retour à Cuba s'inscrivent clairement dans la quête d'une identité culturelle nationale, cette *cubanía* que recherchent avec tant de ferveur l'ensemble des dramaturges cubains au début des années 1960. En 1964, Triana le revendique explicitement : « Me interesa el hombre y me interesa el conocimiento del cubano, porque estoy en Cuba, vivo en Cuba, nací en Cuba y trabajo para mis contemporáneos. Me interesan los problemas nacionales, me interesa el hombre<sup>1643</sup> ». Des années plus tard, en 1995, il l'affirme à nouveau : « yo soy cubano y todo lo que trato de hacer es expresar esa sociedad<sup>1644</sup> ».

Cette volonté d'inscrire son théâtre dans la réalité nationale est évidente dès la première pièce qu'il écrivit après son retour à Cuba, *Medea en el espejo*<sup>1645</sup>, que l'ensemble de la critique accueillit, à l'instar de Carlos Espinosa Domínguez, comme « la cubanización de un mito griego<sup>1646</sup> ».

Les deux pièces qui suivirent, *El parque de la Fraternidad* et *La muerte del Ñeque*, non seulement mettent également en scène des personnages typiquement cubains mais sont encore plus précisément contextualisés dans l'histoire du pays. Comme le souligne Ramón V. de la Campa, « con esta pieza [*La muerte del Ñeque*], Triana mantiene su preocupación singular por el pasado nacional y acentúa el mismo acervo de características sociales y morales de dicha época<sup>1647</sup> ».

Or, comme nous l'avons souligné précédemment, ces trois pièces ont en commun de mettre en scène des personnages afro-descendants (noirs ou métis) : María, La señorita Amparo, Erundina, « la mujer de Antonio » et le « bongosero<sup>1648</sup> » dans *Medea en el espejo*, Hilario, Pepe, Juan, Cachita et

---

<sup>1641</sup> *Idem*, p. 117.

<sup>1642</sup> TRIANA, José, « Alusiones al delirio » in TAYLOR, Diana (ed.), *Ensayos críticos sobre José Triana, Op. Cit.*, p. 126.

<sup>1643</sup> PIÑERA, Virgilio, « El teatro actual » (entretien avec Anton Arrufat, José Triana, Abelardo Estorino, José Brene et Nicolás Dorr), *Casa de las Américas*, Vol. 4, n° 22-23, janvier-avril 1964, p. 103.

<sup>1644</sup> VASSEROT, Christilla, « Entrevista con José Triana », *Op. Cit.*, p. 121.

<sup>1645</sup> Dans cette pièce, Médée la barbare prend les traits de María, jeune métisse vivant dans la pauvreté d'un *solar habanero* et amante de Julián, bel homme blanc pour lequel, à l'instar de son modèle grec, elle trahit son père et son frère. Les ambitions de Julián le pousse à accepter la proposition de Perico Piedra Fina, le propriétaire du *solar*, d'abandonner María pour se marier avec sa fille Esperancita. Dans un premier temps, María se refuse à admettre cette trahison mais finit par la reconnaître et se venge, tout d'abord en faisant boire du vin empoisonné à Perico Piedra Fina et à sa fille, puis en tuant ses enfants pour ne pas que Julián les lui enlève.

<sup>1646</sup> ESPINOSA DOMÍNGUEZ, Carlos, « Panorama desde el escenario », *Op. Cit.*, p. 146.

<sup>1647</sup> CAMPA, Ramón de la, *Op. Cit.*, p. 78.

<sup>1648</sup> Il est intéressant de noter ici que dans le *dramatis personae*, l'auteur prend la peine de signaler la couleur de peau de chacun des personnages à l'exception du « bongosero », comme s'il allait de soi que celui-ci était afro-descendant.



Berta dans *La muerte del Ñeque* et La Marquesa dans *El parque de la Fraternidad*. Tous ces personnages, de différentes manières et bien qu'à des degrés divers, sont liés à l'univers rituel afro-cubain. Nous nous proposons maintenant de voir comment ces éléments rituels s'articulent aux visées tragiques du théâtre de Triana. Nous concentrerons notre attention sur *Medea en el espejo* et *La muerte del Ñeque*, les thématiques qui nous intéressent n'étant pas traitées dans *El parque de la Fraternidad*.

### c. *Medea en el espejo* : une tragédie afro-cubaine ?

Si l'on tient compte de l'intérêt proclamé de Triana pour Artaud et le théâtre rituel, on peut s'étonner, à la lecture de *Medea en el espejo*, du peu de place qui est accordé dans cette pièce à l'univers religieux afro-cubain, alors même que les personnages qu'elle met en scène appartiennent à cet univers. Dans la tradition grecque, Médée est une puissante sorcière qui use de ses pouvoirs pour parvenir à ses fins, notamment pour assassiner Créon et sa fille. Transposée dans le contexte cubain, Médée la sorcière devient logiquement, sous la plume de Triana, une adepte de la *religión*, dans sa conception la plus « magique » : pas de dieux ici mais bien des sorts et sortilèges (*bilangos*), des « amuletos, yerbajos, artimañas y santiguaciones para calmar las potencias malignas de los espíritus »<sup>1649</sup>. Mais bien que les talents de sorcière de María soient évoqués dans la pièce et jouent un rôle dans l'intrigue, puisque ce sont eux qui lui permettent d'empoisonner le vin qu'elle offre à Perico Piedra Fina et à sa fille, ils ne sont évoqués que de façon extrêmement ponctuelle et allusive (María se contente d'évoquer dans un monologue, après la mort de ses adversaires, « dos cuerpos enloquecidos por el *trabajo* que le hice al vino... »<sup>1650</sup>), et servent surtout à inscrire le personnage principal et son entourage dans un contexte socio-culturel déterminé.

On peut remarquer par ailleurs que l'auteur n'accorde pas beaucoup de crédit à ce système de croyances, qui sont plutôt présentées comme des superstitions : même si c'est au moyen d'un « *trabajo* » que María parvient à tuer Perico Piedra Fina et sa fille, nul besoin en soi de recourir à des entités supra-naturelles pour empoisonner du vin et dans le reste de la pièce, les personnages ont surtout recours à la *religión* pour expliquer ce qu'ils ne comprennent pas : dans la première scène de l'acte I, María s'interroge sur le motif de l'absence de Julián et plutôt que d'écouter Erundina qui tente de lui faire voir la vérité en face, elle envisage d'aller se faire « *despojar* » par Madame Pitonisa, attitude que la vieille servante ne manque pas de tourner en dérision : « Crees que sea cosa

---

Lors de sa première apparition dans la pièce, la didascalie le stipule d'ailleurs explicitement : « *Aparece por lateral izquierdo el bongosero. Trae un paño rojo amarrado al cuello. El negro da suaves golpecitos en el tambor* » (TRIANA, José, *Medea en el espejo*, 1960, p. 11).

<sup>1649</sup> *Idem*, p. 22.

<sup>1650</sup> *Idem*, p. 21.

de brujería que Julián haya desaparecido de tu cama? Vas a encontrar el motivo en las cartas de la baraja?<sup>1651</sup> ».

Un peu plus loin c'est Erundina, en plein désarroi face à l'attitude obtuse de María, qui envisage de recourir à cette prêtresse :

SEÑORITA AMPARO: Que enredo, Virgen Santa.

ERUNDINA (*Abanicándose con un pañuelito y quitándose el sudor de la frente*): Tendré que llamar al doctor Mandinga o a Madame Pitonisa. [...] María no debe continuar en este trajín. O se pone como un fideo de flaca o hay que meterla en Mazorra. [...] (*Grita*) Ah, ya sé.

S. AMPARO: Que susto. Vieja, aguante esos impulsos.

ERUNDINA: Un bilongo.

S. AMPARO: Qué está mentando ?

ERUNDINA: Un bilongo.

S. AMPARO: Un bilongo ?

ERUNDINA: Un bilongo.

S. AMPARO: No me haga reír.

ERUNDINA: A María le han echado un bilongo.

S. AMPARO: (desternillándose de la risa) : Un bilongo.

ERUNDINA: Si no es un bilongo hay que llevarla a un siquiatria<sup>1652</sup>.

Dans la scène 3 du même acte, le chœur tire les mêmes conclusions qu'Erundina :

MUJER: Ah, ya sé. María tiene un chino<sup>1653</sup>. [...]

CORO: María tiene un chino

un chino un chino un chino

un chino un chino un chino

un chino, una maldición<sup>1654</sup>.

À l'exception de ces quelques allusions, la *religión* brille par son absence dans cette pièce, en dépit des pouvoirs mythiques supposément attribués à María et de l'omniprésence de la thématique du double et du dédoublement identitaire, que Triana préfère exploiter à partir de la métaphore du miroir plutôt que de recourir au « vestiaire identitaire » de la *religión*.

L'ensemble de la pièce tourne en effet autour d'un mystérieux miroir dans lequel María, dans un premier temps et alors qu'elle se comporte encore comme une femme soumise aux codes racistes et machistes du milieu dans lequel elle évolue, refuse de se regarder ou cherche en vain. La quête identitaire de la protagoniste trouve ici son aboutissement à la fin du deuxième acte, lorsqu'elle accepte enfin de se saisir du miroir et de se regarder en face ; ce n'est qu'alors qu'elle parvient à s'assumer telle qu'elle est et à s'affranchir de ses entraves au travers de sa vengeance, « *reafirmando su posición en el mundo*<sup>1655</sup> », comme le précise Triana dans la didascalie finale. Ramón V. de la

---

<sup>1651</sup> *Idem*, p. 3.

<sup>1652</sup> *Idem*, p. 7.

<sup>1653</sup> « La magia de los chinos se reputa la peor y la más fuerte de todas » (CABRERA, Lydia, *El Monte*, Editorial Letras Cubanas, La Havane, 1993 [1954], p. 26). « Es sabido que en el campo de la hechicería el brujo bárbaro o extranjero suele tener siempre más prestigio que el del mismo país » (ORTIZ, Fernando, *La africanía de la música folklórica afro cubana*, Editorial Universitaria, La Havane, 1965 [1950], p. 166).

<sup>1654</sup> *Idem*, p. 12.

<sup>1655</sup> *Idem*, p. 25.

Campa a raison de souligner que de ce point de vue *Medea en el espejo* se démarque de l'ensemble de l'œuvre de Triana : « esta pieza es la única que sugiere, como resultado de la ritualización, cierto rompimiento de las cadenas sociales opresivas [...] Con el asesinato de sus hijos, cuyo padre es blanco y la había traicionado, el acto criminoso de Medea plantea una emancipación racial y social. La violencia toma un fin purificador<sup>1656</sup> ».

Dans le troisième acte de la pièce, alors que Perico Piedra Fina et Esperancita sont déjà morts, María peine à poursuivre sa démarche vengeresse jusqu'au meurtre de ses enfants et le miroir prend alors corps scéniquement pour matérialiser le conflit intérieur de la protagoniste, sous la forme d'un esprit dansant entre les mains duquel elle se débat. C'est cet esprit qui « *le pone un puñal imaginario en la mano [...] y le ordena que mate a sus hijos en medio del escenario*<sup>1657</sup> ».

Or bien que l'apparition de l'esprit se fasse au son de « *un violento toque o repiqueteo de tambores*<sup>1658</sup> » et que Triana précise en didascalie que « *es necesario que se logre un climax de rito, de fascinación*<sup>1659</sup> », le lien avec l'univers rituel afro-cubain est ici pour le moins ténu et cet esprit semble bien plutôt tiré de l'univers shakespearien : les hallucinations de María apparaissent bien plutôt comme une réminiscence de celles de Macbeth, qui commet elle aussi un crime contre nature avec un poignard<sup>1660</sup> qui lui apparaît lors d'une vision<sup>1661</sup>. Comme la femme de son homologue élisabéthain, María vit cette scène comme un rêve dans lequel le sang se transforme en obsession<sup>1662</sup> :

Sangre. Sangre. He visto un sueño. He visto sangre más allá del sueño. He visto miles de lagartos bañados en sangre. La sangre inunda las casas. La sangre es el grito de mis hijos que se vuelven polvo de sangre. Qué florecitas de sangre. Qué pozo de sangre. Qué navaja puede detener la sangre. (*Cae en el centro del escenario de espaldas al público*) Hay una torre de sangre. Un laberinto de sangre. Que me ahogo en la sangre. Que me ahogo en un patio de sangre. (*En un grito*) Ay, vengan a detener la sangre<sup>1663</sup>.

L'ensemble du troisième acte et cette scène, tout particulièrement, fut jugé assez peu convaincant par la critique ; Calvert Casey commente ainsi, en décembre 1961, la première représentation de *Medea en el espejo*, montée par Francisco Morín :

---

<sup>1656</sup> CAMPA, Ramón de la, *Op. Cit.*, p. 26.

<sup>1657</sup> TRIANA, José, *Medea en el espejo*, 1960, p. 23.

<sup>1658</sup> *Idem*, p. 22.

<sup>1659</sup> *Idem*.

<sup>1660</sup> Dans *El hombre deshabitado*, c'est également avec un poignard que met entre ses main la Tentación que El Hombre commet le meurtre qui précipitera sa chute (cf. ALBERTI, Rafael, *El hombre desahbitado*, *Op. Cit.*, p. 243).

<sup>1661</sup> Cf. SHAKESPEARE, William, *Macbeth* (trad. A. Demazière) in *Théâtre complet*, Éditions Famot, Genève, 1974, p. 985.

<sup>1662</sup> Après avoir accompli le meurtre de Duncan, roi d'Ecosse, Lady Macbeth. Somnambule, tente en vain de laver ses mains des taches de sang que son crime y a laissées : « Il y a toujours une tache. [...] Va-t'en, tache damnée! Va-t'en! Dis-je... [...] qui aurait cru que le vieil homme eût en lui tant de sang? [...] Quoi! Ces mains-là ne seront donc jamais propres? [...] Il y a toujours l'odeur du sang... Tous les parfums d'Arabie ne rendraient pas suave cette petite main! » (*Idem*, p. 1000).

<sup>1663</sup> TRIANA, José, *Medea en el espejo*, 1960, p. 23.

El gesto enigmático de Medea intriga demasiado a Triana. En el tercer acto, cuando tiene que resolver la obra, que ha seguido un admirable plano dramático, el autor parece haberse sentido súbitamente deslumbrado por el contenido poético del mito. Se pone a contemplar a Medea. Abandona el plano dramático y se lanza a la indagación poética. Deja el teatro por la poesía. La obra pierde su efectividad cuando obliga a Medea a explicar y a danzar su acto.

La dirección de Francisco Morín, de mucha calidad en los dos primeros actos, también decae en el tercer acto con la introducción de la absurda figura del Espíritu y del espectáculo de danzas<sup>1664</sup>.

Triana lui-même semble s'être rangé à cet avis, puisqu'en 1991 il publie en Espagne une nouvelle version de cette pièce, dans laquelle ce dernier acte est presque intégralement réécrit. Cette version revue apporte un éclairage très intéressant sur la version originale dans la mesure où Triana y accorde, justement, une place beaucoup plus importante à la *religión* : le miroir est toujours présent mais passe au second plan. Au lieu de laisser María se débattre seule avec ses visions, l'auteur fait ici intervenir les deux personnages mentionnés au début du premier acte : Madame Pitonisa et le Docteur Mandinga (noirs tous deux, nous précise une didascalie<sup>1665</sup>).

La première scène ajoutée met en scène ces deux personnages qui s'introduisent en cachette chez María pour y réaliser un « *trabajo* » destiné à la pousser à accomplir le meurtre final. « Hay que ayudarla, doctor Mandinga<sup>1666</sup> » affirme Madame Pitonisa et pour ce faire, la prêtresse réalise une longue invocation à des esprits qui, cette fois, relève clairement de la *religión*, dans son acception la plus syncrétique. On y retrouve des allusions aux morts du *palo monte* (« por los huesos de todos los muertos...<sup>1667</sup> »), mais également à Eleguá, même si celui-ci n'est pas explicitement mentionné et se confond dans le discours de Madame Pitonisa avec « los nueve demonios que se ocultan en todas las puertas<sup>1668</sup> » et avec un « espíritu purificador<sup>1669</sup> » auquel elle demande d'« [abrir] camino en la tierra y en la eternidad<sup>1670</sup> » à María ; pendant ce temps, le Doctor Mandinga « da tres patadas misteriosas en el suelo<sup>1671</sup> », ce qui correspond au salut rituel destiné à Eleguá. Au cours de ce rituel, le Doctor Mandinga utilise la pharmacopée afro-cubaine typique : du basilic, du « rompe-zaragüey », des poudres diverses... Madame Pitonisa raconte également à son comparse comment, la veille, María est venue la consulter : « Ayer le tiré las cartas. [...] Luego le tiré los caracoles<sup>1672</sup> ». Mais c'est surtout aux croyances spirites, mêlées au catholicisme pragmatique que renvoient les invocations de Madame Pitonisa : « A los espíritus infernales... (*Esparce los polvos por el escenario.*) A través del mal en esta tierra, en este infierno, el sufrimiento, la purificación...A través del mal..., la tierra... A través del mal..., el infierno...A través del mal en

---

<sup>1664</sup> CASEY, Calvert, « Teatro 1961 », *Op. Cit.*, p. 104.

<sup>1665</sup> TRIANA, José, *Medea en el espejo*, 1991, p. 114.

<sup>1666</sup> *Idem*, p. 116.

<sup>1667</sup> *Idem*, p. 115.

<sup>1668</sup> *Idem*, p. 116.

<sup>1669</sup> *Idem*.

<sup>1670</sup> *Idem*.

<sup>1671</sup> *Idem*.

<sup>1672</sup> *Idem*.

esta tierra, en este infierno...A través del mal en esta tierra, en este infierno, el sufrimiento, la purificación<sup>1673</sup> ». Madame Pitonisa, après avoir réalisé plusieurs tours sur elle-même, finit par tomber en transe et achève son invocation avant de quitter la scène avec son compagnon.

Ils réapparaissent dans la troisième scène de ce même acte, cette fois en compagnie de María, désespérée car contrairement à ses attentes, Julián ne s'est pas précipité chez elle après la mort de sa nouvelle épouse et de son beau-père (« No ha venido. Yo pensé que aparecería entre las sábanas blancas, indignado, insultándome, dispuesto a lo peor; pero cerca, tan cerca de mí que...<sup>1674</sup> »). Dans un premier temps, Madame Pitonisa tente de la raisonner, et ce discours vient remplacer, dans cette nouvelle version, le face-à-face de María et de son miroir, qui gagne en clarté ce qu'il perd en valeur symbolique :

¿No te das cuenta que todo eso es falso, que tiene que ver muy poco con la realidad? ¡Piensa, detente en lo que haces, en lo que dices, en lo que ocultas, en lo que te rodea, en lo que hace y dice Julián! ¿No ves que es un error? ¿Qué es lo que defiendes? Dime la causa, lo que tú crees, lo que tú piensas. ¿Tener a Julián? Lo tienes? ¿Lo has tenido alguna vez? ¡Todo ha sido igual que ahora!.. (Pausa breve. Con intención.) ¿Y tú? Dime, ¿Cuál es tu sitio? (Pausa breve.) ¿Es tu destino ese triste papel de andar siempre en el vacío, en el aire, pendiente de sus deseos, de sus mezquindades, de si llega, de si está con otra, de no saber nada de nada? ¿Acaso tu destino es ése, nada?<sup>1675</sup>

Pendant ce temps, le Doctor Mandinga poursuit le rite magique initié dans la première scène, « nettoyant » la pièce avec son bouquet de basilic et invoquant « los espíritus dañinos e infernales<sup>1676</sup> », sur un registre apocalyptique : « Por las parrillas al rojo vivo y las calderas de aceite y las tumbas que se abren y los muertos que se levantan y el horror que sobrevive y el sufrimiento y la guerra y la muerte. Por el espanto, las pesadillas y Belzebuth...(En un grito.) Luz y progreso para el alma en pena<sup>1677</sup> ».

Devant le refus de María à entendre ses arguments (« Váyanse, déjenme. [...] ¿Por qué no me dejas en paz? Crees que no tengo salidas? ¿Creas que no podré arreglarme como antes? [...] ¿Porque he contado lo que sufro y lo que me atemoriza, se imaginan que estoy pidiendo protección?...<sup>1678</sup> »), Madame Pitonisa joint sa voix à celle du Doctor Mandinga et tous deux « comienzan a girar sobre sí mismos y a musitar con sentido rítmico, como si fuera un cántico, al unísono o alternativamente<sup>1679</sup> ». María résiste (« No crean que será tan fácil; no crean que me podrán vencer<sup>1680</sup> »), mais finit par tomber en transe alors que Madame Pitonisa et le Doctor Mandinga

---

<sup>1673</sup> *Idem.*

<sup>1674</sup> *Idem.* p. 117.

<sup>1675</sup> *Idem.* p. 119.

<sup>1676</sup> *Idem.* p. 117.

<sup>1677</sup> *Idem.* p. 118.

<sup>1678</sup> *Idem.* p. 119.

<sup>1679</sup> *Idem.*

<sup>1680</sup> *Idem.*

« *continúan sus invocaciones y girando como si fueran cuerpos aéreos*<sup>1681</sup> ». Elle se met alors à parler avec « *los secretos demonios de Julián*<sup>1682</sup> » et c'est seulement alors qu'elle prend brusquement conscience de la réalité et parvient à se débarrasser de son amour délétère, se hissant alors au rang de son *alter ego* mythique, comme lorsque dans la version originale elle accepte enfin de se regarder dans le miroir : « *Te has ido, y no regresas. (Pausa.) Me vengaré. Sí, es lo único que puedo hacer. Al fin comienzo a ver claro, Madame Pitonisa. (Madame Pitonisa no se mueve.) Tú tenías toda la razón. Mi destino no es Julián. ¿Dónde está el espejo? [...] (Su risa es como un estallido de locura.) ¡Que boba, que boba soy!... Ah, si supieras, Julián..., si supieras que ya no te deseo, que ya no representas nada. (Largas carcajadas)*<sup>1683</sup> ». C'est alors Madame Pitonisa qui lui remet « *un enorme cuchillo con el mango negro*<sup>1684</sup> », tandis que le Doctor Mandinga lui apporte un petit poupon de cire, en lui enjoignant de lui planter le couteau dans la poitrine : ce sont ici les pratiques *vaudou* qui sont convoquées pour représenter le meurtre final, et c'est après avoir symboliquement exécuté le poupon de cire que María trouve la force d'aller mettre à mort ses enfants.

#### **d. La muerte del Ñeque : une approche dramaturgique de « lo afrocubano »**

Comme on peut le constater à partir de ce résumé, dans la version de 1991 la *religión* est bien plus présente que dans celle de 1960, et confirme que cette dimension faisait bien défaut dans la version originale, puisque l'auteur lui-même jugea opportun de la réintroduire ; cela montre bien qu'au lendemain de la Révolution, les aspirations rituelles de Triana le guidaient vers d'autres chemins que ceux que nous avons suivis jusqu'ici, tracés par la tradition théâtrale européenne et donc beaucoup moins ancrés dans la réalité cubaine que les autres éléments de son œuvre : cela explique pourquoi, comme nous l'avons déjà souligné, ses pièces les plus « métaphysiques » soient également les moins contextualisées socialement.

Ce peu d'intérêt pour la *ritualité* des pratiques afro-cubaines s'explique peut-être partiellement par la méconnaissance qu'avait le dramaturge de ces pratiques – rappelons ici qu'en 1955, lorsque Triana part s'installer à Madrid, le « folklore » afro-cubain était encore largement méconnu de l'élite créole, et que lui-même est issu d'une famille d'intellectuels hispano-descendants de Camagüey, totalement étrangère à cet univers. Au lendemain de la Révolution le folklore est affaire de folkloristes, et à son retour sur l'île Triana ne semble pas s'y être beaucoup intéressé : s'il participa en dilettante au

---

<sup>1681</sup> *Idem.*

<sup>1682</sup> *Idem.*

<sup>1683</sup> *Idem*, p. 120.

<sup>1684</sup> *Idem.*

séminaire de dramaturgie organisé par le département de théâtre du TNC, à notre connaissance il ne manifesta pas d'intérêt particulier pour le département de folklore voisin. Rappelons d'autre part qu'au début des années 1960, la Révolution appelle à un théâtre militant qui dénonce les injustices sociales et bien que le dramaturge ait pris très rapidement ses distances vis-à-vis des objectifs révolutionnaires, c'est bien dans un premier temps pour soutenir la Révolution que Triana revient s'installer sur l'île ; les pièces qu'il écrivit durant les premières années de la Révolution (*Medea en el espejo*, *El parque de la Fraternidad*, *La muerte del Ñeque*<sup>1685</sup>) en témoignent, puisqu'elles ont une portée sociale bien plus importante que le reste de son œuvre. Or à l'époque où Triana écrit *Medea en el espejo*, la lutte contre le racisme constituait encore l'une des priorités gouvernementales. Triana fut visiblement sensible à cette tendance et dans les pièces qui nous intéressent, il joint sa voix à celle des dramaturges qui entreprennent de dénoncer et de combattre les discriminations raciales au sein de la société cubaine, comme il le confie lui-même à Diana Taylor : « Yo quería romper con el racismo, la exclusión que se veía en mi país, y darles a esos personajes una envergadura sagrada<sup>1686</sup> ».

Ici encore, c'est dans *Medea en el espejo* que cela apparaît le plus clairement : c'est bien autant en raison de sa couleur de peau, plus encore que de ses origines sociales que María est considérée comme une « barbare » par Perico Piedra Fina et les siens, et que Julián l'abandonne pour la fille de Perico, riche et blanche ; l'un des personnages du chœur l'affirme d'ailleurs sans ambages, « en este país tener el pellejo prieto es una desgracia<sup>1687</sup> ». Pour María, s'accepter elle-même – se regarder dans le miroir – consiste avant tout à accepter son identité métisse, comme l'ont souligné de nombreux critiques ; Ramón de la Campa considère ainsi que « la pugna inicial de la obra refleja una lucha de clases y razas, manifestada por las actitudes discriminatorias dentro del solar<sup>1688</sup> ». De fait, dans le premier acte de la pièce, María fait tout pour renier son ascendance africaine et se présente comme « una mujer dependiente que intenta a toda costa asumir patrones de comportamientos ajenos y desprenderse de sus orígenes<sup>1689</sup> » ; elle en vient même à retirer l'éducation de ses enfants à Erundina, sa propre nourrice (noire), sous prétexte que ses manières ne sont pas convenables : « Son esos los modales propios de tratar a una señora ? Me has mentido, Erundina. Indudablemente no fuiste a un colegio de monjas. Tendré que vigilar la educación de mis hijos. [...] No quiero que se acostumbren a tanto desparpajo. Yo misma hago esfuerzos. (*la mira con desprecio*) Hablamos idiomas distintos<sup>1690</sup> ».

<sup>1685</sup> À cette époque, Triana écrivit également trois autres pièces, *La casa ardiendo*, *La visita del ángel*, *El incidente cotidiano*, qui furent représentées mais non publiées. Nous n'avons pas connaissance de leur argument.

<sup>1686</sup> TAYLOR, Diana, « Entrevista con José Triana » [1988], *Op. Cit.*, p. 118.

<sup>1687</sup> TRIANA, José, *Medea en el espejo*, 1960, p. 11.

<sup>1688</sup> CAMPA, Ramón V., *Op. Cit.*, p.47.

<sup>1689</sup> MIRANDA CANCELA, Elina, *Calzar el coturno americano: mito, tragedia griega y teatro cubano*, Ediciones Alarcos, La Havane, 2006, p. 92.

<sup>1690</sup> TRIANA, José, *Medea en el espejo*, 1960, p. 4.

Lorsque María accepte de se regarder dans le miroir, de se défaire de l'emprise de Julián et d'assassiner ses enfants plus blancs qu'elle, c'est aussi son désir de « blanquearse », de « mejorar la raza » dont elle se libère, comme le fait remarquer José A. Escarpenter : « al asesinar a sus hijos se constituye en un modelo liberador que abre la posibilidad de redención de los negros y los mulatos discriminados por el mundo de los blancos<sup>1691</sup> ».

Dans la version originale<sup>1692</sup> de *La muerte del Ñeque*, le discours est moins explicite (rappelons qu'à partir de 1961, la lutte contre le racisme cesse de figurer à l'ordre du jour révolutionnaire), mais les tensions raciales sont bien présentes en toile de fond entre Cachita, la servante noire, Bertica sa nièce métisse qui se laisse séduire par Pablo, le jeune, blanc et riche fils d'Hilario, lui-même métis en quête d'ascension sociale, auprès de Blanca Estela, aussi blanche que l'indique son nom. Dans la version modifiée de 1996, Cachita l'exprime sans retenue, lorsqu'elle accuse Pablo de rechercher une aventure avec sa nièce : « Estoy cansada de tanta hipocresía, de tanto lamer el culo a una gente que no se merecen que yo, Concepción Gonzaga y Sandoval, viuda del Teniente de Tropa de Estevanez, don Artudo Menéndez y Urquiza, en la guerra del 12, la de los negros, de la que ninguno habla, tenga la consideración de mirarles la cara. Soy negra y a mucha honra. Negra, pobre y honrada. ¿No te gusta ? Te aguantas...<sup>1693</sup> » - suite à cette diatribe, Pablo clôt la discussion en la traitant de « negra de mierda<sup>1694</sup> ».

Mais de façon générale, le discours racial est moins prégnant dans cette pièce que dans *Médée* et il est intéressant de corréliser cela au fait que « lo afrocubano » n'y fonctionne plus seulement comme marqueur socio-culturel. À plusieurs égards en effet et alors justement que l'intrigue ne repose plus sur aucune pratique « sorcière », l'auteur semble avoir pris conscience ici du potentiel dramaturgique des croyances et pratiques afro-cubaines et entrepris de les exploiter.

Cela apparaît clairement dès le titre de la pièce, puisque « ñeque » est un terme d'origine africaine ainsi défini par Fernando Ortiz : « cuando a un individuo le persigue la mala suerte [...] se dice que tiene la salación encima, que está *salao* o que está *ñeque*. La *salación* depende del hechizo de un enemigo o de algún poder sobrenatural que se complace en mortificar y desgracia una persona por todos los medios [...]. La *salación* es la expresión de eses sentimiento primitivo que achaca a un espíritu todas las desgracias que agobian a un individuo, y que moderadamente se da a comprender por la expresión *mala suerte*<sup>1695</sup> ».

La mort annoncée d'Hilario devient alors le fruit d'une sorte de *fatum* afrocubain, inexorablement

---

<sup>1691</sup>ESCARPENTER, José A., « Tres dramaturgos del inicio revolucionario », *Op. Cit.*, p. 893.

<sup>1692</sup>*La muerte del Ñeque* fut également revue par l'auteur, et publiée dans cette nouvelle version en Espagne en 1996.

<sup>1693</sup>TRIANA, José, *La muerte del Ñeque* [version revue], 1991, <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/la-muerte-del-ñeque-version-revisada-por-el-autor/html/> [consulté le 10/10/2016], n.p.

<sup>1694</sup>*Idem.*

<sup>1695</sup>ORTIZ, Fernando, cité par VASSEROT, Christilla, *Les avatars de la tragédie dans le théâtre cubain contemporain, 1941-1968*, thèse de doctorat (dir. C. Fell), Université Paris 3, 1999, p. 245.



manifesté par la présence scénique, tout au long de la pièce, du trio d'assassins chargé de le mettre à mort formé par Pepe (métis), Juan (noir) et Ñico (blanc). On peut voir dans ce trio une réminiscence des Parques antiques, mais surtout des trois couturières de *Lila la mariposa*, elles aussi « negra, mulata y blanca<sup>1696</sup> », au sujet desquelles Rolando Ferrer précise en didascalie que « son en el religioso mundo de la criada, mágicas encarnaciones de fuerzas naturales desencadenantes de la tragedia<sup>1697</sup> ».

La pièce de Triana s'ouvre sur une discussion entre les trois sicaires, qui nous révèle à demi-mots l'objet de leurs manigances. Il pourrait s'agir d'une scène réaliste sans la présence sonore, en hors-champ, de chants religieux provenant d'une maison voisine où se déroule une messe spirituelle. L'objectif de ces chants est clairement stipulé par l'auteur : « *Estos cantos deben poseer la violencia y el embrujo necesarios para que la escena por momentos adquiera una dimensión de apoteosis sobrehumana. Recuérdese que según la creencia popular los cantos del Orile espantan, eliminan los malos espíritus y al mismo tiempo son una invocación a los buenos espíritus que aconsejan remedios y fórmulas para alcanzar la perfección*<sup>1698</sup> ». Ces chants s'intensifient à l'apparition de Juvencio, comme pour signaler l'importance de ce personnage : « *Los cantos se entremezclan al toque del bongó, las maracas y las claves*<sup>1699</sup> ».

Notons ici que déjà dans les pièces antérieures, Triana recourt à des fonds sonores musicaux en hors champ qui viennent accompagner l'action scénique : dans *El Mayor General hablará de Teogonía*, dès la scène d'exposition « *óyense ruidos lejanos. Alguien canta una salmodia*<sup>1700</sup> ». Dans *El parque de la Fraternidad*, ce sont des « *tambores lejanos y maracas*<sup>1701</sup> » qui résonnent ; dans *Medea en el espejo*, c'est le chœur qui se trouve sur scène, autour du *bongosero* et de son tambour, qui se charge de cette ambiance musicale ; les visions de María d'autre part sont toujours accompagnées de rythmes de tambour, sans que la provenance en soit précisée : c'est le cas à la fin du premier acte, lorsque María, « *como si tuviera una alucinación* » (p. 12), imagine Julián au milieu du public et danse avec lui « *al compás de un extraño toque de tambor* » (p. 13). Par ailleurs, tout au long du troisième acte, alors que María se débat avec son reflet, « *se oye, a intervalos, un lejano tam tam de tambores* » (p. 22), qui lorsqu'apparaît l'esprit qui pousse María au crime se transforme en « *violento toque o repiqueteo de tambores* » (p. 23).

Rien d'étonnant donc à ce que Triana ait à nouveau recours à cet accompagnement musical dans *La muerte del Ñeque*<sup>1702</sup>. La différence ici vient du fait que ces chants, comme l'explique la didascalie

---

<sup>1696</sup> FERRER, Rolando, *Lila la mariposa in Teatro*, Editorial Letras Cubanas, La Havane, 1983, p. 61.

<sup>1697</sup> *Idem*.

<sup>1698</sup> TRIANA, José, *La muerte del Ñeque*, 1964, *Op. Cit.*

<sup>1699</sup> *Idem*.

<sup>1700</sup> TRIANA, José, *El Mayor General hablará de Teogonía*, 1960, *Op. Cit.*

<sup>1701</sup> TRIANA, José, *El parque de la Fraternidad*, 1961, *Op. Cit.*

<sup>1702</sup> Rappelons que ce procédé est également utilisé dès 1960 par Eugenio Hernández Espinosa dans *El sacrificio*, où

que nous avons citée, apporte un *sens* religieux à l'intrigue et aux actions des personnages, dont la portée dépasse alors les motivations personnelles pour répondre à cette fatalité qui pèse sur les épaules d'Hilario, dès le titre de la pièce doublement condamné sur le plan religieux, en tant que « *ñeque* », et sur le plan dramaturgique, puisque sa mort est d'emblée annoncée.

Pour Ramón V. de la Campa, « en esta obra [...] se acentúa la desorientación de los personajes ante una realidad regida supuestamente por las fuerzas del mal sobrenatural<sup>1703</sup> ». On retrouve ici, personnifiée (« *personnagifiée* » serait plus approprié), une entité qui nous est familière : on peut voir en effet dans ces trois personnages une projection scénique de la figure d'Eleguá, dans son *chemin* le plus maléfique et cruel. Rappelons en premier lieu qu'Eleguá est toujours un et multiple, et que son chiffre de prédilection est précisément le trois. Comme nous le verrons un peu plus loin, les assassins partagent avec le dieu *yoruba*, « orisha de las bromas – chefé –, de las crueles, grandes, abrumadoras o pequeñas, irritantes ironías del azar<sup>1704</sup> », son goût pour les jeux et plaisanteries, sa capacité d'ouvrir ou de fermer les chemins de la destinée (ils sont présentés d'emblée comme les agents du destin tragique d'Hilario) et son statut d'intermédiaire entre différents univers.

Les actions des trois assassins s'inscrivent dès lors sur un double plan, dramatique – ils sont embauchés par Juvencio pour mettre à mort Hilario, l'assassin de son père et le mari de son amante – et religieux/dramaturgique. Cette ambivalence du trio de sicaires est rendue dramatiquement par le double sens qu'on peut attribuer à chacune de leurs actions ou de leurs conversations. La scène d'exposition s'ouvre par exemple sur les trois personnages jouant aux dés. Les premiers mots de la pièce sont prononcés par Pepe : « Mátalo. Mátalo. Tiene que morir...<sup>1705</sup> ». Il fait ici allusion au jeu (à Cuba, « matar a alguien », dans un contexte ludique, signifie « gagner », faire mieux que cette personne), mais ces mots ont également pour le lecteur/spectateur une toute autre portée, en lien avec le destin funèbre d'Hilario. La scène se répète un peu plus loin, cette fois autour d'une table de billard. À l'arrière plan se déroule une scène amoureuse entre Blanca Estela et Juvencio, au cours de laquelle se précise leur projet de meurtre ; les trois personnages entrent alors en scène, se mettent à jouer au billard et tandis que « *la escena va cobrando una luz misteriosa<sup>1706</sup>* », « *los tres personajes comienzan a moverse extrañamente<sup>1707</sup>* » et Pepe s'exclame à nouveau « Mátalo », et Juan lui répond « (*en el juego*) Ese tipo no tiene agallas para eso<sup>1708</sup> ».

À la fin du deuxième acte, les trois personnages viennent de récupérer des mains de Juvencio le salaire pour leur meurtre à venir et se dissimulent à l'approche d'Hilario, en lui lançant des

---

l'ensemble de l'action dramatique se déroule alors que se tient une messe spirite en hors-champ.

<sup>1703</sup> *Idem.*

<sup>1704</sup> CABRERA, Lydia, *El Monte, Op. Cit.*, p. 94.

<sup>1705</sup> TRIANA, José, *La muerte del Ñeque*, La Havane, 1964, *Op. Cit.*, n.p.

<sup>1706</sup> *Idem.*

<sup>1707</sup> *Idem.*

<sup>1708</sup> *Idem.*

« Ñeque » moqueurs. Ce qualificatif se justifie pleinement sur le plan dramatique, puisqu'ils s'apprêtent justement à le mettre à mort. Mais la didascalie qui accompagne ces mots leur donne à nouveau une autre dimension, puisque les trois assassins sont alors « *enlazados como si fuera un solo cuerpo de múltiples manos, brazos y cabezas semejante a una hidra infernal*<sup>1709</sup> ».

Le personnage de Cachita, la vieille servante noire, est également intéressant à cet égard. Dès le lever du rideau, le spectateur sait que ce personnage est lié à cet univers magico-religieux qui apporte à la pièce sa dimension tragique puisque lorsque se font entendre « los cantos de Orilé », Cachita se signe et crie « Santísimo » avec ceux qui participent à la cérémonie en hors-champ.

À l'instar du trio d'assassins, Cachita participe de cette sémantisation religieuse de l'action dramatique, dans la mesure où ses pressentiments religieux annoncent le dénouement de la pièce. On peut le constater dès la première scène à travers la méfiance que lui inspirent Pepe, Juan et Ñico : « A mí ninguno de ellos me engaña. Nada bueno andan buscando. Yo tengo un negro congo que me lo dice todo y ése nunca se equivoca... [...] Esta negra, que ven aquí, sabe mucho<sup>1710</sup> ».

C'est elle également qui prévient Pablo, le fils d'Hilario, de se méfier de Juvencio : « Es un presentimiento. Algo que no atino yo misma a descubrir<sup>1711</sup> ». Dans la version de 1996, cette scène est complétée par un dialogue entre Pablo et Berta, la nièce de Cachita, de retour de la capitale :

Al entrar aquí, me pareció distinto. Totalmente... El barrio, los vecinos. Las casas, las calles, el olor. Una luz fija amarilla lo corroía todo. Un mundo extraño, hostil. (*Pausa.*) Encontré a la abuela, arrodillada, rezando delante de la Virgen del Cobre. No sentí mis pisadas en el zaguán ni en la casa; me había olvidado. Ningún gesto hizo. Hablaba parejo a quien habla, entre rezos, de los signos del fin de la tierra y del cielo. (*Se pone en pie y se aleja de Pablo.*) Una hecatombe se acerca, repetía. Por eso Violeta invoca a los espíritus para que la protejan y la sombra del mal desaparezca. (*Aproximándose a un trance.*) Abuela decía que tu padre mordía los cristales y sus dientes, leznas de muerte, se quebraban unos tras otros. Que los espejos desvían cubrirse de paños negros. Que el viento de la dispersión sopla fuerte, y vendrán días peores y el temible vengador. Que no nos hagamos ilusiones. Un gran desierto de huesos y sangre. Un vivo furor de llamarada que no se amortigua. No es la soledad, sino la sangre que reclama sangre..., que estamos en la mitad, y que la llave que tenemos se perderá en el sueño y sólo acariciaremos pavesa y arena sudadas. Alguien debe morir, gritaba. Alguien debe morir<sup>1712</sup>.

Suite à cette tirade, Berta s'évanouit et lorsqu'elle reprend ses esprits, Pablo lui demande : « ¿Es cierto, que tu abuela anda con muertos... ?<sup>1713</sup> ».

Un peu plus loin, dans la première version et alors que Pablo, le fils d'Hilario, ignore encore tout des méfaits accomplis dans le passé par son père (Hilario trahit et assassina le père de Juvencio, son protecteur, pour devenir chef de police à sa place), c'est à nouveau Cachita qui dévoile crûment la vérité : « He vivido y lo sé todo. Tu padre no es lo que piensas. Tu padre es un asesino. Yo lo sé. Yo

---

<sup>1709</sup> *Idem.*

<sup>1710</sup> *Idem.*

<sup>1711</sup> *Idem.*

<sup>1712</sup> TRIANA, José, *La muerte del Ñeque* [version revue], Editorial Verbum, Madrid, 1991, <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/la-muerte-del-neze-version-revisada-por-el-autor/html/> [consulté le 24/06/2016], n.p.

<sup>1713</sup> *Idem.*

lo conozco bien. Ésa es la verdad... Tu padre trae la desgracia. Es una maldición. Todo lo que toca lo desbarata. Nunca podrá vivir en paz. Tu padre es una salación y tiene que desaparecer<sup>1714</sup> ». Bien entendu, son statut de servante de la maison peut suffire à expliquer qu'elle ait connaissance de ces événements passés mais la didascalie qui accompagne cette condamnation lui donne une connotation religieuse évidente, puisque l'auteur précise que Cachita prend alors la parole « como si se transformara en un diablito<sup>1715</sup> o ireme<sup>1716</sup> ». De fait, la dureté de ces propos contraste avec ceux qu'elle tient au début de la pièce au sujet du même Hilario : « A mí, en lo que me toca, no tengo ninguna queja. Conmigo se ha portado de lo mejor. (*Satisfecha, sonriente.*) Es un bárbaro. Lo que yo le he visto hacer. La gente dice y repite y habla hasta por los codos, pero nadie dirá nunca la clase de hombre que es<sup>1717</sup> ». Ce changement radical de ton confirme que sa clairvoyance subite lui vient de quelque entité transcendante qui la possède pour s'exprimer par sa bouche et vient rappeler que la mort certaine d'Hilario répond à une nécessité qui excède largement le désir de vengeance individuel de Juvencio.

Comme nous pouvons le constater, dans cette pièce au contraire de *Medea*, les pratiques et croyances religieuses des personnages ne sont plus présentées comme de simples superstitions, mais deviennent *efficaces* : le devenir des personnages est connecté à un au-delà transcendant dont nous pouvons interroger la nature exacte.

### e. « Ritualisation » ou « théâtralisation » de la société cubaine ?

Revenons tout d'abord sur la distinction entre théâtralité et *ritualité* que nous avons établie : nous avons vu un peu plus haut qu'une pièce comme *La noche de los asesinos*, en dépit des nombreuses critiques qui y voient l'œuvre la plus représentative d'un « théâtre rituel » cubain, met en réalité en place un jeu dramatique qui relève bien davantage, selon nos définitions, de la théâtralité que de la *ritualité*, puisque les changements de rôles des trois acteurs viennent sans arrêt nous rappeler qu'il s'agit d'une fiction et empêcher le spectateur de s'identifier aux personnages – malgré la méfiance de Triana à l'égard du théâtre d'inspiration brechtienne (« siempre ese teatro me dejaba un poco perplejo, por no decir indiferente<sup>1718</sup> »), on semble ici bien plus proche de l'effet V du dramaturge allemand que de la circulation de forces métaphysiques prônée par Artaud.

Il s'agit bien d'une *performance* anti-mimétique qui invite le spectateur à vivre une expérience extra-quotidienne, mais il s'agit d'une expérience intellectuelle bien plus qu'émotionnelle, et aucune

<sup>1714</sup> TRIANA, José, *La muerte del Ñeque*, 1964, *Op. Cit.*, n.p.

<sup>1715</sup> *Íremes* ou *diablitos* : membres de la société *abakuá*, dissimulés sous des costumes, qui dansent au cours de certaines cérémonies pour représenter les ancêtres des membres de la communauté.

<sup>1716</sup> *Idem.*

<sup>1717</sup> *Idem.*

<sup>1718</sup> VASSEROT, Christilla, « Entrevista con José Triana », *Op. Cit.*, p. 123.

« vérité » transcendante ne prétend ici être dévoilée, au contraire (Jacqueline de Romilly affirme que « la tragédie se définit plus par la nature des questions qu'elle pose que par celle des réponses qu'elle fournit<sup>1719</sup> ») et de ce point de vue, la portée tragique du théâtre de Triana est indéniable).

Nous avons vu d'autre part, à partir de *El Mayor General hablará de Teogonía*, que le théâtre de Triana s'inscrit dans le courant théâtral de l'avant-garde européenne, dont la dimension tragique repose sur une problématisation non plus du rapport des hommes aux dieux, comme dans le théâtre antique, mais plutôt de la solitude humaine, dans un monde déserté par les dieux et donc vide de sens.

Pourtant, dans *La muerte del Ñeque*, l'auteur utilise bien le discours religieux pour *apporter du sens* au drame et si la mort des parents dans *La noche* est toujours virtuelle, celle d'Hilario, justifiée par l'idée d'une fatalité divine qui ne lui laisse aucune échappatoire possible, vient bien conclure l'action dramatique. Comment l'auteur s'y prend-il ici pour investir dramaturgiquement l'univers religieux sans pour autant laisser de place sur scène à aucune transcendance métaphysique ?

Reportons-nous à nouveau au personnage de Cachita : les pressentiments religieux de la vieille servante en font un personnage-limite, situé à la frontière entre deux univers : le réel quotidien fictionnel d'une part et d'autre part, un *au-delà* de ce quotidien, d'où émane une vérité absolue et indiscutable, qui sur le plan intra-diégétique est une vérité « mythique » mais qui devient, d'un point de vue extra-diégétique, celle du dispositif théâtral et de la construction dramaturgique.

En réalité, la transcendance que permet de mettre en scène cet univers religieux est celle, justement, du processus théâtral ; à la volonté de(s) dieu(x) se substitue celle du dramaturge, qui manipule ses créatures à sa guise et détermine leur destinée : le sort d'Hilario est scellé avant même que la pièce débute et c'est par la bouche d'un personnage religieux comme Cachita, capable par le biais de ses croyances de voir au-delà des apparences, que l'auteur rend compte dramaturgiquement de cette prédétermination. À la transcendance métaphysique se substitue alors une transcendance métathéâtrale que le dramaturge met en évidence, aux yeux du spectateur, principalement par le biais du trio formé par Pepe, Níco et Juan.

Agents du destin tragique d'Hilario, ces personnages apparaissent également clairement, à l'instar de Cachita (il est à cet égard remarquable que parmi tous les personnages, elle soit la seule à dialoguer avec eux sur scène) comme des figures intermédiaires, dont la fonction dramatique peut être comparée à celle d'un chœur antique, puisqu'une grande partie de leurs échanges vise à commenter l'action ou à révéler au spectateur des événements qui se produisent en dehors de l'espace/temps dramatique (on trouve un chœur dont la fonction est similaire dans *Medea en el espejo*). Le recours à un chœur de ce type est déjà, en soi, une technique de distanciation puisque l'action scénique se trouve médiatisée par des personnages qui l'observent et en questionnent les tenants et aboutissants.

---

<sup>1719</sup> DE ROMILLY, Jacqueline, *La Tragédie grecque*, PUF, Paris, 1970, p. 167.

Ce type de chœur, dont le modèle nous vient de la tragédie grecque, est une entité absolument théâtrale et *anti-rituelle*, dans la mesure où, comme le fait observer Marie-Madeleine Mervant-Roux, il « cristallise la fonction spécifique du théâtre, sa nouveauté par rapport au mythe : non pas faire revivre une action – ce qui peut être fait par le simple spectaculaire, l'opsis dont parle Aristote, mais présenter l'action, la montrer dans un espace où elle est observée, observable, où sa monstration équivaut à une problématisation<sup>1720</sup> ».

Ici, cette mise à distance de l'action scénique est encore renforcée d'une part par la froideur calculatrice des sicaires, qui ne manifestent pas la moindre compassion à l'égard des personnages et qui, après avoir finalement accompli le meurtre d'Hilario, viennent clore la pièce en s'approchant en souriant du public et en chantant et dansant un *guaguancó*, dont les paroles faussement innocentes « *se repite[n] en forma de malicioso estribillo* » jusqu'à la fermeture du rideau : « Yo no sé lo que pasó. Yo no sé, yo no fui. Yo no tengo la culpita. Yo no sé, yo no fui. Yo no fui, yo no sé. Yo no sé lo que pasó. Yo no sé, yo no fui. Yo no fui, yo no sé. Y ella se queda sola porque el pájaro voló<sup>1721</sup> ».

D'autre part, les informations apportées par le chœur ne sont délivrées que de façon extrêmement allusive, par bribes incomplètes, comme les pièces d'un puzzle que le spectateur doit ensuite assembler pour obtenir les clefs de compréhension de l'intrigue. Ce n'est que peu à peu, au fil de leurs échanges, que l'on comprend par exemple que c'est Juvencio qui les a embauchés pour assassiner Hilario et venger ainsi la mort de son père. C'est Níco tout d'abord, dans la première scène, qui nous apprend que « el padre de Juvencio lo metió [a Hilario] en la Policía<sup>1722</sup> » puis, un peu plus loin, qu'après la mort du père de Juvencio « de buenas a primeras, a Hilario lo ascendieron a Jefe<sup>1723</sup> ». La remarque qui suit vient insinuer l'origine de cette mort subite : « no creas, hubo su comentario...<sup>1724</sup> ». Les trois sicaires changent ensuite de sujet et s'ensuit une longue évocation du personnage de Blanca Estela, après quoi Pepe revient à la charge, attisant encore la curiosité du spectateur, sans lui délivrer pour autant le fin mot de l'histoire : « Pregúntale a Juvencio lo que le hizo Hilario a su padre. Pregúntaselo. Vamos, hombre, no me digas que no lo sabes. Pues dile que te lo cuente. Vas a llevarte una buena sorpresa...Y así sabrás lo que son estas gentes<sup>1725</sup> ». Ce n'est qu'au milieu de l'acte II que Cachita dévoile la vérité à Pablo, et par la même occasion au spectateur : le dramaturge joue ici avec le spectateur, en lui délivrant des informations parcellaires qui sont comme autant de devinettes ou d'énigmes à résoudre.

---

<sup>1720</sup> MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine, *L'assise du théâtre : pour une étude du spectateur*, CNRS Éditions, Paris, 1998, p. 24

<sup>1721</sup> TRIANA, José, *La muerte del Ñeque*, La Havane, 1964, *Op. Cit.*, n.p.

<sup>1722</sup> *Idem.*

<sup>1723</sup> *Idem.*

<sup>1724</sup> *Idem.*

<sup>1725</sup> *Idem.*

Ce mode du jeu, nous l'avons vu en première partie, est aussi celui de la fiction et tout au long de la pièce, le trio d'assassins vient le rappeler au spectateur, mettant en abyme le jeu institué par le dispositif théâtral : toutes leurs actions se font en effet sur un mode ludique, soit que les trois personnages apparaissent, littéralement, en train de jouer (aux dés dans la scène d'exposition, puis au billard un peu plus loin, au jeux infantiles de « arroz con pollo » et « la peregrina » dans le deuxième acte et de la « viola » dans le troisième acte), soit qu'ils se lancent des défis ou des paris, comme lorsque Pepe veut obliger ses compères à livrer leurs pensées au sujet de Blanca Estela : « Caballero, ¿qué les parece si hago una apuesta ? [...] Ahora veremos quién es valiente a prueba. (Se ríe.) Ahí va la bola. ¿Quién se atreve a decir lo que piensa de la mujer de Hilario?<sup>1726</sup> ». Devant le peu de réactions suscitées par sa question, Pepe prend le rôle d'un joueur de baseball et « *comienza a moverse como si fuera un catcher que recibe la bola en un juego de pelota. Su voz tiene el tono de los narradores deportivos de la época. Mira y sonríe a los amigos. Strike one. Strike two. Que no se diga. Strike three. Ponchao*<sup>1727</sup> ».

On peut ainsi observer que les interventions de ces personnages intermédiaires permettent de mettre les spectateurs à distance non seulement des autres personnages et de l'intrigue, mais également du trio lui-même : leurs actions, toujours en décalage ludique par rapport à leurs propos, invitent le spectateur à ne pas les prendre au sérieux, et cela même lorsqu'ils revêtent une dimension surnaturelle et semblent connectés à un *au-delà* régissant la destinée des personnages ; lorsqu'ils viennent à la fin du deuxième acte susurrer des « ñeque » moqueurs à l'oreille d'Hilario, par exemple, et semblent se transformer en une « hydre infernale », la didascalie vient en même temps donner à la scène une dimension grotesque, anti-solennelle, en précisant que les personnages « *comienzan a hacer pantomimas y muecas exageradas en tono de burla*<sup>1728</sup> ».

Ce procédé est récurrent dans l'œuvre de Triana : dans *El Mayor General hablará de Teogonía*, juste après avoir mentionné les cantiques religieux qui constituent l'accompagnement sonore de l'action dramatique, l'auteur précise que « *el que canta, por momentos, se desentona*<sup>1729</sup> ». Dans *Medea en el espejo*, les seuls noms du Doctor Mandinga et de Madame Pitonisa ont déjà une dimension grotesque, que vient confirmer leur intervention dans la version la plus récente : leur simple apparition est déjà comique, puisque Madame Pitonisa, « *pequeña, gorda y muy cargada de hombros[,] contrasta notablemente con su acompañante[,] alto y corpulento* ». Le peu d'égard que manifeste Madame Pitonisa à l'égard de son compagnon (« Ven para acá. Que pazguato. (*El Doctor Mandiga corre hacia ella en puntilla de pie*) Mira que eres bruto<sup>1730</sup> »), ses limitations physiques (« (*Madame Pitonisa*) pone la jaba, con mucho esfuerzo, en el suelo) Este reuma me va a dejar

<sup>1726</sup> *Idem.*

<sup>1727</sup> *Idem.*

<sup>1728</sup> *Idem.*

<sup>1729</sup> TRIANA, José, *El Mayor General hablará de Teogonía* [1960], *Op. Cit.*, n.p.

<sup>1730</sup> TRIANA, José, *Medea en el espejo* [1991], *Op. Cit.*, p. 115.

lista de un momento a otro<sup>1731</sup> »), son étourderie qui lui fait égarer les ingrédients nécessaires à ses sortilèges (« (*registrando la jaba.*) Voy a regar los polvos. (*No encuentra lo que busca.*) ¡Que trafajina! ¿Dónde los puse? Tú debes traerlos, ¿no? Ay, esta cabeza mía. Un día la pierdo. (*Registrando.*) A ver... Ten calma, Madame Pitonisa; por cualquier cosa te desesperas. A ver, ¿los traje o no los traje? (*Pausa. Gesticula.*) Lo más importante y lo olvidé.<sup>1732</sup> »), participent également de cette mise à distance comique des rituels qu'ils accomplissent.

On peut proposer un récapitulatif des différents procédés de mise à distance de l'action dramatique employés par Triana à partir d'une scène de *La muerte del Ñeque* : au début de l'acte II, Juan vient raconter à ses comparses comment Hilario, au lieu de recevoir une promotion attendue et annoncée dès le début de la pièce, tomba brusquement en disgrâce et reçut au poste de Police un accueil des moins agréable : « La orden de ascenso no llegó. En su lugar le echaron una vaina. [...] Entonces, como es natural, se formó tremendo jelengue. Todo el mundo se le tiró encima a Hilario. Le cantaron las cuarenta. Le echaron la culpa de todo... que si la desmoralización, que si la vigilancia, que si los ladrones, que si la zona de tolerancia, que si los cuatro muertos de la calle Padre Pico, que si el contrabando, que si el juego...<sup>1733</sup> ». Le fait que cette scène soit froidement narrée, et non montrée, est déjà un procédé épique de mise à distance. La scène qui précède cette narration, où Juan fait languir ses compagnons, attire de plus l'attention du spectateur sur l'acte de narration, plutôt que sur son objet : les mésaventures d'Hilario passent en effet au second plan, le premier étant occupé par le jeu qui s'instaure entre les trois personnages<sup>1734</sup> :

PEPE (*a Juan*): ¿Qué te pasa ?

ÑICO: Escupe, negro, escupe.

JUAN: Nada, que no digo ni esta boca es mía.

PEPE: ¿Cómo ?

JUAN: Que no, compadre, que no digo nada.

ÑICO (*a Pepe*): ¿No ves ? (*a Juan*) Que fulastre eres.

PEPE: Así que te vas a poner con esa ahora. (*Pausa*)

[...]

ÑICO (*a Pepe*): Por mí que se pudra. (*Mira a Juan con desprecio*)

PEPE (*a Ñico*): Pues, chico, este es el último trabajo en que yo me meto.

ÑICO (*a Pepe*): Uno arriesga el pellejo...

PEPE: Y después este tipo, en la primera oportunidad, empieza a ponerse misterioso.

ÑICO: Cuando yo digo que no hay que creer ni en la madre de los tomates<sup>1735</sup>.

D'autre part, au milieu de cette scène, un jeu s'instaure entre les trois personnages autour d'une bouteille de rhum, que Pepe et Ñico utilisent pour tenter de séduire Juan : « *Ñico le enseña a Pepe una botella de ron "Palmita". Juan se queda instantáneamente deslumbrado. Pepe toma la botella*

<sup>1731</sup> *Idem.*

<sup>1732</sup> *Idem*, p. 116.

<sup>1733</sup> TRIANA, José, *La muerte del Ñeque*, La Havane, 1964, *Op. Cit.*, n.p.

<sup>1734</sup> Ce procédé est également largement employé dans *Medea en el espejo*.

<sup>1735</sup> *Idem.*



y se la enseña a Juan<sup>1736</sup> ». Cette scène muette offre un contrepoint burlesque au dialogue des personnages, invitant ici encore les spectateurs à ne pas les prendre au sérieux. Mais c'est la suite de la didascalie qui nous semble particulièrement intéressante ici : « *El instante debe tener un halo mágico. La botella representa una necesidad, por lo tanto, algo fascinante que Juan rechaza*<sup>1737</sup> ». De toute évidence, la portée « magique » de cette scène n'a rien à voir avec des entités supra-naturelles (même si l'on peut tout de même noter que le rhum est la boisson favorite d'Eleguá), mais a pour double fonction d'ajouter à la dimension grotesque de la scène, en raison du décalage entre la fascination de Juan et l'objet de cette fascination, et surtout d'en faire une scène anti-mimétique, non réaliste. La soit-disant magie de cette scène équivaut bien à un effet de théâtralité, visant à briser l'illusion théâtrale et à rappeler au spectateur qu'il se trouve en face de personnages fictifs. On se trouve ici aux antipodes de la *ritualité*, que nous avons définie en première partie comme ce processus visant d'une part à persuader le spectateur que ce qui se produit sur scène est vrai, d'autre part que ces événements ont une origine supra-humaine : si la dimension « magique » de ces actions vient bien manifester une transcendance, il s'agit de celle de l'auteur et de l'acte de création dramatique, et non d'une quelconque divinité que l'action scénique viendrait manifester.

En résumé, dans les différentes pièces de Triana les procédés employés diffèrent mais l'objectif est constant : mettre en scène les hommes dans un monde abandonné par les dieux et problématiser cette solitude humaine.

Dans *El Mayor General hablará de Teogonía*, la figure divine est encore présente, mais sous une forme déformée, dégradée, *esperpéntica*, qui rend dérisoire et absurde la vénération que lui porte un personnage comme Petronila.

Dans *Medea en el espejo*, Médée la sorcière grecque perd en quelque sorte ses pouvoirs magiques, « rebajando la dignidad del coturno a la humildad de la chancleta, transformando los mitos helénicos en chismes de solar<sup>1738</sup> ». Si les derniers mots de María (« ¡Soy dios!<sup>1739</sup> ») semblent la rapprocher de son modèle antique<sup>1740</sup>, petite-fille d'Hélios, l'ensemble de la pièce invite plutôt le spectateur à voir dans cette proclamation une revendication de son identité humaine, pleinement assumée et désaliénée de toute emprise extérieure : María devient dieu justement parce qu'elle n'a plus d'autre dieu qu'elle même.

<sup>1736</sup> TRIANA, José, *La muerte del Ñeque*, La Havane, 1964, *Op. Cit.*, n.p.

<sup>1737</sup> *Idem.*

<sup>1738</sup> LEAL, Rine, « El nuevo rostro del teatro cubano », *La Gaceta de Cuba*, n° 193, juin 1963, p. 12.

<sup>1739</sup> TRIANA, José, *La muerte del Ñeque*, La Havane, 1964, *Op. Cit.*, n.p.

<sup>1740</sup> Cette fin, peu goûtée par la critique, a été modifiée par l'auteur dans la version la plus récente. Rine Leal évoque ainsi « un final que no satisface a nadie porque parece rebuscado, traído por los cabellos y más espectacular que legítimo: Medea, en una danza litúrgica se transforma en una Diosa, es decir, se abstrae de todo el medio circundante al que siempre ha pertenecido » (LEAL, Rine, « Medea en el espejo », *Lunes de Revolución*, n° 96, 20 février 1961, p. 31).

Dans *La muerte del Ñeque*, l'auteur semble réintroduire une transcendance métaphysique, qui se manifeste sur scène à travers des personnages afro-descendants, pratiquant la *religión* : Cachita, d'une part, dont la lucidité prophétique lui vient d'un mort qui l'accompagne ; le trio d'assassins d'autre part, qui vient matérialiser sur scène l'ambivalente figure d'Eleguá, maître des destins mais aussi divinité liminaire et facétieuse, adepte de *jeux* en tous genres : l'auteur exploite ces différentes caractéristiques pour mettre en évidence la théâtralité de l'action scénique et pour transformer l'au-delà métaphysique en au-delà méta-théâtral, en substituant sa propre figure de dramaturge à celle du demiurge créateur divin.

Dans *La noche de los asesinos* enfin, on ne trouve plus aucune allusion, même biaisée, à l'univers religieux ; c'est paradoxalement cette pièce-ci qui est généralement désignée par la critique pour démontrer la dimension rituelle du théâtre de Triana. Cela s'explique par le fait qu'ici encore, la mise en abyme théâtrale (le « théâtre dans le théâtre ») vient souligner la théâtralité de la représentation ; aux yeux des défenseurs du théâtre réaliste, tout théâtre non-mimétique et non-réaliste, qui se revendique d'Artaud qui plus est, devient un théâtre rituel. Si l'on s'en réfère à la distinction que nous avons établie entre théâtralité et *ritualité*, nous pouvons cependant affirmer que cette appellation n'est pas pertinente, appliquée au théâtre de Triana.

Pourtant, en dépit de sa non-*ritualité*, *La noche de los asesinos* marqua un tournant dans l'histoire du théâtre cubain et de ses liens avec l'univers rituel : c'est à partir de la publication de cette pièce qu'Artaud commence à se faire connaître à Cuba et que de nombreuses expériences rituelles (comparables à celles du théâtre anthropologique européen) ont lieu sur l'île. Expériences éphémères et souvent non-textuelles, il est aujourd'hui difficile d'en retrouver la trace mais l'histoire de « Los Doce » est sans doute emblématique de bien d'autres groupes qui vécurent une aventure similaire ; cette histoire est liée à celle de Vicente Revuelta, metteur en scène et directeur emblématique de la troupe du Teatro Estudio (fondée en 1958), dont le parcours exemplaire et la « *extraordinaria trayectoria*<sup>1741</sup> » mériteraient une étude à part entière.

### **3. Du théâtre anthropologique au Nouveau Théâtre : la création de nouveaux rituels**

#### **a. Vicente Revuelta, du théâtre engagé au théâtre expérimental**

La position esthétique-idéologique de Vicente Revuelta évolua beaucoup au fil de la décennie.

---

<sup>1741</sup> POGOLOTTI, Graziella, « Vicente Revuelta, protagonista de la cultura cubana », *Tablas*, n° annuel, 2009, p. 74.

Déjà communiste avant la Révolution, il commença au lendemain de celle-ci par revendiquer avec fougue un théâtre nécessairement politique (cf. *supra*, pp. 299-300) et fut le premier à mettre en scène Brecht à Cuba, en 1959, devenant le parangon du metteur en scène révolutionnaire. Mais dès 1961, il semble prendre ses distances par rapport aux institutions révolutionnaires et à leurs exigences, puisqu'il fait partie des rares metteurs en scène à décliner l'offre financièrement séduisante de Mirta Aguirre d'intégrer le Conjunto Dramático Nacional, préférant conserver son indépendance et celle de son groupe.

Ce refus d'entrer dans le rang eut pour Vicente Revuelta les mêmes conséquences que pour Piñera, Arrufat ou Triana : en juin 1965, le Consejo Nacional de Cultura le démet de ses fonctions de directeur du Teatro Estudio, et l'activité de l'ensemble de la troupe cesse jusqu'en février 1966, date à laquelle, suite à d'âpres négociations, le CNC autorise Vicente Revuelta à réintégrer son poste.

En guise de réponse, V. Revuelta s'empare du chef d'œuvre de José Triana qui attendait depuis deux ans que quelqu'un relève le défi de sa mise en scène, et propose une version de *La noche de los asesinos* que Esther Suárez Durán décrit comme « la construcción del nuevo mito en la historia de nuestra escena<sup>1742</sup> » : « para el mundo teatral capitalino el espectáculo se convirtió en el suceso del año y, posteriormente, en un hecho inolvidable<sup>1743</sup> ».

La troupe de V. Revuelta réalisa ensuite en tournée en Europe (où la pièce connut un vif succès<sup>1744</sup>), qui permit au directeur d'assister aux spectacles et de découvrir le travail du Living Theatre ; « la experiencia de este grupo significó un punto de giro en su vida<sup>1745</sup> ». C'est également à cette époque qu'il prit connaissance de l'œuvre de Peter Brook et, surtout, des textes de Jerzy Grotowski.

À son retour à Cuba, en 1968, il mit en place des ateliers inspirés par ces découvertes, et décide finalement d'abandonner le théâtre « conventionnel » pour poursuivre dans cette direction expérimentale. Comme il le confie à E. Suárez Durán, Vicente Revuelta « estaba ingenuamente convencido de que el grupo completo iba a estar de acuerdo, porque me parecía algo muy evidente, algo indiscutible. Pensaba que había que hacer seminarios y cambiar completamente todo aquello, las relaciones, los ejercicios, el entrenamiento, y crear un grupo que, en realidad, fuera eso: un grupo de verdad<sup>1746</sup> ».

Contrairement à ses attentes, « no todos en el grupo recibieron su iniciativa con igual entusiasmo. No faltaron las incomprensiones, ni la resistencia al cambio<sup>1747</sup> ». Esther Suárez Durán rapporte que

las discusiones sostenidas una vez terminada el taller conducido por Vicente – al propiciar este el

<sup>1742</sup> SUÁREZ DURÁN, Esther, « Los Doce: las sorpresas de la memoria », *Tablas*, n° annuel, 2009, p. 79.

<sup>1743</sup> *Idem*, p. 80.

<sup>1744</sup> En France, au Théâtre des Nations, « la ovación del público duró quince minutos y la prensa francesa la consideró entre las tres mejores producciones presentadas ese año al Festival de Teatro de las Naciones » (*Idem*, p. 95).

<sup>1745</sup> SALAS, Roberto, « De la expresión a la vivencia », *Tablas*, n° annuel, 2009, p. 105.

<sup>1746</sup> REVUELTA, Vicente, cité par SUÁREZ DURÁN, Esther, *Op. Cit.*, pp. 95-96.

<sup>1747</sup> SALAS, Roberto, *Op. Cit.*, p. 105.

análisis colectivo de lo hecho y las perspectivas futuras de la institución – fueron muy intensas. Parte de los dramaturgos (en este caso, Abelardo Estorino y Héctor Quintero) rechazaron de forma absoluta la idea de dedicarse de esta manera a la investigación y la búsqueda artística. Defendían la supremacía del texto dentro del conjunto de elementos propios del arte teatral. La experimentación de este tipo quedaba reducida a ser un recurso que podía posibilitar la mejor representación de aquel. Una postura similar mostraron los actores no dispuestos a asumir los desafíos que el proyecto planteaba y no faltaron, por supuesto, aquellos a quienes paralizaba el temor a lo nuevo, lo diferente<sup>1748</sup>.

La chercheuse explique également comment, de façon inévitable dans le contexte politique de l'époque – rappelons que l'année 1968 marque une nouvelle étape dans le durcissement de la pensée révolutionnaire - « la discusión, esencialmente estética (ni siquiera epistemológica ni mucho menos ontológica), se trasladó, sin mayor esfuerzo, al plano político y el pronunciamiento a favor del laboreo con las nuevas tendencias teatrales y la experimentación encontró una curiosa equivalencia en las etiquetas de “desafección al proceso revolucionario” y “desviación ideológica”<sup>1749</sup> ».

Faute de soutien d'une partie du collectif et surtout de sa soeur, Raquel Revuelta, il finit par abandonner à celle-ci la direction du Teatro Estudio. Après le départ de Vicente, douze membres du collectif, séduits par ces nouvelles perspectives théâtrales, décidèrent de faire scission<sup>1750</sup> ; « para suerte del teatro cubano tomaron una decisión de sumo riesgo. Desafiaron la autoridad de Raquel y el enorme poder simbólico de la institución de la cual habían sido o habían aspirado a ser parte y, aún en ausencia del conductor reconocido y sin una idea clara de futuro, se establecieron como una nueva entidad artística<sup>1751</sup> » ; en octubre 1968, ils formèrent ainsi un nouveau collectif, Los Doce, et ne tardèrent pas à publier un Manifeste dans lequel ils revendiquent la portée révolutionnaire, au sens premier du terme, du théâtre expérimental – en adéquation avec la portée expérimentale de la Révolution cubaine :

La Revolución cubana se convierte en uno de los grandes experimentos de la historia, un experimento total que nos coloca, a los que vivimos en ella, de lleno dentro del contexto de la experimentación. Como artistas que desempeñamos la actividad específica de teatristas dentro de un contexto de total y libre experimentación, nos vemos obligados a buscar nuevas formas de expresión, porque las existentes están agotadas para expresar una realidad que sufre tan profundas transformaciones, ya que fueron concebidas para satisfacer y configurar a un hombre que no es el de nuestro momento y época<sup>1752</sup>.

Ils reprennent par ailleurs dans ce Manifeste plusieurs idées fondamentales du théâtre anthropologique, en premier lieu la volonté de « llegar a un teatro que sea como un ceremonial donde el espectador pueda hallar claves para ensayar la verdad sobre su propia persona<sup>1753</sup> » - dans ces propos transparaît clairement l'influence de la pensée d'Artaud et de Grotowski. On retrouve

---

<sup>1748</sup> SUÁREZ DURÁN, Esther, *Op. Cit.*, p. 85.

<sup>1749</sup> *Idem.*

<sup>1750</sup> Il s'agit de Julio Gómez, Ada Nocetti, Flora Lauten (actuelle directrice du Teatro Buendía), Lenonor Borrero, Carlos Ruiz de la Tejera, José Antonio Rodríguez, Carlos Pérez Peña, Roberto Gacio, René Ariza, Oscar Álvarez, Roberto Cabrera et Tomás González.

<sup>1751</sup> *Idem*, p. 85.

<sup>1752</sup> « Los doce : declaración » [septembre 1968], *Tablas*, n° annuel, 2009, p. 101.

<sup>1753</sup> *Idem.*

également dans ce Manifeste la volonté de « establecer una relación directa y de participación entre el actor y el espectador, ya que el teatro debe operar a través del actor y no a través de otras artes prestadas<sup>1754</sup> » ; un peu plus loin, il est spécifié que « la Revolución ha restaurado en el hombre el sentido de la participación, y este germen está también en el espectador con relación al teatro<sup>1755</sup> ». Les signataires du Manifeste ajoutent enfin que « el teatro no debe ser un arte intelectual<sup>1756</sup> » : l'on retrouve bien ici, au moins sur le plan théorique, plusieurs caractéristiques spécifiques des *performances* rituelles définies en première partie et réinvesties par le théâtre anthropologique.

## b. Los Doce et « lo afrocubano »

Pour tous les acteurs réunis autour de ce Manifeste, l'avenir du collectif n'était concevable que si Vicente venait en prendre la direction. Or dans un premier temps, celui-ci préféra s'en tenir à distance, laissant Los Doce livrés à eux-mêmes : il ne rejoint finalement le groupe que quatre mois plus tard. En son absence, c'est Julio Gómez (qui fut l'assistant de direction de *La noche de los asesinos*) qui fut choisi comme directeur de substitution mais très vite, les tensions se firent sentir :

La ansiedad por saber si, finalmente, podrían contar o no con su colaboración comenzó a dejarse sentir y se tradujo en nerviosismo, inseguridad, crispación. Los buenos propósitos de Julio no eran suficientes. Algunas figuras que ya contaban con cierta notoriedad y que, además, se habían sumado al proyecto con la intención expresa de explorar junto a Vicente los nuevos caminos que se abrían ante el teatro no estaban dispuestas a aceptar ningún otro liderazgo. En sentido general, se comenzaban a valorar las consecuencias de un posible fracaso<sup>1757</sup>.

Si l'on en croit Esther Suárez Durán, la survie de Los Doce durant ces mois solitaires doit beaucoup à l'un de ses membres, Tomás González, « con su singular y carismática personalidad<sup>1758</sup> », « estudioso y fabulador incansable de desbordante vitalidad e imaginación<sup>1759</sup> », qui s'était joint au groupe quelques mois plus tôt en se présentant comme un maître de Hatha Yoga et en décrivant ses lévitations dans les montagnes de l'Escambray. Tomás González, afro-descendant, est un artiste aux multiples casquettes : « gran rumbero desde joven<sup>1760</sup> », après avoir étudiés les arts plastiques et le jeu d'acteur à Villa Clara il gagna sa vie en chantant dans les cabarets, sous le pseudonyme de Tommy Lane, jusqu'à ce que la Révolution le ramène vers les planches de théâtre : en 1959, il fonda le Teatro Experimental de Las Villas et intègre, l'année suivante, le séminaire de Dramaturgie du

---

<sup>1754</sup> *Idem.*

<sup>1755</sup> *Idem.*

<sup>1756</sup> *Idem.*

<sup>1757</sup> SUÁREZ DURÁN, Esther, *Op. Cit.*, p. 88.

<sup>1758</sup> *Idem.*

<sup>1759</sup> *Idem*, p. 97.

<sup>1760</sup> GONZÁLEZ GÓMEZ-CÁSSERES, Patricia, « Tomás González Pérez – El rescate de Changó », *Tablas*, n° 3-4, 2008, p. 150.

TNC, qu'il décrit comme « una experiencia mágica<sup>1761</sup> ». À l'instar de ses camarades du séminaire, il profite de cette expérience pour approfondir ses connaissances du « folklore » afro-cubain et à partir de 1965, « trabaja como profesor de actuación en la danza y une sus dos pasiones, el teatro y el baile, en la Escuela de Danza Moderna y Folclor de la Escuela Nacional de Arte<sup>1762</sup> ».

Compte tenu de ce parcours, il est naturel que ce soit Tomás González qui ait introduit la composante afro-cubaine au programme des séances de travail de Los Doce. Il se fit pour cela aider par une autre jeune professeur de la Escuela Nacional de Danza Moderna, Teresa González. Selon Esther Suárez Durán, c'est par Teresa González que se fit – enfin, pourrait-on dire – le lien entre les théories grotowskiennes et l'univers afro-cubain : « estudió todo lo que estaba disponible sobre el teatro de Grotowski y comenzó a intentar establecer relaciones entre la esencia de aquello y la técnica que conocía y tenía en desarrollo para el aprendizaje y ejecución de la danza folclórica<sup>1763</sup> ». Pour animer les ateliers du collectif, elle fit appel à Manuela Alonso, l'une des danseuse du Conjunto Folklórico Nacional, et à des percussionnistes du CFN ; « la jornada de trabajo se iniciaba con las explicaciones de Manuela sobre el orisha que se tratara y la demostración de los bailes y los cantos correspondientes<sup>1764</sup> ». Ensuite, Teresita prenait le relais en tâchant de faire le lien entre les propos de Manuela et « los conocimientos que entonces se tenían acerca de los postulados establecidos por Grotowski a partir de su quehacer y la preparación del actor en su teatro<sup>1765</sup> ». Puis Manuela leur apprenait les chants correspondants, afin que les acteurs soient en mesure de répondre au soliste et ils travaillaient ensuite avec les percussionnistes. À cette époque, six ans après la création du CFN, les danses des orishas étaient déjà extrêmement codifiées. Ce qui est intéressant ici, c'est que les acteurs du collectif n'avaient pas connaissance de ces codes, et l'objectif de ces séances de travail n'était pas de les leur apprendre ; c'est ce qui fait dire à E. Suárez Durán que « la presencia de los tambores no tenía por objetivo expreso el baile, sino el movimiento del cuerpo en el espacio<sup>1766</sup> ». « Era que el tambor entraba en ti y tú devolvías ese toque y las características del orisha<sup>1767</sup> », explique Teresa : la relation des acteurs et de la musique était ainsi extrêmement spontanée et « varios de los testimoniados se detienen en aquella especie de expansión que propiciaba el sonido de los tambores y la relación con ellos<sup>1768</sup> ». Selon Teresa González, « el actor se expresa[ba] en algo extraño, que es la esencia que brota<sup>1769</sup> », et l'on peut considérer que la connexion établie par ces apprentis-danseurs avec chacun des *orichás* était beaucoup plus

---

<sup>1761</sup> *Idem.*

<sup>1762</sup> *Idem.*

<sup>1763</sup> SUÁREZ DURÁN, Esther, *Op. Cit.*, p. 89.

<sup>1764</sup> *Idem.*

<sup>1765</sup> *Idem.*

<sup>1766</sup> *Idem.*

<sup>1767</sup> *Idem*, p. 97.

<sup>1768</sup> *Idem*, p. 89.

<sup>1769</sup> *Idem*, p. 97.

personnelle que celle établie par les danseurs des écoles de folklore. Il arrivait parfois que certains tombent en transe, mais ce n'était pas le but recherché ; au contraire, l'objectif était « que se reconocieran<sup>1770</sup> » : c'est bien dans cette perspective qu'un rapprochement est possible avec les théories de Grotowski, pour qui nous l'avons vu le travail de l'acteur est avant tout un « processus d'autopénétration<sup>1771</sup> », une « mise à nu de sa propre intimité<sup>1772</sup> » et un « don total de lui-même<sup>1773</sup> ».

Rappelons ici les réflexions de J.-M. Gibbal au sujet du double mouvement que l'on peut observer, en général, dans les trances de possession : « le possédé incarne à la fois des rôles empruntés à la société et aux forces élémentaires du milieu où il vit, dans un premier mouvement qui va de l'extérieur à son corps. Il lui arrive aussi de donner une expression extériorisée à ses tendances cachées, à son autre lui-même, à son double en quelque sorte, qu'il va mettre en scène en dehors de lui, qu'il va montrer<sup>1774</sup> », affirme l'anthropologue. Ce double mouvement est caractéristique des trances de possession en contexte rituel ; il est intéressant d'observer qu'ici, dans le contexte de l'expérimentation théâtrale, l'imposition sociale disparaît pour laisser le champ libre à l'expression personnelle, le but étant justement de se « mettre à nu », de se défaire de toute attitude conventionnelle et de tout masque social.

On peut s'interroger alors sur l'intérêt, dans le cadre d'une telle démarche, de recourir au « vestiaire identitaire » des *orichás* : pourquoi prendre la peine de les décrire et de les étudier au cours de ces séances de travail, si pour les acteurs le but est juste, par le mouvement et au son des tambours, de laisser jaillir leur intimité ?

Rappelons ici combien le « théâtre anthropologique » était décrié par les autorités culturelles révolutionnaires de l'époque, les adeptes d'Artaud et de ses successeurs considérés comme des « colonisés culturels » : comme le fait observer E. Suárez Durán, le recours aux entités afro-cubaines, alors reconnues comme entités authentiquement nationales, « parece haber sido fundamental para la verificación del proceso cultural de la antropofagia, colaborando, en lo posible, en evitar una asimilación mimética, acrítica<sup>1775</sup> » : « el conocimiento del folclor afrocubano, al menos de su vertiente yorubá, se planteó como necesidad en la investigación de una expresividad netamente cubana<sup>1776</sup> ».

On peut donc observer que cette connexion entre le folklore afro-cubain et les théories grotowskiennes n'avait pas pour objectif de faciliter l'assimilation de ces théories en les appliquant à

---

<sup>1770</sup> *Idem.*

<sup>1771</sup> GROTOWSKI, Jerzy, « Le Nouveau Testament du Théâtre » [1964], *Op. Cit.*, p. 42.

<sup>1772</sup> *Idem*, p. 14.

<sup>1773</sup> *Idem.*

<sup>1774</sup> GIBBAL, Jean-Marie, « Possession, représentation de l'autre et recherche d'identité », *Archives de Sciences Sociales des Religions*, n° 79, 1992, p. 8.

<sup>1775</sup> SUÁREZ DURÁN, Esther, *Op. Cit.*, p. 90.

<sup>1776</sup> *Idem.*

une réalité mieux connue des acteurs ; en effet, à l'exception de Tomás González, les membres du collectif étaient étrangers à cet univers ; « la razón esencial del encuentro con esta vertiente de la cultura propia se hallaba, justamente, en que se trataba de una zona desconocida para la mayoría a la par que imprescindible de aprehender<sup>1777</sup> ». L'intérêt de ce rapprochement résidait ailleurs, dans la « nationalisation » des théories grotowskiennes et la volonté de ne pas réduire leur exploitation cubaine à un « insólito transplante<sup>1778</sup> », comme en vint à la qualifier Magaly Muguercia : les dieux *lucumí* participèrent ici à la légitimation de la démarche expérimentale du collectif.

### c. L'aventure expérimentale de Los Doce : échec ou réussite ?

Vicente Revuelta se décida finalement à rejoindre le groupe au début de l'année 1969, alors que le collectif s'était attelé à monter *Don Juan Tenorio*, de Zorilla, à partir d'une réécriture de René Ariza. Ce projet fut finalement abandonné au profit de *Peer Gynt*, d'Henrik Ibsen ; pendant sa retraite de quatre mois, Vicente avait approfondi sa connaissance de Grotowski (il s'était procuré un exemplaire de *Vers un théâtre pauvre*, publié en 1968) mais également lu *À la recherche du théâtre perdu*<sup>1779</sup>, le premier ouvrage consacré au théâtre de Grotowski, publié par Barba en 1965, et étudié le théâtre de Peter Brook. Il entreprit de mettre toutes ces lectures en application dans la mise en scène de *Peer Gynt*, à laquelle la troupe consacra près d'un an de travail. Le samedi, les répétitions étaient ouvertes à « un reducido número de espectadores<sup>1780</sup> », invités ensuite à donner leur avis sur ce qu'ils avaient vus. « Como los ensayos se apoyaban en las improvisaciones, de semana en semana el público podía encontrar escenas completamente cambiadas<sup>1781</sup> » ; le texte d'Ibsen fut ici adopté comme point de départ, mais traité avec la plus grande liberté (les dialogues furent retravaillés par Reinaldo Arenas), c'est-à-dire suivant les recommandations de Grotowski, « como un trampolín-estímulo para el encuentro ritual entre los actores y el público<sup>1782</sup> ». L'objectif était de monter un spectacle « orientado al mundo inconsciente de los espectadores<sup>1783</sup> », également décrit par Roberto Salas (paraphrasant ici Grotowski) comme « un ritual laico<sup>1784</sup> ».

L'austérité scénographique de cette mise en scène met en évidence le désir de Vicente Revuelta de mettre en application les théories du dramaturge polonais et sa vision d'un « théâtre pauvre » : les comédiens, en caleçon et justaucorps, sans maquillage, évoluaient sur une scène sans décors ni

---

<sup>1777</sup> *Idem*, p. 89.

<sup>1778</sup> MUGUERCIA, Magaly, *Teatro: en busca de una expresión socialista*, Editorial Letras Cubanas, La Havane, 1981, p. 9.

<sup>1779</sup> BARBA, Eugenio, *Alla ricerca del teatro perduto : Una proposta dell'avanguardia polacca*, Marsilio Editori, Padova, 1965.

<sup>1780</sup> SALAS, Roberto, « De la expresión a la vivencia », *Tablas*, n° annuel, 2009, p. 107.

<sup>1781</sup> *Idem*.

<sup>1782</sup> *Idem*, p. 108.

<sup>1783</sup> *Idem*.

<sup>1784</sup> *Idem*.



accessoires, hormis une longue bande de toile blanche aux multiples fonctions symboliques. « Este componente llegó a ganar importancia por su maleabilidad, su fuerza expresiva, y también por su cualidad polisémica: una misma imagen o composición podía sugerir cosas muy diversas para cada espectador: una catedral, una tela de araña, un inmenso cordón umbilical...<sup>1785</sup> ».

Le spectacle s'ouvrait avec l'échauffement des acteurs, suivi par une autre phase, « conocida en la jerga interna de Los Doce como Espacio, Tiempo y Fuerza: se trataba de una meditación dinámica sobre conceptos que acontecían en la irreplicable existencia de los actores<sup>1786</sup> ». Les comédiens s'unissaient ensuite pour former, à l'aide de la toile blanche, un sexe géant qui donnait naissance à Peer Gynt.

Ce prélude à l'apparition du personnage principal constitue bien une invitation, pour le spectateur, à s'intéresser aux comédiens et à leur travail d'acteur, à leur relation au personnage, plutôt qu'à la fiction narrative. E. Suárez Durán décrit cette phase préliminaire comme « un rituel que permitiera vincular zonas del entrenamiento a la puesta, una especie de prólogo que funcionaba como una cosmogonía<sup>1787</sup> » : de fait, il s'agit bien ici de rejeter la dimension fictive de la représentation et d'ancrer la *performance* dans le réel quotidien, « una especie de análisis activo del actor y su energía, desplegada en un tiempo y un espacio<sup>1788</sup> ». Cette quête d'un spectacle « vrai », centré sur le corps des comédiens et l'énergie – individuelle et collective – qui s'en dégage, se manifeste également dans le fait que l'accompagnement musical de la pièce était intégralement produit par la voix et le corps de ces comédiens. « La banda sonora del espectáculo no fue otra que sus voces y sonidos guturales<sup>1789</sup> », nous précise Roberto Salas, et ces « mantras » qu'il dépeint comme « fabulosos<sup>1790</sup> », répétés tout au long de la pièce, avaient pour but manifeste de plonger l'ensemble des participants – acteurs et spectateurs – dans un même univers, celui des corps en mouvement des comédiens, tout à la fois extra-quotidien et ancré dans l'espace-temps de la représentation. Pour faciliter cette communion, comme dans la plupart des spectacles visant à renouer avec la symbiose rituelle, le public est placé en cercle autour des comédiens. Dans le Teatro Musical de La Havane où eurent lieu les premières représentations, au début de l'été 1970, les sièges destinés aux spectateurs formaient une spirale ascendante, au sommet de laquelle « sorprendía un único asiento<sup>1791</sup> » (cf. figure n°1). Les représentations suivantes eurent lieu au théâtre Hubert de Blanck, et la séparation entre acteurs et spectateurs y était encore plus ténue « porque allí ya no existía una barrera física entre los actores y el público, ni este fue colocado sobre plataformas con alturas

---

<sup>1785</sup> *Idem.*

<sup>1786</sup> *Idem.*

<sup>1787</sup> SUÁREZ DURÁN, Esther, *Op. Cit.*, p. 92.

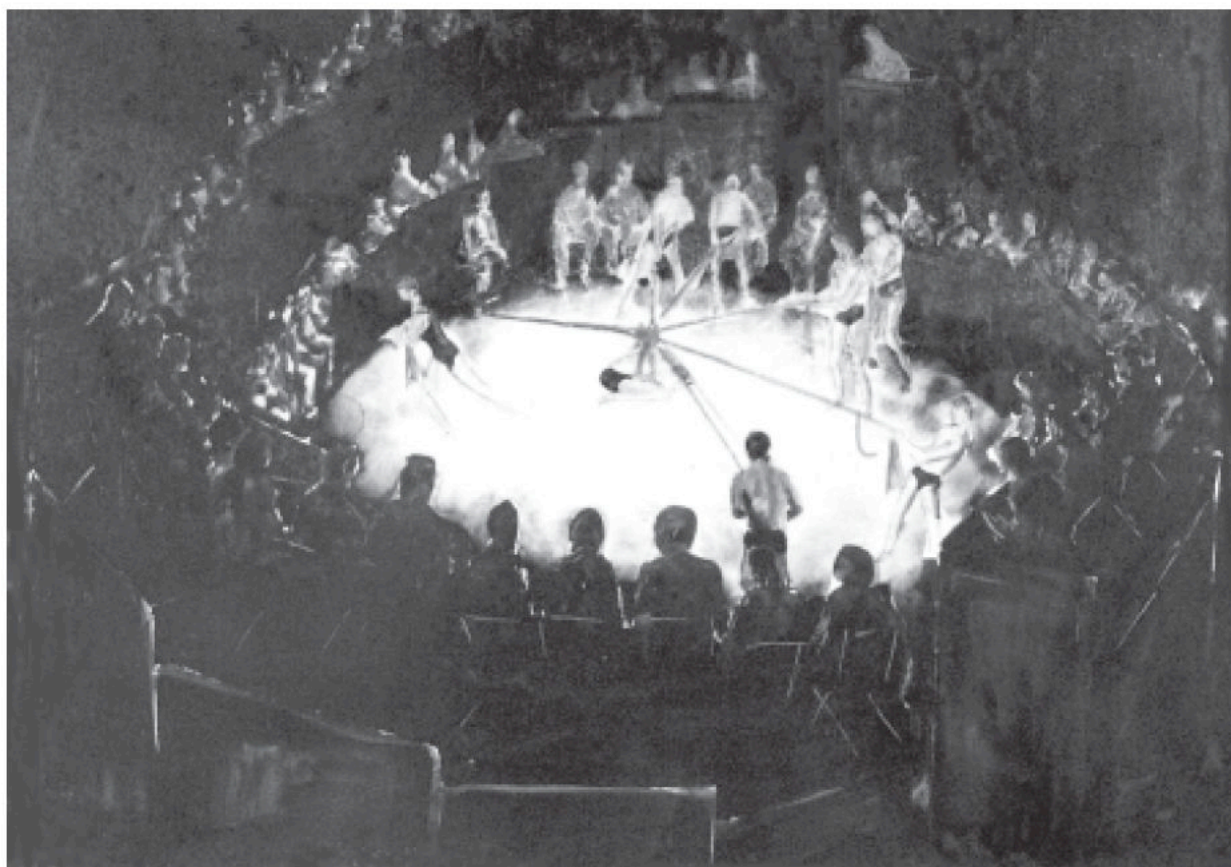
<sup>1788</sup> *Idem.*

<sup>1789</sup> SALAS, Roberto, *Op. Cit.*, p. 111.

<sup>1790</sup> *Idem.*

<sup>1791</sup> SUÁREZ DURÁN, Esther, *Op. Cit.*, p. 92.

diferentes. Al formarse un círculo cuyo centro era ocupado por los actores, los espectadores marcaban el límite exterior de un mandala <sup>1792</sup> ». Selon Vicente cependant, « fueron representaciones muertas, sin energía <sup>1793</sup> ».



Diseño de escenografía de Jesús Ruiz para *Peer Gynt* (Grupo Los Doce, dir. Vicente Revuelta, 1970)

Figure 1

(Tiré de la revue *Tablas*, n° 2, avril-juin 2007, p. 18)

De manière générale et bien que Roberto Salas le décrive comme « un mito de la escena cubana <sup>1794</sup> », il semblerait que ce spectacle soit passé relativement inaperçu. En partie pour des raisons politiques, puisqu'il reçut un appui plus que succinct de la part du Consejo Nacional de Cultura, qui interdit notamment à la troupe de représenter le spectacle dans la salle où elle répétait. « Chocaron así contra la barrera de la falta de espacios, y se hicieron muy pocas funciones <sup>1795</sup> » ; on peut même s'étonner que le spectacle ait été autorisé, compte tenu du durcissement idéologique qui marqua les débuts de la nouvelle décennie et de l'hostilité de plus en plus prononcée des autorités culturelles à l'égard du théâtre expérimental (rappelons qu'à peine un an plus tard, le CNC interdisait à Ramiro Guerra de représenter son *Decálogo del Apocalipsis*). Pour ces mêmes raisons,

<sup>1792</sup>SALAS, Roberto, *Op. Cit.*, p. 110.

<sup>1793</sup>SUÁREZ DURÁN, Esther, *Op. Cit.*, p. 92.

<sup>1794</sup>SALAS, Roberto, *Op. Cit.*, p. 109.

<sup>1795</sup>SUÁREZ DURÁN, Esther, *Op. Cit.*, p. 93.

le spectacle « no halló eco en la prensa cultural ni en la crítica de la época<sup>1796</sup> » et il est, par conséquent, difficile d'obtenir des informations quant à sa réception (Helmo Hernández précise que les représentations eurent lieu devant « un público casi familiar<sup>1797</sup> »), mais il ne semble tout du moins pas avoir laissé un souvenir impérissable aux spectateurs ultérieurement interviewés par E. Suárez Durán : « Lograron recibir sinceridad y entrega, pero, al menos a estas alturas, no recuerdan en algunos casos la anécdota (¿la habrá podido leer sobre la escena?) ni pueden desarrollar un análisis temático de lo que vieron<sup>1798</sup> ». Roberto Salas, quant à lui, trouva dans les documents de Vicente Revuelta une critique du spectacle rédigée par Natividad González Freire, intitulée « Grotowski y Los Doce », dans lequel l'actrice et professeur de théâtre « deja claro que desconfiaba de una contradicción entre la supuesta libertad de fuerzas que desataban los actores con el tratamiento psicofísico, y un círculo de moldes dentro del cual ellos mismos quedaban atrapados<sup>1799</sup> ». Natividad fait remarquer d'autre part que « la reclamada autenticidad de este espectáculo se esfumaba con la representación del trance<sup>1800</sup> », et souligne enfin comme point faible du spectacle son manque de connexion avec la réalité socio-culturelle (politique) cubaine ; il est intéressant de noter qu'elle convoque alors, elle aussi, le folklore afro-cubain (folklore que Vicente Revuelta, en dépit de la place qui lui fut accordé dans les exercices/entraînements réalisés en amont par le collectif, ne sembla pas juger utile d'exploiter dans sa mise en scène) comme possibilité future pour établir cette connexion : « Habrá que esperar nuevas apariciones de Los Doce para saber hasta qué punto van a congeniar la incorporación de elementos folclóricos y costumbristas a un espectáculo que por su índole grotowskiana no admite ni localización ni temporalidad<sup>1801</sup> ».

Nous pouvons tirer deux observations de ces remarques en demi-teinte.

La première est que l'intérêt de l'aventure expérimentale Los Doce réside moins dans la production spectaculaire qui en découla que dans l'expérience qu'elle offrit aux comédiens qui y participèrent. Cette idée est clairement formulée par Roberto Salas : « Se trata de una idea que va más allá del teatro, incluso de la necesidad de representación, y nos acerca a ese terreno ambiguo – y no por ello menos real o necesario – que es la espiritualidad, donde ya no se trabaja entre actores y actrices, sino entre hombres y mujeres<sup>1802</sup> ». On retrouve bien là l'idée grotowskienne d'un « théâtre laboratoire », centré sur la quête introspective de l'acteur (à l'échelle individuelle et collective) plutôt que sur la projection spectaculaire de cette démarche.

De fait, durant l'année qui précéda les représentations de *Peer Gynt*, les séances de travail du

---

<sup>1796</sup> *Idem.*

<sup>1797</sup> HERNÁNDEZ, Helmo, « Elogio: Carlos Pérez Peña, Premio Nacional de Teatro 2009 », *Tablas*, n° annuel, 2009, p. 142.

<sup>1798</sup> SUÁREZ DURÁN, Esther, *Op. Cit.*, p. 93.

<sup>1799</sup> SALAS, Roberto, *Op. Cit.*, p. 109.

<sup>1800</sup> *Idem.*

<sup>1801</sup> GONZÁLEZ FREIRE, Natividad, citée par SALAS, Roberto, *Op. Cit.*, p. 109.

<sup>1802</sup> SALAS, Roberto, *Op. Cit.*, p. 106.

collectif incluait des répétitions à proprement parler, mais également des entraînements « psychophysique », fondamentaux pour permettre aux comédiens de devenir des « acteurs saints ». Nous pouvons par exemple inclure dans cette catégorie les exercices réalisés par le groupe avec Teresa González, Manuela et les musiciens du Conjunto Folklórico Nacional mais aussi des exercices de gymnastique, d'acrobatie, de hatha yoga, de méditation... Lorsque Vicente revint vers le groupe, quatre mois après sa création, il fut d'ailleurs impressionné par la forme physique que les acteurs avait acquise<sup>1803</sup>.

D'autres exercices étaient plus « psychologiques », et strictement confidentiels (au sens où seuls les membres du groupe étaient autorisés à y participer ou à y assister). Carlos Pérez Peña, l'un des membres du groupe, se souvient ainsi que « todo ese año tuvimos un trabajo violentísimo. Realmente no puedo decir si se trataba de algo correcto o no, pero al estar trabajando con vivencias, traumas, con toda una serie de cosas muy íntimas, se producía a veces una respuesta afirmativa que permitía entregarse a aquello y se lograba así entre nosotros momentos muy hermosos de comunicación<sup>1804</sup> ». Roberto Salas mentionne également la « la improvisación de escenas de sociodrama, creadas a partir de los conflictos o situaciones que surgían en las relaciones interpersonales<sup>1805</sup> ». Il explique que « aquella zona del trabajo, legitimada como un camino no tradicional, se conectaba a la necesidad del grupo de conocerse mejor<sup>1806</sup> » et dans cette optique étaient également mises en place de thérapies collectives, supervisées par un psychiatre, le docteur Antonio Roselló. « Eran sesiones para ventilar las tensiones internas del equipo, para conocer y eliminar los obstáculos que bloqueaban las relaciones, o por lo menos exponerlos con honestidad, desde cada uno y hacia los otros<sup>1807</sup> ».

À ce niveau, Los Doce s'écartent un peu des théories grotowskiennes pour se rapprocher d'expériences plus collectives comme celles de l'Open Theatre de Chaikin et surtout du Living Theatre.

Il semblerait cependant que cet effort pour créer un authentique collectif ait plutôt échoué. Le groupe se dissout finalement peu après les représentations de *Peer Gynt*, en automne 1970. Au vu de la conjoncture politique, il n'aurait de toute façon probablement pas pu poursuivre ses expériences théâtrales bien longtemps, mais les motifs de cette dissolution sont d'ordre interne : Vicente met fin à l'aventure car celle-ci ne lui semble mener nulle part ; le collectif, comme tel, ne parvient pas à se trouver. Ce sentiment semble être partagé par l'ensemble des membres du groupe, comme certains d'entre eux en témoignèrent auprès de Esther Suárez Durán : « es unánime entre los participantes que brindaron testimonio para esta aproximación el sentimiento de insatisfacción, que

---

<sup>1803</sup>SUÁREZ DURÁN, Esther, *Op. Cit.*, p. 91.

<sup>1804</sup>HERNÁNDEZ, Helmo, *Op. Cit.*, p. 142.

<sup>1805</sup>SALAS, Roberto, *Op. Cit.*, p. 107.

<sup>1806</sup>*Idem.*

<sup>1807</sup>*Idem.*

trasciende sus personales aprendizajes y desarrollos, elocuentes en la mayor parte de los casos, para inscribirse en la medición del grado de cumplimiento de los sueños que, como colectivo, los animaron<sup>1808</sup> ». Pour Carlos Pérez Peña, notamment, « el trabajo fue desvirtuándose hasta hacerse decepcionante, porque no se estaba cumpliendo nada de lo que se esperaba<sup>1809</sup> ».

Des années après la dissolution du collectif, Vicente Revuelta revient sur cet échec : « lo que podía tener del Living, fue lo que menos se dio, que era el sentido de la unión, de familiaridad, de trascenderse, de quitarse las máscaras<sup>1810</sup> ». Roberto Salas le souligne également : Vicente « sentía que sus actores no eran sinceros en las relaciones de grupo, y quizás por esto estaban incapacitados para vivir el ritual, en vez de representarlo y convertirlo en espectáculo<sup>1811</sup> ». Il cite dans son travail une remarque du dramaturge : « ¿Sabes por qué terminaron Los Doce ? Porque era clara la máscara de la no máscara<sup>1812</sup> ».

On retrouve dans cette dernière remarque la question problématique du spectateur, et les interrogations quant à la possibilité de concilier la nécessité théâtrale du regard de l'autre et la quête introspective – individuelle ou collective –, caractéristique du théâtre anthropologique, que ce regard est susceptible de venir pervertir en la rendant spectaculaire, donc potentiellement superficielle et artificielle, à partir du moment où ce qui est *montré* importe davantage que ce qui est *vécu*.

Grotowski, dans la Pologne des années 1970, en vient à adopter nous l'avons vu une position très radicale à cet égard, puisqu'il finit par écarter totalement le spectateur de ses investigations.

Il est remarquable qu'après l'aventure de Los Doce, bien qu'il continuât à monter des spectacles pendant plusieurs années, Vicente Revuelta finit par adopter la même posture et abandonna en 1997 la direction du Teatro Estudio et son travail de metteur en scène. Quand Roberto Salas lui demande, en 2009, les motifs de cet abandon, la réponse qu'il reçoit est sans équivoque : « ya no me interesa como representación<sup>1813</sup> ». Une anecdote rapportée par R. Salas confirme cette affirmation : en 1997, une Brésilienne vint partager avec la troupe du Teatro Estudio une expérience chamanique, apprise auprès d'une tribu amazonienne. Les membres de la troupe firent un feu géant et se livrèrent

a un extraño ritual, el cual comenzó con una exquisita y amarga infusión. Llevábamos ya algunas horas cantando y tocando tambores, cuando Revuelta se percató de que dos vecinos – muy silenciosamente – no observaban desde la casa contigua al patio donde estábamos. Entonces de manera firme mandó a pararlo todo, y nos llamó la atención sobre estas personas. A partir de ese momento el ritual se convirtió en una representación. Nunca podré olvidar sus palabras: « Ahí están los espectadores...¡Comenzó el

---

<sup>1808</sup> SUÁREZ DURÁN, Esther, *Op. Cit.*, p. 93.

<sup>1809</sup> HERNÁNDEZ, Helmo, *Op. Cit.*, p. 142.

<sup>1810</sup> HERNÁNDEZ-LORENZO, Maité, et VALIÑO, Omar, *Vicente Revuelta: monólogo*, Ediciones Mecena, Cienfuegos, 2001, p. 54.

<sup>1811</sup> SALAS, Roberto, *Op. Cit.*, p. 111.

<sup>1812</sup> *Idem*.

<sup>1813</sup> SALAS, Roberto, *Op. Cit.*, p. 111.

Dans le cadre des « rituels laïques » recherchés par Vicente Revuelta comme par Grotowski, la présence de spectateurs semble donc non seulement superflue mais même indésirable.

Une question se pose alors : pourquoi un tel rejet, alors que les rituels spectaculaires tels que ceux que nous avons étudiés en première partie et qui semblent constituer des modèles de référence pour le théâtre anthropologique s'accommodent si bien de la présence de spectateurs ?

#### **d. Le théâtre anthropologique à Cuba ou l'impossible *communitas***

La réponse se trouve sans doute dans les objectifs transcendants des rituels religieux : si le but d'une *performance* donnée est d'entrer en communication avec des entités supra-naturelles et que cette communication dépend de la mise en circulation de « forces », de « vibrations » ou d'« énergie » entre les participants, tout apport d'énergie, même minime, est appréciable et bienvenu. À l'inverse, rien ne justifie la présence de spectateurs si l'objectif de l'« acteur » (le terme est ici à prendre dans son sens le plus littéral – notons que Grotowski lui préfère celui d'« actuant ») est, comme le défend Grotowski, d'« établi[r] un contact avec lui-même<sup>1815</sup> », d'effectuer une recherche intime qui correspond à un « processus d'autopénétration<sup>1816</sup> ». Grotowski insiste bien sur ce point : l'acteur doit jouer « à la place » du spectateur, et non « pour » lui : « l'essentiel, c'est que l'acteur n'agisse pas *pour* le public, il doit agir en se confrontant aux spectateurs, en leur présence. Mieux encore, il doit accomplir un acte authentique à la place des spectateurs, un acte d'une sincérité totale, authentique et disciplinée<sup>1817</sup> ».

Paradoxalement, alors que l'une des caractéristique maintes fois soulignée des *performances* rituelles est de chercher à établir un lien, une connexion entre l'ensemble des participants – ce que le théâtre anthropologique réinvestit en cherchant généralement à briser la ligne de séparation entre acteurs et spectateurs –, Grotowski, après avoir lui aussi tenté d'effacer cette frontière, se retrouve finalement bien loin de cette expérience communautaire unissant acteurs et spectateurs et en revient presque à l'idée d'un quatrième mur, si cher au théâtre naturaliste (cf. la palissade du *Prince Constant*).

Il nous semble ainsi possible, de façon certes quelque peu schématique (il est évident que dans la pratique, elles ne sont jamais clairement différenciées), de distinguer deux tendances au sein du courant théâtral anthropologique : l'une qui se concentre sur la quête individuelle, introspective de l'acteur/*performer*. L'intérêt porté à l'univers mythico-rituel vient alors du désir de retrouver en

---

<sup>1814</sup> *Idem.*

<sup>1815</sup> GROTOWSKI, Jerzy, « Le théâtre est une rencontre » [1967] in *Vers un théâtre pauvre*, éditions l'âge d'homme, Paris, 1971, p. 55.

<sup>1816</sup> GROTOWSKI, Jerzy, « Le Nouveau Testament du Théâtre » [1964] in *Vers un théâtre pauvre*, *Op. Cit.*, p. 34.

<sup>1817</sup> GROTOWSKI, Jerzy, « La technique de l'acteur » [1967] in *Vers un théâtre pauvre*, *Op. Cit.*, p. 180.

chaque homme le substrat commun à l'ensemble de l'humanité (ce que Grotowski appelle le « sous-conscient collectif<sup>1818</sup> »), et de l'idée que les mythes offrent une voie d'accès à ce substrat commun. L'autre tendance recherche également l'universalité mais dans le collectif, plutôt que dans l'individu : c'est alors la communion rituelle qui est invoquée comme modèle de référence et que le théâtre cherche à recréer.

Nous pouvons remarquer que parmi les dramaturges qui s'inscrivent dans la mouvance anthropologique, ceux dont l'expérience théâtrale (ie scénique) se révéla finalement être un échec (Artaud, Grotowski) sont ceux dont les recherches étaient centrées sur l'individu, plutôt que sur le collectif : c'est bien ce que semble également démontrer l'expérience de Los Doce, dont l'échec théâtral paraît lié à son incapacité à se trouver en tant qu'entité collective.

Les collectifs qui parviennent à se souder comme tels et à vivre une véritable expérience communautaire en revanche semblent beaucoup moins tentés d'écarter le spectateur de cette expérience, même si une partie importante de leur démarche se déroule en marge de tout face-à-face théâtral (c'est notamment le cas, pour reprendre les exemples précédemment cités, du Living Theatre ou de l'Odin Theatret). Tout se passe comme si ces collectifs gardaient de l'univers religieux l'idée d'une transcendance, mais une transcendance qui serait strictement sociale et non plus divine : le mythe que viennent alors actualiser les *performances* publiques de ces collectifs est celui d'une humanité sans frontière, conçue comme une vaste unité, au-delà de tout particularisme géographique ou culturel.

Cet idéal nous renvoie à nouveau aux notions de *communitas* et de « liminarité » développées par Turner, qui affirme que cette dernière « presents, directly or by implication, a model of human society as a homogenous, unstructured *communitas*, whose boundaries are ideally coterminous with those of the human species<sup>1819</sup> ». L'anthropologue ajoute que « when even two people believe that they experience unity, all people are flet by those two, even if only for a flash, to be one<sup>1820</sup> ».

On comprend alors comment les collectifs théâtraux qui parviennent à recréer en leur sein une forme de *communitas* soient ceux qui interagissent le plus aisément avec les spectateurs, invités à s'identifier à eux et donc à se concevoir également comme une entité collective, susceptible au-delà de l'espace-temps de la représentation de se fondre et de s'intégrer à celle qui lui sert de modèle.

On comprend également pourquoi la plupart de ces collectifs se créent et/ou s'épanouissent dans les sociétés capitalistes, sont généralement très politisés (alors que le théâtre initialement théorisé par Artaud était, nous l'avons vu, rigoureusement apolitique) et défendent les valeurs d'une gauche humaniste et égalitariste : ils fonctionnent comme des « anti-structures » qui proposent, à travers

---

<sup>1818</sup> GROTOWSKI, Jerzy, « Le Nouveau Testament du Théâtre » [1964], *Op. Cit.*, p. 40.

<sup>1819</sup> TURNER, Victor, *From Ritual to Theatre: the Human Seriousness of Play*, Performing Arts Journal Publications, New York, 1982, p. 47.

<sup>1820</sup> *Idem.*

leurs représentations, un modèle de *communitas* potentiellement extensible à l'ensemble de l'humanité – et donc au moins à l'ensemble des personnes assistant à la représentation – et offrent aux membres de la structure dominante un espace alternatif depuis lequel remettre en question cette structure, ce qui correspond bien à la fonction sociale que leur attribue Turner lorsqu'il affirme que « the normative structure represents the working equilibrium, the antistructure represents the latent system of potential alternatives from which novelty will arise when contingencies in the normative system require it<sup>1821</sup> ».

Les réflexions de Turner nous invitent même à considérer cette dimension politique comme un aspect consubstantiel de ce théâtre, puisque la *communitas* se définit donc toujours par rapport à une structure déterminée, dont elle ne saurait exister indépendamment : « la *communitas* s'introduit par les interstices de la structure, dans la liminarité ; sur les bords de la structure, dans la marginalité ; et par dessous la structure, dans l'infériorité<sup>1822</sup> », affirme ainsi l'anthropologue.

Mais dans le cadre d'une société auto-proclamée marxiste telle que la société révolutionnaire cubaine, qui reprend à son compte toutes les propriétés de la *communitas* turnerienne<sup>1823</sup> (la structure que cette *communitas* vient questionner étant alors celle du monde occidental dans son ensemble et de la société états-unienne en particulier), comment de tels collectifs pourraient-ils voir le jour, et remplir la même fonction ?

De ce point de vue, les nombreuses critiques formulées par les autorités culturelles cubaines à l'égard de l'introduction à Cuba du théâtre anthropologique peuvent sembler excessives mais non dépourvues de fondement, que ce soit lorsqu'elles y observent « el alarmante predominio del irrealismo, la neurosis, el individualismo morboso, las contorsiones histéricas<sup>1824</sup> », lorsque ces expériences théâtrales se recentrent sur l'individu, pour tâcher d'en manifester l'essence indépendamment de toute contextualisation sociale, ou bien lorsqu'elles clament la non-pertinence de ce théâtre dans le contexte cubain (rappelons les propos de Rine Leal : « la presencia del absurdo, la crueldad, los happenings, los “juegos de actores”, los “rituales y ceremoniales”, desideologizan nuestra escena y la exponen como un mecanismo cerrado que opera como una campana al vacío<sup>1825</sup> »), quand ce théâtre cherche à transposer dans un contexte inadéquat l'expérience d'une *communitas* qui ne saurait se construire au sein – ou en marge – d'une « structure » marxiste ; c'est bien ce que semble démontrer l'échec de Los Doce en tant que collectif et le fait que plusieurs de ses membres fondateurs (Carlos Pérez Peña, Flora Lauten...), frustrés par cet échec, aient choisi à la

---

<sup>1821</sup> *Idem*, p. 52.

<sup>1822</sup> TURNER, Victor, *Le phénomène rituel : structure et contre-structure*, PUF, Paris, 1990 [1969], p. 125.

<sup>1823</sup> Turner lui-même le reconnaît : « Revolutions, whether violent or non-violent, may be the totalizing liminal phases for which the liminal of tribal *rites de passage* were merely foreshadowings or premonitions » (TURNER, Victor, *From Ritual to Theatre...*, *Op. Cit.*, p. 45).

<sup>1824</sup> MUGUERCIA, Magaly, *Teatro: en busca de una expresión socialista*, Editorial Letras Cubanas, La Havane, 1981, p. 9.

<sup>1825</sup> LEAL, Rine, « Comentario a la dramaturgia cubana en la literatura cubana » *Op. Cit.*, p. 58.



fin des années 1960 de se joindre à une autre expérience théâtrale, cette fois clairement inscrite dans la structure révolutionnaire : celle du théâtre Escambray, fondé en décembre 1968 par Gilda Hernández et Sergio Corrieri<sup>1826</sup> dans les montagnes de la région de l'Escambray, d'où il tira son nom.

### e. Les performances du « Teatro Escambray » : de nouveaux rituels politiques

Une étude approfondie de ce théâtre excède le cadre de ce travail ; nous allons tout de même l'évoquer brièvement, car il vient offrir une réponse latino-américaine au théâtre anthropologique « à l'européenne ».

Dans le sillage des Brigades Théâtrales, le Grupo de Teatro Escambray se propose de faire du théâtre en dehors de La Havane, pour et avec les habitants de campagnes, en reprenant les techniques du « théâtre-forum » (théâtre participatif), théorisée par le dramaturge brésilien Augusto Boal en 1971 dans son *Théâtre de l'opprimé*.

La razón de ser de cada espectáculo es que encare directamente los problemas más vitales de los espectadores; que éstos se enfrenten a una imagen de sí mismos, y que ella, de por sí, provoque una revalorización de su posición, de su actitud. Ya este hecho hace que, en ese momento, su atención no sea solamente contemplativa. Una vez terminada la función, se abre el debate sobre lo presentado. Son temas que atañen de cerca a todos: y por eso todos tienen algo que decir. [...] Para el Grupo, la calidad está en la eficacia. Es decir, que su nivel, en todos los aspectos, está dado por la medida en que logren influir sobre la realidad, sobre los hombres<sup>1827</sup>.

La création de ce groupe s'inscrit en dans un mouvement théâtral plus vaste, celui du Nouveau Théâtre (« Nuevo Teatro ») qui se développe dans l'ensemble de l'Amérique Latine à la fin des années 1960 et dont on peut voir l'acte de naissance dans la mise en scène colombienne d'*Ubu-roi* proposée par Enrique Buenaventura et le Théâtre Expérimental de Cali en 1966.

Le « teatro nuevo » se distingue du théâtre de salle non seulement parce que toutes les représentations ont lieu à l'air libre et sans plateau<sup>1828</sup>, mais également parce qu'il s'agit d'un théâtre circonstanciel, d'application immédiate. « Las obras del teatro nuevo se conciben a partir de los problemas concretos y de actualidad que, tras una labor colectiva de investigación de terreno, son detectados en el sector de la realidad nacional donde el grupo ha escogido (o fue destinado a) trabajar<sup>1829</sup> » ; le texte est rédigé collectivement et ne prend sens qu'en étant représenté devant un

<sup>1826</sup> Dans les années 1980, après son expérience théâtrale, S. Corrieri se lance dans une carrière politique qui le conduira jusqu'à occuper une siège au comité central du Parti (cf. CORREA, Armando, « El teatro cubano de los ochenta: creación vs. oficialidad », *Latin America Theatre Review*, Vol. 19, n° 2, 1986, p. 70).

<sup>1827</sup> CORRIERI, Sergio, « Para un teatro de la Revolución », *Casa de las Américas*, Vol. 13, n° 68, septembre-octobre 1971, p. 190.

<sup>1828</sup> *Idem.*

<sup>1829</sup> BARQUET, Jesús J., « El teatro cubano en la encrucijada sociopolítica (1959-1990) », *Op. Cit.*, p. 73.

public déterminé, à un moment déterminé ; il se distingue en ce sens du « théâtre d'auteur » : « estas obras se alejan de la literatura y no valen por sí mismas, adquieren su verdadera dimensión ante el público para el que fueron escritas y se desarrollan mejor o peor según el grado de participación. Esta se produce, por lo general, de modo considerable y espontáneo. En ocasiones, el público se convierte, sin advertirlo, en personaje de la acción teatral<sup>1830</sup> ».

Comme le souligne Luis Chesney-Lawrence, la principale caractéristique de ce mouvement théâtral est ainsi de mettre l'accent sur la création collective, au détriment de la prédominance du texte et du metteur en scène dans le processus de création théâtrale :

En general, a través del tiempo ha ido prevaleciendo la idea de que la creación colectiva es una noción amplia de un proceso en gran parte unívoco, claramente orientado aunque en forma muy implícita, de carácter grupal y esencialmente creador, a través del cual se han alterado profundamente las relaciones del trabajo teatral y de la comunicación con su audiencia. En estos aspectos resalta la primacía otorgada al la función actoral dentro del proceso creativo, el declive de la función específica del director, un cuestionamiento al autor dramático individual y el acento crítico que tendrán los temas de estas producciones<sup>1831</sup>.

Cette dimension collective peut être vue comme une quête commune de ce Nouveau Théâtre et des groupes de théâtre occidentaux que nous venons d'évoquer ; dans les deux cas notamment, l'accent est mis sur le processus de création et sur le lien qui s'établit entre tous ceux qui s'investissent dans ce processus. Dans les deux cas également, une forme de communion avec le public est recherchée (ce que le théâtre anthropologique « collectif » entend récupérer du rituel), qui conduit ces différents groupes de théâtre à rompre avec le dispositif théâtral traditionnel, que ce soit en brisant le rapport de frontalité entre les acteurs et le public propre au théâtre à l'italienne ou en cherchant de nouveaux espaces de représentation, non spécifiquement théâtraux (rues, espaces de vie commune...).

Mais alors que le théâtre anthropologique occidental va puiser dans des ressources exotiques de quoi nourrir sa soif d'universalité et son désir de montrer l'unité du genre humain au-delà des différences culturelles (ce que Patrice Pavis définit comme un théâtre « transculturel<sup>1832</sup> »), le Nouveau Théâtre s'inscrit au contraire fermement dans une réalité sociale déterminée, répondant en cela à la spécificité de « la escena latinoamericana cuya raíz es tomada fundamentalmente de la realidad y de la experiencia vital de sus practicantes y su audiencia, de ahí que se hable de una práctica común entre emisor-receptor teatral y que sus temáticas giren centralmente en torno a la historia, lo social o político<sup>1833</sup> ».

<sup>1830</sup> CORRIERI, Sergio, « El Grupo Teatro Escambray, una experiencia de la Revolución », *Conjunto*, n° 18, 1973, p. 5.

<sup>1831</sup> CHESNEY-LAWRENCE, Luis, *Op. Cit.*, p. 392.

<sup>1832</sup> « Lo transcultural transcende las culturas particulares en provecho de un universalismo de la condición humana. Los directores de escena transculturales sólo se interesan en las particularidades y en las tradiciones para captar mejor lo que tiene en común y que no es reducible a una cultura determinada » (PAVIS, Patrice, « ¿Hacia una teoría de la interculturalidad en el teatro ? », *Confluencias*, juin 1994, p. 330).

<sup>1833</sup> CHESNEY-LAWRENCE, Luis, *Op. Cit.*, p. 392.

Il se démarque en cela farouchement du théâtre anthropologique (« théâtre interculturel », dans la terminologie cubaine) dont de nombreux critiques, à l'instar d'Inés María Martiatu, critiquent le « carácter colonialista<sup>1834</sup> » :

Una característica del teatro intercultural es su forma de apropiarse de la cultura o de los elementos de las culturas extranjeras, siempre a partir de su interés propio y, por tanto, con más o menos respeto o conciencia de ello toma, manipula, cita lo que quiere sacándolo de su contexto. Esto plantea, por supuesto, una disyuntiva no sólo estética sino ética. Se evidencia, sobre todo, en el terreno de la apropiación de elementos por parte de la cultura receptora, el carácter de esta operación es desigual. Parte de la necesidad y la iniciativa del teatro occidental y no del teatro del « otro ».

Nadie los mandó a buscar. Toman elementos extrayéndolos de su contexto, seleccionados según el gusto y los códigos occidentales. Lo peor es que en ese intercambio que ellos llaman *intercultural*, las normas de las culturas de los lugares a donde llegan son violentadas en muchas ocasiones<sup>1835</sup>.

La dimension politique du Nouveau Théâtre latino-américain et son désir de se différencier de l'avant-garde occidentale ne laissa bien évidemment pas indifférentes les autorités culturelles cubaines qui y virent, enfin, un moyen de développer un authentique théâtre national, tout à la fois formellement novateur et utile à la Révolution<sup>1836</sup>.

C'est ainsi qu'à partir de 1971, alors que le cadre idéologique de la Révolution se durcit, le « Teatro Escambray » devient le modèle de référence du théâtre cubain<sup>1837</sup> : trois ans après sa création, ce groupe a fait ses preuves et efface aux yeux de la critique toute autre initiative antérieure ou contemporaine, comme en témoigne les propos d'Adolfo Cruz-Luis, qui affirme en 1979 que « si los años 1965-1970 bien pueden considerarse como de tanteos para el movimiento teatral cubano, los que les siguen van a ser de definición y consolidación<sup>1838</sup> », ou bien encore ceux de Magaly Muguercia, pour qui « el período 1971-1973 significó para el teatro cubano un lapsus necesario de cuestionamiento riguroso de los factores ideológicos que más negativamente gravitaban sobre el quehacer teatral. Una resuelta valoración política del repertorio y las tendencias en auge en la etapa anterior, inician la necesaria ruptura nítida e irreversible con el pasado<sup>1839</sup> ». Des années plus tard, Raquel Carrió met en évidence la manipulation politique de ce mouvement théâtral : « Discutida hasta la saciedad, esta polarización que vertebró los setenta generó un *ruptura* generalmente atribuida al dogmatismo y las manipulaciones de una política oficial en favor de aquellas

---

<sup>1834</sup> MARTIATU TERRY, Inés María, « Trasculturación e interculturalidad: algunos aspectos teóricos », *Tablas*, n° 4, 1996, p. 12.

<sup>1835</sup> *Idem*, p. 10.

<sup>1836</sup> Eduardo Vázquez Pérez publie en 1973 dans la revue *Conjunto* un article sur le Nouveau Théâtre dont le titre met clairement en évidence la fonction politique de ce théâtre : « La audacia colectiva frente a los mitos y la colonización cultural » (*Conjunto*, n° 18, 1973, pp. 17-22).

<sup>1837</sup> D'autres groupes inspirés du Nouveau Théâtre virent également le jour à Cuba au début des années 1970, mais n'atteignirent pas la même renommée : Grupo La Yaya (Flora Lauten), Participación Popular (Herminia Sánchez et Manolo Terraza), Cubana de Acero (Helmo Hernández et Orietta Medina), Cayajabos (Huberto Llamas)...

<sup>1838</sup> CRUZ-LUIS, Adolfo, « El movimiento teatral cubano en la Revolución », *Casa de las Américas*, Vol. 19, n° 113, mars-avril 1979, p. 47.

<sup>1839</sup> MUGUERCIA, Magaly, *Teatro: en busca de una expresión socialista*, *Op. Cit.*, pp. 13-14.

expresiones ajenas (o supuestamente *liberadas*) de las *contaminaciones del pasado*<sup>1840</sup> ».

Une lecture scénologique de cette volonté de rupture avec des pratiques scéniques soit-disant « contaminées par le passé » nous invite à mettre en relation le soutien inconditionnel apporté par le gouvernement au Teatro Escambray au début des années 1970 avec le désir révolutionnaire d'instaurer une nouvelle « religion politique », nécessairement dotée de rituels propres, rompant avec les rituels préexistants. « Sin duda, los campos están definidos y la guerra es a muerte: el destino del teatro será el destino de los pueblos<sup>1841</sup> » : les propos de Sergio Corrieri nous démontrent que le fondateur du Teatro Escambray est très conscient de l'importance idéologique de cette substitution.

Nous avons vu en seconde partie comment le gouvernement tenta (avec un succès relatif), en premier lieu, de « muséifier » les rituels de la *religión* à travers la création du Conjunto Folklórico Nacional, afin de les priver de toute efficacité. Nous venons de voir également que tout autre type de *performances* en rapport direct ou indirect avec l'univers religieux était considéré avec la plus grande suspicion. À ces *performances* religieuses, le Teatro Escambray vient ainsi substituer des *performances* que l'on peut, à de maints égards, considérer comme des rituels politiques, qui viennent actualiser, de façon très concrète et *efficace*, un mythe révolutionnaire non plus situé *in illo tempore* comme les mythes païens étudiés par Mircea Eliade, mais au contraire ancré dans l'Histoire ; nous retrouvons ici la rupture évoquée en seconde partie entre « le temps cyclique des Anciens et la temporalité linéaire-eschatologique des chrétiens<sup>1842</sup> », dont le matérialisme historique n'est qu'un prolongement immanentisé.

Il suffit pour s'en convaincre de se rapporter au témoignage de Sergio Corrieri, qui explique tout d'abord les raisons qui ont poussé le groupe à s'installer dans les montagnes de l'Escambray : « el Escambray es una región montañosa y se encuentra situada al centro y sur de la Isla. Su población es, fundamentalmente, campesina o de origen campesino [...]. Antes de la Revolución, la miseria, el atraso, el analfabetismo y la explotación más despiadados marcaron la vida de sus habitantes. A eso se unía un pobre y desordenado desarrollo económico que respondía exclusivamente a los intereses de las clases dominantes<sup>1843</sup> ». Après avoir ainsi présenté la région de l'Escambray, à la veille de la Révolution, comme le royaume des « bourgeois capitalistes » (cette incarnation par excellence, selon l'*eschaton* marxiste, du « Suppôt du mal social<sup>1844</sup> »), Corrieri insiste sur l'implication des habitants de cette région dans la lutte révolutionnaire (« con excepción de la Sierra

---

<sup>1840</sup> CARRIÓ, Raquel, « Teatro y modernidad: treinta años después », *Tablas*, Vol. 70, n° extraordinaire, 2002, pp. 36-37.

<sup>1841</sup> CORRIERI, Sergio, « El Grupo Teatro Escambray, una experiencia de la Revolución », *Conjunto*, n° 18, 1973, p. 3.

<sup>1842</sup> ANGENOT, Marc, « Gnose et millénarisme, deux concepts pour le 20<sup>e</sup> siècle », *Discours social*, Vol. XXIX, Montréal, 2008, p. 41.

<sup>1843</sup> CORRIERI, Sergio, *Op. Cit.* p. 2.

<sup>1844</sup> ANGENOT, Marc, *Op. Cit.*, p. 61.

Maestra, fue aquí donde se libraron los combates más decisivos y arduos<sup>1845</sup> »), et sur le fait que depuis la victoire de la Révolution « toda esa población dispersa comienza a agruparse y a vivir y a trabajar colectivamente para su futuro<sup>1846</sup> » : on retrouve bien là, exposé de façon exemplaire, le mythe fondateur de la Révolution cubaine.

L'opportunité offerte par la Révolution à ce peuple opprimé de prendre en main son propre destin se traduit ainsi, sur le plan scénique, par la substitution des *performances* imposées par les instances du pouvoir oppresseur, qui condamnaient leur public à la passivité<sup>1847</sup>, par des *performances* qui leur restitue leur pouvoir d'action : « la experiencia del Grupo Teatro Escambray [...] busca y se apoya en el pueblo de esta región, convirtiéndolo en el protagonista de toda su actividad con el fin de ayudarlo en su autotransformación, en la búsqueda de sus valores más puros, en su desarrollo revolucionario<sup>1848</sup> ».

On voit bien ici que la portée des *performances* proposées par le Teatro Escambray s'étend bien au-delà de tout cadrage théâtral, d'une part parce qu'il s'agit d'un théâtre véritablement participatif et d'autre part, parce que sa valeur est évaluée à l'aune d'objectifs socio-politiques qui excèdent largement l'espace-temps de la représentation ; on peut notamment observer qu'un tel théâtre ne répond plus du tout à la définition du jeu proposée par Huizinga comme « une action libre, sentie comme “fictive” et située en dehors de la vie courante [...], dénuée de tout intérêt matériel et de toute utilité ; qui s'accomplit en un temps et dans un espace expressément circonscrit, se déroule avec ordre selon des règles données, et suscite dans la vie des relations de groupe s'entourant volontiers de mystère ou accentuant par le déguisement leur étrangeté vis-à-vis du monde habituel<sup>1849</sup> ». L'insistance de S. Corrieri sur les débats organisés après chaque représentation témoigne de cette volonté de s'extirper du cadrage théâtral pour inscrire ces représentations dans le réel quotidien : « el debate, en los últimos espectáculos, ya no es un agregado a la obra que puede tener lugar o no sin que esta se afecte ; el mismo adquiere categoría estética, es decir, está íntimamente ligado a la estructura de la obra: por tanto, el hecho teatral no puede efectuarse sin la participación del público<sup>1850</sup> ».

Tout comme les rituels religieux peuvent faire appel à la fiction pour faire advenir une vérité symbolique déterminée, ces rituels politiques acceptent un détour momentané par la fiction, mais dans le but affiché de faire advenir une réalité plus vraie, une réalité mythique non plus cosmique ou ontologique mais historico-politique, celle du *millenium* révolutionnaire.

---

<sup>1845</sup> CORRIERI, Sergio, *Op. Cit.*, p. 2.

<sup>1846</sup> *Idem*, p. 3.

<sup>1847</sup> « La explotación del hombre por el hombre y la división del trabajo, indispensables al desarrollo capitalista de la sociedad, inciden de manera directa en los ámbitos de la creación artística: al teatro le despojaron, desde hace ya mucho tiempo, de su sentido esencial: ser *una creación colectiva para una comunicación colectiva* » (*Idem*).

<sup>1848</sup> *Idem*, p. 6.

<sup>1849</sup> HUIZINGA, Johan, *Homo ludens : essai sur la fonction sociale du jeu*, Gallimard, Paris, 1988 [1938], p. 36.

<sup>1850</sup> CORRIERI, Sergio, *Op. Cit.*, p. 5.

On peut observer que ce mythe moderne, qui repose comme nous le rappelle Marc Angenot sur une « sacralisation gnostique de l'histoire<sup>1851</sup> » et qui « dote la raison (la science, la technique) de caractères sacrés<sup>1852</sup> », s'actualise à travers des rituels qui ne font plus appel au langage symbolique – caractérisé par son hermétisme et son ambiguïté – mais proposent au contraire du monde une lecture extrêmement claire et logique, dénuée de toute zone d'ombre. Cela explique également pourquoi, dans le discours des « officiants » de ces nouveaux rituels, la notion de communion est remplacée par celle de communication, puisque la communauté que ces rituels visent à créer repose (du moins en principe) sur des liens intellectuels et non plus émotionnels ; Sergio Corrieri affirme ainsi que « si la calidad de una obra está siempre determinada por su eficacia, para el Grupo tendrá calidad aquello que responda eficazmente a estos fines: hacer del teatro un hecho de esclarecimiento público, de comunicación colectiva, un arma al servicio de las necesidades del desarrollo de la Revolución<sup>1853</sup> ».

On peut donc considérer qu'à la fin de la décennie et après quelques tâtonnements (qui menèrent notamment dans un premier temps vers un théâtre programmatique et simplificateur), la nouvelle religion politique instituée par la Révolution a trouvé son expression rituelle, à travers des *performances* inspirées du Nouveau Théâtre latino-américain. Ces *performances* correspondent bien à ce que Turner qualifie de « processus liminal », c'est-à-dire, comme le souligne Etienne Leclercq, « une sorte d'intervalle, un *betwix and between*, un entre-deux durant lequel les protagonistes échangent non plus par le biais des règles, mais à propos de ces dernières. De ce point de vue, l'action rituelle permet non seulement d'explicitier et de célébrer les règles collectives, elle peut aussi accompagner leur renouvellement<sup>1854</sup> », et c'est bien là la fonction de ces nouveaux rituels révolutionnaires (la révolution dans son ensemble pouvant alors être considérée comme un « rite de passage », doté de différentes phases et de différentes formes d'expression). Cela signifie-t-il que les autres « drames sociaux » que nous avons évoqués (qu'il s'agisse d'autres formes d'expression théâtrale ou bien de rituels religieux) ne sauraient trouver leur place dans la société révolutionnaire ? Dans *From Ritual to Theatre: the Human Seriousness of Play*, Turner établit une comparaison entre les rituels dans les sociétés tribales, agraires et traditionnelles, qui correspondent véritablement au processus liminal susmentionné, et les activités artistiques et de loisir dans les sociétés industrielles et post-industrielles, qui remplissent une fonction équivalente, mais non identique, et qu'il qualifie de processus « liminoïdes<sup>1855</sup> ». Ces processus liminoïdes se distinguent avant tout des processus

---

<sup>1851</sup> ANGENOT, Marc, *Op. Cit.*, p. 67.

<sup>1852</sup> *Idem.*

<sup>1853</sup> *Idem*, p. 6.

<sup>1854</sup> LECLERCQ, Etienne, « Du rituel à la théâtralité : une lecture de Victor W. Turner », *Cahiers Internationaux de Sociologie*, Nouvelle Série, Vol. 92, Janvier-juin 1992, p. 189.

<sup>1855</sup> « The “-oid” here derives from Greek *-eidos*, a form, shape ; and means “like, resembling” ; “liminoid” *resembles*

liminaires en ce qu'ils sont facultatifs et volontaires : « optation pervades the liminoid phenomenon, obligation the liminal. One is all play and choice, an entertainment, the other is a matter of deep seriousness<sup>1856</sup> ». Mais une autre différence fondamentale établie par l'anthropologue entre processus liminaire et processus liminoïde tient à leur fonction : alors que « liminal phenomena tend to be ultimately eufunctional even when seemingly “inversive” for the working of the social structure<sup>1857</sup> », « supposedly “entertainment” genres of industrial society are often *subversive*, satirizing, lampooning, burlesquing, or subtly puttin down the central values of the basic, work-sphere society, or at least of selected sectors of that society<sup>1858</sup> ».

Ces réflexions confirment, d'une part, que les *performances* du théâtre Escambray (et, plus généralement, le théâtre défini comme « réaliste » par les autorités culturelles révolutionnaires) peuvent en effet être considérées comme des phénomènes liminaires, bien qu'elles semblent *a priori* relever de la seconde catégorie. Turner lui-même souligne que, même dans les sociétés post-industrielles et dans le domaine artistique, « many artists, in many genres, also buttress, reinforce, justify, or otherwise seek to legitimate the prevailing social and cultural mores and political orders. Those that do so, do so in ways that tend more closely than the *critical* productions to parallel tribal myths and rituals – they are “liminal” or “pseudo-” or “post-” “liminal”, rather than “liminoid”<sup>1859</sup> ». Par ailleurs, la portée fondamentalement subversive des pratiques liminoïdes – dans laquelle se range le théâtre soit-disant « absurde » ou « expérimental » étudié précédemment – et l'intolérance du gouvernement révolutionnaire à toute expression critique expliquent en partie les difficultés rencontrées par ce théâtre pour trouver sa place dans la nouvelle société. Mais nous avons vu que cette explication n'est pas la seule valable : les phénomènes liminaires et surtout liminoïdes se définissent comme des anti-structures, qui viennent inverser et prendre le contre-pied de la structure au sein de laquelle ils se développent. Or la structure révolutionnaire adopte justement les contours de la *communitas* rituelle, caractérisée par la recherche d'une expérience « profondément communautaire et partagée<sup>1860</sup> », et prive du même coup les anti-structures de ce type d'expérience. Cela se vérifie tout d'abord dans le domaine religieux puisque, nous l'avons vu avec Kali Argyriadis, les pratiques de la *religi6n* au lendemain de la Révolution tendent à devenir de plus en plus personnalisées, centrées sur les attentes et besoins de chaque individu. Les rituels collectifs ayant été réquisitionnés et absorbés par la nouvelle religion dominante, seuls les rituels individuels sont tolérés et peuvent fonctionner comme anti-structure, mais rendent difficilement possible la création d'une quelconque *communitas*. Il en va de même dans le domaine théâtral où l'avant-garde, inspirée

---

without being identical with “liminal” » (TURNER, Victor, *From Ritual to Theatre...*, *Op. Cit.*, p. 32).

<sup>1856</sup> *Idem*, p. 43.

<sup>1857</sup> *Idem*, p. 54.

<sup>1858</sup> *Idem*, p. 43.

<sup>1859</sup> *Idem*, p. 40.

<sup>1860</sup> TURNER, Victor, *Le phénomène rituel...*, *Op. Cit.*, p. 135.

par le théâtre anthropologique en vogue dans les pays occidentaux, cherche à renouer avec l'univers rituel, mais ne parvient pas à le faire autrement que sur le plan individuel, en plaçant à l'instar d'Artaud et surtout de Grotowski la quête introspective de chaque individu au cœur de ses préoccupations.

Compte tenu de cette caractéristique commune de la *religión* et du théâtre expérimental, on peut s'étonner encore une fois que le second ait si peu exploité l'univers rituel de la première ; même un dramaturge comme Triana, qui fut pourtant l'un des premiers à introduire des personnages afro-descendants dans ses pièces et qui manifeste le plus grand intérêt pour l'univers rituel, n'établit de connexion véritable entre les deux que dans l'une de ses pièces, *La muerte del Ñeque*, et même alors, il le fait de façon tangentielle. Il est remarquable que la seule figure du panthéon *yoruba* ici investie (mais jamais mentionnée) est celle d'Eleguá, la divinité liminaire par excellence, qui apparaît ici non pas comme un intermédiaire entre le monde des dieux et celui des hommes, mais entre l'univers (fictif) des personnages et celui de leur démiurge (Triana lui-même) et des spectateurs qui assistent à la représentation. Il s'agit là d'un effet de théâtralité, qui se distingue clairement des effets de *ritualité* employés par le théâtre anthropologique.

On peut donc en conclure à l'absence de rencontre véritable, durant la décennie qui nous intéresse, entre la *religión* et le théâtre expérimental, pourtant le plus susceptible de s'y intéresser.

La *religión* n'est cependant pas absente des scènes de théâtre, durant cette période : dans la dernière partie de ce travail, nous allons porter notre attention sur quatre pièces qui mettent en scène l'univers de la *religión* de façon beaucoup plus explicite.

La première, *Réquiem por Yarini*, est une pièce de Carlos Felipe, qui produisit l'essentiel de son œuvre avant la victoire de la Révolution. La pièce fut publiée en 1960, mais l'auteur lui-même affirme l'avoir commencée en 1947 : l'auteur comme la pièce sont donc à la fois intégrés au processus révolutionnaire et en marge de celui-ci – en position liminaire pourrait-on dire, ce qui est d'autant plus intéressant que cette caractéristique est partagée par les trois autres dramaturges qui nous intéressent ici, José Ramón Brene, José Milián et Eugenio Hernández Espinosa, auteurs respectifs de *Santa Camila de La Habana Vieja* (1962), *Mamico Omi Omo* (1965) et *María Antonia* (1964). Les deux premières pièces furent publiées aux éditions « El Puente », et les trois dramaturges coïncidèrent dans le Séminaire de Dramaturgie : nous avons vu que le Séminaire tout comme les éditions « El Puente » peuvent être, d'une part, considérés comme de purs produits de la Révolution, et furent cependant considérés comme des foyers contre-révolutionnaires. Nous allons voir à présent comment cette ambivalence de leur positionnement révolutionnaire trouve son expression scénique dans les pièces qui nous intéressent.



# QUATRIÈME PARTIE

*Réquiem pour Yarini, Santa Camila de la Habana Vieja, Mamico Omi Omo et María Antonia : quatre regards sur l'univers rituel afro-cubain*

# I. *REQUIEM POR YARINI* OU LA TRAGÉDIE ENCORE POSSIBLE

## 1. La construction du mythe de Yarini, le « chulo » de San Isidro

### a. « A mi gente, del barrio de San Isidro »

Nous avons vu précédemment que Carlos Felipe (1914-1975) est généralement considéré, avec Rolando Ferrer et Virgilio Piñera, comme un « dramaturge de transition » entre l'ancien régime républicain et la nouvelle société révolutionnaire. Ce qualificatif est à double tranchant : s'il vient souligner l'aspect précurseur de l'œuvre de ces dramaturges<sup>1861</sup>, il les renvoie néanmoins dans un passé pré-révolutionnaire qui les prive de tout rôle moteur dans la dramaturgie des années 1960, et ce en dépit de leur incontestable talent dramaturgique. Raquel Carrió définit ainsi la « dramaturgia de transición » : « por una parte, ésta constituye un intento de ruptura y superación de la producción precedente; y por otra, no logra consolidar definitivamente sus búsquedas ni su orientación estética general en las realizaciones enmarcadas en el propio período y queda abierta como experiencia artística que continúa cuando ya la historia y el devenir social, han impuesto una nueva etapa a la vida nacional y con ella, a la escena cubana<sup>1862</sup> ».

De fait, nous avons vu quel fut le tragique destin de V. Piñera. Rolando eut droit à un moment de gloire révolutionnaire avec *La taza de café*; mais il décida très rapidement de se consacrer exclusivement à la mise en scène<sup>1863</sup>, et son travail en tant que metteur en scène ne laissa pratiquement aucune trace dans l'historiographie officielle. Quant à Carlos Felipe, Rinel Leal le dépeint en 1964 comme « un artista cuyo nombre es una cita en la historia de nuestra escena pero

---

<sup>1861</sup> « Lo que Carlos Felipe ha significación en importancia para nuestra escena es que junto a Virgilio Piñera y Rolando Ferrer le dio un nuevo sentido al teatro cubano, afianzó la fe en lo nacional, dejó a un lado la grandilocuencia y el melodrama de injusticias sociales, cubanizó las frases, ahondó en la psicología, profundizó nuestro carácter, aprendió a construir escenas, en fin, sentó las bases del actual movimiento teatral » (LEAL, Rine, « Un Carlos llamado Felipe » [1964] in *En primera persona (1954-1966)*, Instituto del Libro, La Havane, 1967, p. 197).

<sup>1862</sup> CARRIÓ, Raquel, « Tres autores de transición », *Tablas*, n° 2, 1982, p. 18.

<sup>1863</sup> Après la victoire de la Révolution, il ne publia que deux autres pièces en un acte, *Los próceres* et *Los de enfrente*.

que nunca aparece en las carteleras<sup>1864</sup> ». Le dramaturge publia encore deux pièces après *Réquiem por Yarini, De película* (1963)<sup>1865</sup> et *Los compadres* (1964), mais disparut ensuite totalement du panorama théâtral, jusqu'à sa mort en 1975. La plupart des biographies de cet auteur restent muettes quant à la fin de sa vie; seul Armando Correa souligne l'étrange silence dans lequel se mura le dramaturge après la publication de *Los compadres* et jusqu'à sa mort : « La última pieza que publica es *Los compadres*, fechada en mayo de 1964. ¿Fue realmente su última pieza? ¿Desde 1964 hasta 1975, año de su muerte, abandonó la creación? Creemos que no. Los que lo conocieron afirman su capacidad creadora, su constancia en el trabajo, el nunca dejar de escribir. En varias entrevistas declaró que tenía terminadas algunas obras pero no sabía si publicarlas. Al fallecer, sus hermanas negaron la existencia de aquéllas; poco tiempo después abandonan el país y se da por perdido el resto de su producción<sup>1866</sup> ». Tous les ouvrages retraçant le parcours de l'auteur insistent en revanche sur son enfance et sa formation pour le moins atypique. De mère cubaine et de père espagnol, Carlos Felipe ne fut jamais scolarisé et apprit à lire en autodidacte; il écrit sa première pièce à onze ans, alors qu'il n'avait jamais été au théâtre<sup>1867</sup>. Il dut travailler très tôt et eut divers emplois (agent de nettoyage dans un garage automobile, garçon de café...) avant de devenir agent de douane, métier qu'il exerça pendant vingt-six ans. « Mientras trabajaba, [...] estudia gramática y armonía musical, inglés y francés, entre otras materias; lee a Shakespeare, los clásicos de los Siglos de Oro y cuantas obras e historias de la literatura le caen en las manos. Por su conocimiento del inglés y francés se mantiene al día de todo lo que sucede en los escenarios del mundo, y aprende italiano para leer a Pirandello en su lengua original<sup>1868</sup> ».

Il vécut toute sa vie à proximité du port, à Atarés, quartier haut en couleurs de la Vieille Havane (à proximité de San Isidro), « con sus prostitutas baratas, sus chulos de navaja al cinto, los muelles, la bahía con sus barcos dormidos, el hombre marinero y la noche misteriosa y dulce donde una personalidad puede confundirse<sup>1869</sup> ».

C'est de cet univers populaire que Carlos Felipe tire la plupart de ses personnages, des « chulos » (maquereaux) et des prostituées qu'il met en scène sans paternalisme ni condescendance, mais au contraire avec la plus grande tendresse ; « hombre del pueblo, ama y comparte su mundo vivido<sup>1870</sup> ». À une époque où le théâtre national était largement dénigré au profit de modèles étrangers, la critique R. Carrió évoque « un Felipe a brazo partido peleando por una expresión

<sup>1864</sup> LEAL, Rine, « Un Carlos llamado Felipe », *Op. Cit.*, p. 201.

<sup>1865</sup> Cette pièce fut mise en scène la même année par Pierre Chaussat, le Conjunto Dramático Nacional et le Conjunto de Danza Contemporánea dans la salle Las Máscaras.

<sup>1866</sup> CORREA, Armando, « Carlos Felipe: el encuentro con la imagen », *Tablas*, n° 1, 1984, p. 16.

<sup>1867</sup> LEAL, Rine, « Un Carlos llamado Felipe », *Op. Cit.*, p. 191.

<sup>1868</sup> MIRANDA CANCELA, Elina, *Calzar el coturno americano: mito, tragedia griega y teatro cubano*, Ediciones Alarcos, La Havane, 2006, pp. 69-70.

<sup>1869</sup> LEAL, Rine, « Un Carlos llamado Felipe », *Op. Cit.*, p. 190.

<sup>1870</sup> CARRIÓ, Raquel, « Tres autores de transición », *Tablas*, n° 2, 1982, p. 21.

nacional, populachera, incluso alhambresca<sup>1871</sup> »; « Felipe, batallador solitario si los hay, que acepta silenciosamente el reto de una forma curiosa: volcado sobre su mundo, seducido por él, le otorga la grandiosidad necesaria por idealización, con mitificación<sup>1872</sup> ».

Cette idée de « mythification » est au centre de la pièce qui nous intéresse ; celle-ci s'inspire de la vie réelle d'Alberto Yarini y Ponce de León, un jeune homme issu de l'une des familles les plus influentes de La Havane, militant au parti conservateur et surtout célèbre proxénète du quartier de San Isidro, sur lequel il régna jusqu'à sa mort.

Soutenu électoralement par les *abakuás* qui contrôlaient ces quartiers portuaires de la Vieille Havane, Yarini en vint à constituer une pièce importante sur l'échiquier politique. « Los sectores populares veían a Yarini como a un político diferente, defensor de los pobres y negado a la práctica de la discriminación racial<sup>1873</sup> » ; une anecdote vint notamment alimenter cette renommée : Yarini était assis à la terrasse d'un café en compagnie de Jesús Rabí, ancien membre de l'Ejército Libertador et afro-descendant. À une table voisine, un diplomate américain commenta que « in this country blacks and whites hang out together and there are blacks everywhere<sup>1874</sup> ». Yarini s'insurgea alors violemment contre ces propos, arguant que son ami avait combattu « comme un lion » pour l'indépendance de Cuba ; les deux hommes en vinrent aux poings et c'est Yarini, dit-on, qui eut le dessus et fut ensuite célébré pour son courage et son ardeur à défendre l'honneur national.

La carrière politique de Yarini fut interrompue par sa mort précoce, en novembre 1910 ; il était alors âgé de 28 ans. À cette époque, les conflits étaient fréquents à San Isidro entre les « guayabitos », les proxénètes nationaux, et les « apaches », proxénètes français qui pratiquaient la traite des blanches et ramenaient à La Havane des prostituées françaises, réputées pour leur savoir-faire. En cette fin d'année 1910, l'une d'entre elles, Berta Fontaine, abandonna l'établissement de son protecteur français, Louis Lotot, pour se joindre aux protégées de Yarini ; celui-ci l'accepta parmi les siennes, enfreignant toutes les règles du milieu. Un tel affront ne pouvait rester sans réponse ; sous la pression de ses compatriotes et malgré ses réticences (le français considérait qu'il était venu à Cuba « to exploit women, not to die for them<sup>1875</sup> »), Louis Lotot entreprit de le venger : une embuscade fut ainsi tendue à Yarini le soir du 24 novembre 1910, et les deux hommes trouvèrent la mort dans l'échange de coups de feu qui s'ensuivit.

L'événement que constitua ses funérailles témoigne de sa popularité : « Led by a police escort under the command of General Armando Riva, the city's chief of police, the procession included a band of musicians who walked behind the officers while mourners rhythmically marched to their somber

---

<sup>1871</sup> *Idem*, p. 18

<sup>1872</sup> *Idem*, p. 21.

<sup>1873</sup> *Idem*.

<sup>1874</sup> BEERS, Mayra, « Murder in San Isidro: Crime and Culture during the Second Cuban Republic », *Cuban Studies*, Vol. 34, 2003, p. 108.

<sup>1875</sup> *Idem*, p. 109.

tune. Behind them came the hearse, drawn by eight plumed horses, each draped in the yellow and black finery of the city's most expensive funeral house<sup>1876</sup> ». Le cortège funèbre fut suivi par des milliers de personnes, venues rendre un dernier hommage au plus célèbre « chulo » de La Havane ; l'événement fut consigné par des journaux aussi importants que *The New York Times* ou *The Washington Post*<sup>1877</sup>. Le *Tampa Tribune* n'hésita pas à affirmer que « not since the funeral of Máximo [Gómez] [has] Havana witnessed such a tremendous demonstration of popular sympathy and respect as that which attended the funeral of Alberto Yarini<sup>1878</sup> ».

La popularité de Yarini ne décrut pas après sa mort ; il devint au contraire en véritable légende nationale, au point qu'en 2005 Eusebio Leal lui-même, l'historien de la ville de La Havane, en fait encore l'éloge : « por sus modales, apariencia aristocrática y elegante manera de vestir era el paradigma de la belleza viril, del valor temerario, que pervivirá hasta nuestros días<sup>1879</sup> ».

Carlos Felipe ne fut pas étranger à la construction de ce mythe, puisqu'il fut le premier à en offrir une projection littéraire. Il n'est guère étonnant que le dramaturge, si attentif à la vie de son quartier, ait adopté le « chulo » comme personnage central de son *Réquiem por Yarini*; l'auteur lui-même raconte que depuis 1934, « venía oyendo hablar de Yarini a las putas, a la gente de los muelles, a los estibadores, casi todos practicantes de la religión abakuá, y también a los dependientes de los cafés que ya eran viejos en esta época y lo conocieron bien a él y a los franceses<sup>1880</sup> ». « Siempre me interesó la personalidad de Yarini », confie-t-il en 1965, lors de la première de la pièce. « Cuando yo era muchachito se hablaba de Yarini como al representación viva de la masculinidad<sup>1881</sup> ».

Carlos Felipe, dans cette pièce, ne prétend cependant à aucune exactitude historique et se permet de nombreuses libertés et innovations, allant jusqu'à modifier, comme pour avertir le lecteur/spectateur de cet écart, le nom du protagoniste principal, qui devient Alejandro Yarini (au lieu d'Alberto).

Carlos Felipe no trata de hacer una reconstrucción de la vida y milagros de Alejandro Yarini. Lo toma simplemente como punto de partida o eje en torno al cual gira una preocupación: las relaciones misteriosas del amor, la fuerza tremenda de las supersticiones, el destino trágico de los que nacen para morir por la violencia, todo ello envuelto en el aura de sus palabras, siempre eficaces. Aunque no se concibe que una prostituta hable como la Jabá, es más difícil concebir a la Jabá hablando de otra manera<sup>1882</sup>.

De fait, le personnage de la Jabá, absolument capital dans la pièce comme nous le verrons un peu

---

<sup>1876</sup>Idem. p. 98.

<sup>1877</sup>Idem. p. 120.

<sup>1878</sup>*Tampa Tribune*, 25 novembre 1910, cité par BEERS, Mayra, *Op. Cit.*, p. 98.

<sup>1879</sup>LEAL SPENGLER, Eusebio (prologue) in SABATER REYES, Miguel, *Flores para una leyenda*, Ediciones Unión, 2005, p. 7.

<sup>1880</sup>FELIPE, Carlos, cité par MIRANDA CANCELA, Elina, *Calzar el coturno americano: mito, tragedia griega y teatro cubano*, Ediciones Alarcos, La Havane, 2006, p. 70.

<sup>1881</sup>GONZÁLEZ, Reynaldo, « Diálogo con Carlos Felipe », *Bohemia*, 28 mai 1965, cité par CORREA, Armando, « Carlos Felipe: el encuentro con la imagen », *Tablas*, n° 1, 1984, p. 19.

<sup>1882</sup>BELTRÁN, Alejo, « Réquiem por Yarini », *Unión*, Vol. 4, n° 2, avril-juin 1965, p. 175.

plus loin, est une pure invention du dramaturge ; la Macorina, quant à elle, est une autre figure de légende du monde de la pègre havanaise<sup>1883</sup> : prostituée née en 1892, louée tant pour sa beauté que pour son élégance, femme indépendante coiffée à la garçonne qui fut la première à obtenir un permis de conduire en 1912, elle n'eut jamais de souteneur, « porque consideraba que ninguno era digno de su sumisión<sup>1884</sup> ».

C'est sans doute cette dernière anecdote et le désir d'imaginer la rencontre entre ces deux figures légendaires qui poussèrent Felipe à enfreindre la vérité historique pour situer la mort de la Macorina bien avant celle de Yarini<sup>1885</sup> : dans sa pièce, la Macorina intervient en effet d'outre-tombe, pour précipiter la mort du seul homme qu'elle juge digne de se tenir à ses côtés.

La pièce connut des années de gestation : commencée selon l'auteur en 1947<sup>1886</sup>, une première version manuscrite en fut présentée à José Escarpenter en 1956<sup>1887</sup>, sous le titre de *Yarini*. En 1957, selon Armando Correa, « *Yarini se menciona como El gallo de la zona*<sup>1888</sup> » ; mais ce n'est qu'en 1960 qu'elle est finalement publiée sous le titre de *Réquiem por Yarini*, aux côtés de pièces de L. A. Baralt et Samuel Feijoó, dans un recueil de *Teatro cubano* publié par l'université de La Havane.

Cette pièce est aujourd'hui considérée comme l'un des plus grands classiques du théâtre cubain : en 1999, G. Fullea León la décrit comme « una de las obras más innovadoras y trascendentes del teatro cubano de todos los tiempos<sup>1889</sup> », « una historia de amor y lucha, donde el mundo de los muertos y los vivos, de la realidad y la fantasía, de la pasión y el sueño se entretajan para conmovernos ante el desgarrado destino de tales seres, arquetipo de una época, cuyas pasiones, faltas y miserias no nos resultan – lamentablemente – tan ajenas<sup>1890</sup> ». Elle figure par ailleurs parmi les huit pièces jugées représentatives de la première décennie révolutionnaire sélectionnées par Omar Valiño dans le premier tome du recueil de *Dramaturgia de la Revolución* publié en 2010<sup>1891</sup>. Elle fut fréquemment mise en scène au cours des dernières décennies (notamment par Armando Suárez del Vilar et le Teatro Irrumpe en 1986, et par G. Fullea León et la compagnie Rita Montaner en

---

<sup>1883</sup>Notamment immortalisée par la chanteuse mexicaine Chavela Vargas dans sa chanson « Macorina » (2012).

<sup>1884</sup>ESCARPENTER, José A., « Mito, tragedia y sincretismo religioso en Réquiem por Yarini de Carlos Felipe », *Revue du CESLA*, n° 9, 2006, p. 153.

<sup>1885</sup>La « vraie » Macorina mourut en 1977. L'on raconte qu'elle assista à la première représentation de *Réquiem por Yarini*, en 1965.

<sup>1886</sup>cf. MIRANDA, Elina, « Yarini y Carlos Felipe: mito y tragedia » *Revolución y cultura*, n° 4, 1999, p. 42.

<sup>1887</sup>ESCARPENTER, José A., « Mito, tragedia y sincretismo religioso en Réquiem por Yarini de Carlos Felipe », *Revista del CESLA* (Varsovie), n° 9, 2006, p. 152.

<sup>1888</sup>CORREA, Armando, *Op. Cit.*, p. 17.

<sup>1889</sup>FULLEDA LEÓN, Gerardo, « Réquiem por Yarini », *Conjunto*, n° 112-113, 1999, p. 10.

<sup>1890</sup>*Idem.*

<sup>1891</sup>La sélection élaborée par ce critique est particulièrement intéressante : on trouve en effet, aux côtés de *Réquiem por Yarini*, *Aire frío* de V. Piñera, *Santa Camila de la Habana Vieja* de J. R. Brene, *La casa vieja* de A. Estorino et *El premio flaco* de H. Quintero mais aussi *La noche de los asesinos* de J. Triana, *La toma de La Habana por los ingleses* de J. Milián et surtout *Los siete contra Tebas* de A. Arrufat. Nous pouvons cependant remarquer l'absence dans ce florilège de *María Antonia*, de E. Hernández Espinosa, qui constitue pourtant indéniablement l'un des événements théâtraux majeurs de cette décennie : quarante-cinq ans après sa publication, cette pièce serait-elle encore jugée subversive ?

1999) et fut l'objet de plusieurs adaptations théâtrales<sup>1892</sup>, télévisuelles et cinématographiques. La dernière en date, *Los dioses rotos*, réalisée en 2008 par Ernesto Daranas Serrano, connut le plus vif succès.

Au moment de sa publication cependant, la pièce reçut un accueil plutôt discret. Pourtant, en 1960 Carlos Felipe était connu et reconnu comme l'un des principaux dramaturges cubains et *Réquiem por Yarini* répond, au moins partiellement, aux exigences révolutionnaires du moment, puisqu'elle traite un sujet à la fois éminemment cubain, en lien direct avec l'histoire nationale, et extrêmement populaire, évoqué sans condescendance aucune par un dramaturge tout aussi cubain et populaire, qui dédie sa pièce « a [su] gente, del barrio de San Isidro<sup>1893</sup> ».

La vision de la société révolutionnaire proposée ici par l'auteur est, d'autre part, tout à fait conforme aux attentes révolutionnaires : une société corrompue et immorale, en pleine décadence, dans laquelle politique et prostitution tendent à se confondre ; un personnage authentiquement cubain en lutte contre des puissances étrangères (incarnées ici par le français Lotot) pour préserver sa souveraineté mais qui finit tout de même par mourir (de même que son rival), marquant emblématiquement la fin de l'époque où les « chulos » régnaient sur La Havane, comme le souligne Rine Leal : « cuando Yarini muere, es todo un mundo marginal que desaparece porque se ha convertido en una fuerza que va contra la historia y el devenir social. El cambio de perspectiva es total<sup>1894</sup> ». C'est ainsi notamment que l'auteur justifie le titre de sa pièce : « esto [el título], cuando se publica en 1960 es criticado por algunos extremistas, porque hacerle un réquiem a un chulo es ponerlo como símbolo y yo le pongo *Réquiem por Yarini* porque los chulos con él desaparecieron y con la Revolución desapareció la caricatura de los chulos<sup>1895</sup> ».

Ainsi, le sujet choisi par C. Felipe se prête admirablement à l'exercice attendu des dramaturges révolutionnaires, celui de la dénonciation sociale des vices de la société républicaine.

## **b. Une vision politiquement incorrecte des bas-fonds de La Havane : le *lumpen* prolétariat élevé au rang des héros tragiques**

La pièce aurait dû par conséquent être saluée comme une grande réussite par les autorités culturelles. S'il n'en fut pas ainsi, c'est que Carlos Felipe, en dépit du thème choisi, n'adopte pas du tout l'approche militante espérée, mais transforme au contraire un simple fait divers (la mort d'un

---

<sup>1892</sup>Les plus remarquées furent *Baroko*, une création de Rogelio Meneses et du Cabildo Teatro Santiago présentée en 1991, et *La vida en rosa: un intertexto musical*, adaptée par Raquel Carrió et mise en scène en 1999 par Flora Lauten et le Teatro Buendía.

<sup>1893</sup>FELIPE, Carlos, *Réquiem por Yarini* [1960] in VALIÑO, Omar (ed.), *Dramaturgia de la Revolución* (1959-2008), tome I, Ediciones Alarcos, La Havane, 2010, p. 335.

<sup>1894</sup>LEAL, Rine, « Marginalismo y escena nacional », *Tablas*, n° extraordinaire, 2002, p. 8.

<sup>1895</sup>MIRANDA CANCELA, Elina, *Calzar el coturno americano: mito, tragedia griega y teatro cubano*, Ediciones Alarcos, La Havane, 2006, p. 72.

« chulo habanero » entre les mains d'un rival) en véritable tragédie romantique.

Au lieu de dénoncer la corruption du gouvernement républicain, il fait de celle-ci un simple rouage de l'action tragique et la relègue à l'arrière-plan. La vie de Yarini, en effet, est menacée par le gouvernement qui l'a choisi comme bouc émissaire de sa campagne de « moralización pública ». Tout au long de la pièce, cette menace (qui n'est jamais matérialisée scéniquement par aucun personnage) agit comme moteur dramatique sur les personnages, qui se démènent pour sauver « le roi de San Isidro » de sa mort annoncée. Yarini finit tout de même par mourir, mais sans que le gouvernement intervienne aucunement dans cette mise à mort, ni comme motivation profonde (Yarini meurt car il désobéit aux dieux), ni comme agent meurtrier (Yarini est tué par Lotot) ; comme le souligne Armando Correa, « son fuerzas internas y no externas las que desmoronan este ambiente “mágico”<sup>1896</sup> ».

L'univers de Yarini, d'autre part, n'est jamais présenté dans sa sordide misère, celui des bas-fonds de La Havane au début du XX<sup>e</sup> siècle. Le bordel qui constitue le royaume de Yarini et de la Jabá apparaît au contraire comme un temple où dieux et héros se côtoient et unissent leurs efforts pour faire face au monde extérieur, dépravé et corrompu. Cette mise en valeur de l'univers de la prostitution havanaise, qui accompagne la dénonciation de l'immoralité de la classe dominante est une constante de l'œuvre de Carlos Felipe, qui dérangeait déjà le gouvernement pré-révolutionnaire : en 1950 par exemple, une mise en scène de *El Chino* est exclue d'une délégation artistique envoyée à México, car elle fut jugée immorale par le Ministère de l'Education ; quant à la première de *Capricho en rojo*, elle fut sans cesse repoussée, « frenada porque era inoportuna para muchos elementos de nuestra sociedad que, dada su posición, se sintieron aludidos en la obra que ponía en tela de juicio la moral de individuos de la clase dominante<sup>1897</sup> ».

On comprend ici pourquoi l'œuvre de Carlos Felipe, aux yeux des autorités culturelles révolutionnaires, ne pouvait être considérée autrement que comme une dramaturgie « de transition » : à l'instar du pessimisme grinçant de Virgilio Piñera, les critiques socio-politiques de Felipe n'ont pas leur place dans la nouvelle société, mais sont pleinement justifiables dans le cadre de l'ancien régime. Mais une autre caractéristique du théâtre de Felipe est que cette critique socio-politique est toujours secondaire, reléguée à l'arrière-plan ; au point que les critiques qui tiennent à proposer une lecture politique de ce théâtre se trouvent paradoxalement contraints d'y lire une sorte d'apolitisme militant, tel Armando Correa qui affirme que « si sus temas se alejan de las problemáticas sociales más acuciantes de la época hay que entenderlo no como evasión sino como desafío a la estética oficial del momento, convirtiéndolo en protagonistas a quienes las propias condiciones socioeconómicas de la realidad condenaron a la marginación », ou encore Rine Leal :

---

<sup>1896</sup>CORREA, Armando, *Op. Cit.*, p. 19.

<sup>1897</sup>*Idem*, p. 20.



La presencia en su escena de prostitutas, *lumpen*, desclasados, borrachos, santeros, chulos, jugadores y gente del hampa, vivificará la mala vida, pero vista como una *cultura de resistencia* frente a la burguesía, como una indagación de los valores nacionales en las clases excluidas del mundo oficial, como una cultura de las capas más explotadas. [...] Felipe excluye el contorno histórico-social, sus personajes se desplazan en un universo cerrado e inevitable, regido por fuerzas mágicas e inviolables, pero son una respuesta a la estética oficial, al gusto establecido, a los patrones morales de los explotadores<sup>1898</sup>.

Le lien d'opposition établi ici par le critique entre l'univers « regido por fuerzas mágicas e inviolables » de Felipe et « los patrones morales de los explotadores » peut sembler quelque peu forcé ; il témoigne surtout de la volonté du critique de justifier cette dignification extrême du *lumpen* prolétariat, en la présentant comme une réponse politique à un contexte socio-politique déterminé – et révolu. D'autres critiques – la plupart –, au lieu de chercher à justifier cette démarche de l'auteur, la considèrent comme un point faible de son œuvre en général, et de *Réquiem por Yarini* en particulier. Comme il se doit et en accord avec la bipolarisation terminologique que nous avons observée en seconde partie, c'est alors le manque de réalisme de la pièce qui est relevé. On trouve ainsi dans le numéro de *Lunes de Revolución* de février 1961 un article qui insiste sur la pertinence du sujet choisi, tout en déplorant le traitement que le dramaturge lui réserve :

Otro hubiera enfocado el asunto desde el punto de vista social, denunciando la triste realidad del personaje central y de su pequeño mundo. Carlos Felipe, no. Felipe hace poesía en vez de obra de tesis, eleva todos los personajes a la categoría de principales, los sitúa en el centro del escenario a vivir la tragedia que ellos no fabricaron, pero que se cierne sobre todos y sobre todos ha de gravitar. [...] Con todos estos elementos es posible fabricar una pieza muy bella y muy falsa, porque ni los hombres y mujeres de este ambiente son como el autor los describe, ni era así la Habana de este momento histórico, ni fue la muerte de Yarini producto de otro factor que su mismo carácter, autoritario y humillante. [...] La obra de Carlos Felipe abre nuevas posibilidades en la dramática nacional: sobre nuestra Capital hay muy importante temas que tratar, muchas zonas inexploradas, muchos problemas que presentar. Este y otros dramaturgos más jóvenes tienen aquí una rica cantera. La misma vida de explotación, de miseria y de mentira de Yarini y sus « pupilas » es tema para que insista sobre él otro autor que tenga más los pies sobre la tierra<sup>1899</sup>.

Rine Leal déplore également, comme le feront bien d'autres à sa suite<sup>1900</sup>, que les personnages de *Réquiem por Yarini* s'expriment dans une langue tout à fait artificielle, sans rapport avec la « jerga callejera » du *lumpen* havanais. Il réagit ainsi, en avril 1961, à la dernière publication de Carlos Felipe :

Su última pieza, « Yarini » que podía y debía haber sido un estudio de uno de los males del cubano como personaje dramático, el « donjuanismo », y que hubiera podido retratar toda la sociedad cubana de principios de la República, no pasa de ser el intento de drama de caracteres que Felipe destruye cuando

<sup>1898</sup> LEAL, Rine, « Marginalismo y escena nacional », *Tablas*, Vol. 70, n° extraordinaire, 2002, p. 8.

<sup>1899</sup> F.B., « Sur la publication de “Teatro Cubano” », *Lunes de Revolución*, n° 96, 20 février 1961, p. 26.

<sup>1900</sup> Cf. notamment DAUSTER, Frank, « Cuban Drama Today », *Modern Drama*, Vol. 9, n° 2, septembre 1966, p. 157. Armando Correa évoque également ce « défaut » de la pièce de Felipe, en l'attribuant au peu d'opportunités offertes au dramaturge de voir ses pièces représentées, dans le contexte pré-révolutionnaire : « El lenguaje de Carlos Felipe refleja la afectación de toda una época que busca la superación escénica por caminos muchas veces sin salida: es el problema de expresión de una generación que intenta superarse teatralmente pero que carece de una formación literaria. Para ellos, el teatro exigía la representación de lo cubano como una manera elevada (y artificial) en el hablar. Lo literario queda limitado a una poesía forzosamente elaborada » (CORREA, Armando, *Op. Cit.*, p. 22).

pone a sus personajes a dialogar. Si él se decidiera a podar de falsa retórica y poesía externa a « Yarini », ésta se convertiría en una de las mejores obras de nuestro repertorio<sup>1901</sup>.

Il renchérit en 1964 :

Su teatro significaría mucho más de lo que significa, si Carlos no fuera tan mal literato. [...] Es probable que Carlos quiera conseguir un teatro poético pero debo añadir inmediatamente que ha equivocado el camino, trocado los términos, confundido la poesía del teatro con la poesía en el teatro. Ha intentado hacer frases bellas, jugado con los adjetivos, enredado los términos, alambicado las expresiones y en general sacrificado una forma justa por un amasijo de palabras que termina por conspirar contra la obra misma<sup>1902</sup>.

Preuve que cette critique est moins fondée sur une déficience réelle de la pièce que sur les attentes révolutionnaires de l'époque, le même auteur publie en 1980 une *Breve historia del teatro cubano* dans laquelle *Réquiem por Yarini* est érigée en pièce maîtresse du théâtre cubain, « verdadera tragedia a la cubana, donde un personaje antisocial es elevado a categoría de héroe y arquetipo, en una estructura de oráculos, coros y epifanía. La construcción de la obra es impecable, y su fuerza trágica se mantiene desde las primeras escenas<sup>1903</sup> » ; on voit bien qu'il n'est plus ici question d'une supposée faille stylistique de la pièce. Deux ans plus tard, Raquel Carrió formule de façon beaucoup plus explicite le véritable reproche adressé à cette pièce, lorsqu'elle écrit dans la revue *Tablas* au sujet du théâtre de Felipe que « está claro que la ausencia de una concepción científica de los problemas y valores de la nacionalidad se traduce en errores, y desviaciones de perspectiva<sup>1904</sup> ».

Alors même qu'elle fut publiée au moment où la jeune génération commençait à peine à mûrir au sein du Séminaire et où les scènes théâtrales de la capitale étaient particulièrement avides de pièces de qualité à présenter<sup>1905</sup>, *Réquiem por Yarini* dut ainsi attendre cinq ans avant d'être mise en scène par Gilda Hernández et le Conjunto Dramático Nacional dans la salle Las Máscaras. Gilda Hernández, rappelons-le, co-fonda le Conjunto Folklórico Nacional en 1962, et le Teatro Escambray en 1968. La mise en scène qu'elle propose de *Réquiem* en 1965 témoigne à la fois de son intérêt toujours vif pour un « folklore » afro-cubain conçu comme pratique populaire, en même temps que de son désir de mettre en place un théâtre engagé au service de la Révolution, au détriment éventuel de la portée théâtrale (poétique) de ce folklore : « en *Réquiem por Yarini*, historia de chulos y ramerás, prevalece un clima poético que la puesta en escena de Gilda

---

<sup>1901</sup> LEAL, Rine, « En busca de un gran teatro nacional... sin hallarlo », *Lunes de Revolución*, n° 101, avril 1961, p. 18.

<sup>1902</sup> LEAL, Rine, « Un Carlos llamado Felipe », *Op. Cit.*, p. 199.

<sup>1903</sup> LEAL, Rine, *Breve historia del teatro cubano*, Editorial Letras Cubanas, La Havane, Cuba, 1980, p. 139.

<sup>1904</sup> CARRIÓ, Raquel, « Tres autores de transición », *Tablas*, n° 2, 1982, p. 21.

<sup>1905</sup> En 1961, Rine Leal estimait que les seules pièces dignes d'intérêt publiées après le triomphe de la Révolution étaient *Sara en el traspatio* de Reguera Saumell, *El filántropo* de Piñera, *Medea en el espejo* de José Triana et *Réquiem por Yarini* de Felipe (LEAL, Rine, « En busca de un gran teatro nacional (...sin hallarlo) », *Lunes de Revolución*, n° 101, 3 avril 1961, p. 20).

Hernández no siempre conserva<sup>1906</sup> », fait ainsi remarquer A. Beltrán dans l'une des (rares) critiques parues en 1965, rejoignant ainsi Gloria Parrado qui fait observer dans *La Gaceta de Cuba* que « en la puesta en escena se destaca lo más sórdido del ambiente y se prueba lo irreversible que se tornan las cosas cuando son un producto directo de un modo de organización social descompuesto<sup>1907</sup> ».



*Affiche de Réquiem por Yarini, mis en scène par Gilda Hernández en 1965*

Dans cette mise en scène en effet, le personnage de Yarini est rendu à sa condition historique de « chulo » corrompu, emblème d'un passé révolu. Pour ce faire, la metteuse en scène n'hésita pas à s'appuyer sur des documents d'archives, comme le rappelle G. Pogolotti :

[C. Felipe] explica – y en cierto modo, justifica – la existencia de un determinado sistema de valores; de ahí el escamoteo del Yarini histórico por Yarini mítico, según el punto de vista de La Jabá, del Yarini manipulador de prostíbulos y de votos para los partidos políticos tradicionales. Por ello, para su puesta en escena se exhumaron documentos de época que contribuían a ofrecer la contrapartida factual de un personaje que había mantenido una estrecha relación con el mundo oficial de su tiempo, beneficiario, en más de un sentido, de sus actividades<sup>1908</sup>.

Un an plus tôt, en 1964, José R. Brene avait déjà répondu à C. Felipe, réalisant le voeu exprimé par F. B. en 1961 (« La misma vida de explotación, de miseria y de mentira de Yarini y sus “pupilas” es

<sup>1906</sup>BELTRÁN, Alejo, « Réquiem por Yarini », *Op. Cit.*, p. 173.

<sup>1907</sup>PARRADO, Gloria, section « Teatro », *La Gaceta de Cuba*, n° 43, mars-avril 1965, La Havane, p. 29.

<sup>1908</sup>POGOLOTTI, Graziella, *Teatro y Revolución*, Editorial Letras Cubanas, 1980, p. 17.

tema para que insista sobre él otro autor que tenga más los pies sobre la tierra<sup>1909</sup> ») : « Brene se ha propuesto crear el anti-*Réquiem por Yarini*<sup>1910</sup> », considère Matías Montes Huidobro et Luis Linares-Ocanto lui fait écho : « La diferencia estriba en que la obra de Felipe es una perpetuación del mito, mientras que la de Brene parece tener como propósito eliminarlo<sup>1911</sup> » : *El gallo de San Isidro*<sup>1912</sup> reprend en effet l'histoire de Yarini, mais cette fois sans plus aucune complaisance poétique, proposant au contraire « una representación “verista” y desidealizada del chulo<sup>1913</sup> ».

Sin ánimo de construir una figura legendaria, los tintes trágicos en *El gallo...* son sustituidos por la plasmación de una historia torneada alrededor de los conflictos políticos. Del Yarini de Carlos Felipe, percibido por la crítica desde su dimensión de héroe trágico, arquetipo de lo masculino, dios del amor o amante de vena romántica a lo Novalis, Brene prefiere priorizar en el suyo los elementos de lo masculino pero no en vínculo con lo sexual erótico sino con lo político y la defensa de lo nacional. De símbolo mitificado por una sociedad que se cubre de paños negros tras su muerte y entona un Réquiem, el « gallo » de Brene opta por erigirse como paradigma ejemplar de la corrupción republicana y como expresión de la voluntad nacional para enfrentársele a la invasión extranjera, sean los motivos económicos o de portañuela<sup>1914</sup>.

En parallèle de cette volonté démystifiante du personnage de Yarini, un aspect de la pièce de Brene est très intéressant à relever ici : comme dans *La noche de los asesinos*, publiée la même année, Brene a ici recours au « théâtre dans le théâtre ». En 1955, quinze personnages (cinq prostituées, cinq proxénètes et cinq clients), dans un bordel, reçoivent la visite d'Elena, l'ancienne amante de Yarini (équivalent de la Santiaguera). Les prostituées lui demandent de lui parler du « chulo », et en guise de récit, Elena apporte des costumes d'époque et attribue à chacun son rôle. L'histoire de Yarini rapportée dans cette pièce est donc jouée par ces prostituées et « chulos », autour du personnage central d'Elena. Ils sortent fréquemment de leur personnage pour interagir dans le présent de la fiction, comme par exemple au début de l'acte II :

CLIENTE 1: Eso no es justo, Elena.

CLIENTE 2: Queremos seguir en el juego.

ELENA (*Sin volverse.*): No puede ser, ustedes son de color.

CLIENTE 1: ¿Y eso qué tiene que ver?

CLIENTE 2: Tú también eres mulata y vas a seguir en el juego.

ELENA: Porque yo soy necesaria. Sin mí se acaba el juego.

CLIENTE 1: Creo que eres racista.

ELENA: Déjate de payasadas. Ahora va a venir una escena en un club aristocrático del Vedado y allí

<sup>1909</sup> F.B., « Sur la publication de “Teatro Cubano” », *Lunes de Revolución*, n° 96, 20 février 1961, p. 26.

<sup>1910</sup> MONTES HUIDOBRO, Matías, *Persona, vida y máscara en el teatro cubano*, Universal, Miami, 1973, p. 311.

<sup>1911</sup> LINARES-OCANTO, Luis, « Los dioses en sí mismos: lo afrocubano en *Réquiem por Yarini* de Carlos Felipe », *Latin American Theatre Review*, été 2000, p. 51.

<sup>1912</sup> BRENE, José Ramón, *El gallo de San Isidro in Teatro* [1964], Editorial Letras Cubanas, La Havane, 1982, pp. 115-199.

<sup>1913</sup> VALDÉS LEÓN, Camila, « Yarini ante la crítica: lecturas modeladoras de un personaje », *Tablas*, n° 3-4, 2014, p. 60.

<sup>1914</sup> VALDÉS LEÓN, Camila, « Más allá de la adaptación: la productividad de los diálogos entre *Réquiem por Yarini* y *Papeles secundarios* », Universidad de la Habana, Facultad de Artes y Letras, La Havane, 2001, p. 66.

nunca han permitido negros. Ya volverán a entrar en el juego<sup>1915</sup>.

Nous avons bien ici la confirmation que le « théâtre dans le théâtre », loin d'être l'apanage d'un théâtre expérimental qui se réclamerait d'Artaud en cherchant à renouer avec les sources rituelles du théâtre, fonctionne bien plutôt comme outil de distanciation, invitant le spectateur à prendre du recul par rapport à une narration déterminée ; dans le cas de la pièce de Brene, c'est bien le personnage de Yarini et son univers qui sont mis à distance par ce biais. Dans *El gallo de San Isidro*, l'univers rituel est si lointain que la *religión* elle-même disparaît complètement ; à aucun moment ne sont évoquées ni les croyances ni les pratiques des personnages, et si les *abakuás* sont mentionnés, c'est uniquement comme *lobby* politique, soutenant Yarini dans ses aspirations électorales.

À l'inverse, dans *Réquiem por Yarini*, c'est bien la *religión* qui rend possible, comme le souligne Graziella Pogolotti, « el escamoteo del Yarini histórico por Yarini mítico<sup>1916</sup> » ; non seulement parce que dans cette pièce, les dieux, morts et esprits sont bien présents et efficaces, les rituels permettant d'entrer en communication avec eux, mais également parce que la figure de Yarini lui-même, à travers le regard que posent sur lui les autres personnages et surtout la Jabá, est érigé en dieu vivant, jusqu'à ce que sa faiblesse humaine (son amour pour la Santiaguera) le rende à son humaine – et donc mortelle – condition. « En [este] texto las leyendas y los mitos ya no son referencias externas de una cultura de otra procedencia (dejan de ser color local o simple decoración folclórica asumida como espectacularidad), sino que se convierten en materia ontológica para la revelación de los problemas del ser humano y la expresión de su identidad, la nuestra<sup>1917</sup> », en conclut G. Fullea León : au lendemain de la Révolution, c'est bien cette sacralisation de l'univers de Yarini qui dérange, plus que la dignification de personnages « de mauvaise vie ».

## 2. Un monde où les hommes sont encore proches des dieux

### a. Une religion des plus syncrétiques

Mayra Beers, dans son article sur l'univers de San Isidro sous la Seconde République, rappelle que « “religion” was also important for established prostitutes in San Isidro, and it was common to see a prostitute cross herself for good luck before her first trick each night. None were beyond consulting a Santería practitioner if things were not going well<sup>1918</sup> ». C'est dans cet univers

---

<sup>1915</sup> BRENE, José Ramón, *El gallo de San Isidro*, *Op. Cit.*, pp. 153-154.

<sup>1916</sup> POGOLOTTI, Graziella, *Op. Cit.*, p. 17.

<sup>1917</sup> FULLEDA LEÓN, Gerardo, « Un clásico contemporáneo », *Tablas*, « II seminario rito y representación », n° 4, 1998, p. 19.

<sup>1918</sup> BEERS, Mayra, « Murder in San Isidro: Crime and Culture during the Second Cuban Republic », *Cuban Studies*,

que Carlos Felipe naquit et grandit, et dans lequel il fait évoluer ses personnages. On peut observer en premier lieu que la *religión* apparaît ici dans sa dimension la plus syncrétique, sans aucune considération à l'égard des distinctions entre les différents cultes établies par les anthropologues pré- et post-révolutionnaires : la Jabá est *santera* et voue un culte inconditionnel à Santa Bárbara, « la guerrière », ersatz catholique de Changó. Dans la première scène de la pièce, elle fait venir son parrain, Bebo la Reposa, pour que celui-ci consulte pour elle les « *caracoles* » – outil de divination caractéristique, rappelons-le, de la *santería* –, mais celui-ci ne parvient pas à les déchiffrer par lui-même (« Hoy los santos no me acompañan », en conclut Bebo. « Hay días así<sup>1919</sup> ») et l'on découvre alors que le *santero* est également capable de *passer* des morts : en l'occurrence, il fait appel à la vieille Virgulita, pour qu'elle le possède et lui accorde sa clairvoyance ; c'est finalement grâce à elle qu'il parvient à déchiffrer le message des cauris, qui annoncent que la vie de Yarini est en danger. Le lien entre l'univers *santero* de Bebo la Reposa et celui des *abakuá* est également mis en évidence dès cette première scène par la Jabá, qui conseille à son parrain de se faire aider, s'il le juge utile, par les « *ecobios* » (frères de religion, chez les *abakuá*) de Yarini : « Si el gran Bebo la Reposa tiene sus dudas, o si no quiere responsabilizarse con algún recurso extremo al que deba acudir, convoca a los Maestros de Cuba, al Maestro de Guanabacoa y al Maestro que está en La Maya, en Oriente. Dile que está en peligro la vida de Alejandro Yarini, el ecobio blanco, y verás qué pronto sacuden lo que tengan que sacudir<sup>1920</sup> ». Dans l'acte II, la menace qui pèse sur les épaules de Yarini se concrétise : le gouvernement, accusé de corruption, s'est lancé pour blanchir son image dans une grande campagne de « moralización pública » et pour ce faire, décide de commencer en mettant à mort celui qui incarne à lui seul tout l'univers de la prostitution havanaise. À la fin de cet acte, Bebo la Reposa réapparaît, envoyé à ses dires par La Guerrière, accompagné de deux *tamboreros* munis de leurs tambours *batá* et d'un « despojadero ». Il réclame alors une chambre vide pour « invocar al “egué”, protector de los caminos materiales, durante la noche<sup>1921</sup> ». On apprend par sa bouche que tous les *religieux* de l'île sont en train d'unir leurs efforts pour tenter de sauver la vie du roi de San Isidro :

En estos momentos todos los batá de la isla están sonando, pidiendo protección para ti. No hay mano negra, de yoruba maestro, que no esté agitando el caracol, llamando a los guías, para que asistan al « egué », en el señalamiento de tu camino. [...] A las seis de la tarde, con la llegada de la noche, rompió el bembé permanente en casa de María la de Juanelo. Durará hasta que los Santos avisen que estás al abrigo de todo mal. No quiero hablarte de las ofrendas que se hacen. [...] El maestro de Guanabacoa [...] salió de su retiro. Su materia, vieja y cansada, que mas desea el descanso de la tierra que las molestias de un viaje, se trasladó a Juanelo. Allí está trabajando por ti. A él le debemos la comunicación. Por él

---

Vol. 34, 2003, p. 106.

<sup>1919</sup> FELIPE, Carlos, *Réquiem por Yarini* [1960] in VALIÑO, Omar (ed.), *Dramaturgia de la Revolución (1959-2008)*, Vol. 1, Ediciones Alarcos, La Havane, 2010, p. 343.

<sup>1920</sup> *Idem*, p. 345.

<sup>1921</sup> *Idem*, p. 381.

On voit bien dans cette dernière affirmation que les différents cultes ici ne sont nullement dissociés : le « maestro de Guanabacoa », « *ecobio* » de Yarini dans la religion *abakuá*, est entré en communication avec la Guerrière, c'est-à-dire avec Changó, dieu de la religion *lucumí* ; Bebo la Reposa fait par ailleurs allusion à « su materia vieja y cansada », usant de la terminologie spirite, également très présente dans la pièce. Yarini se réfère ainsi à l'instant de la mort comme « el momento del desprendimiento<sup>1923</sup> », y Bebo renchérit en affirmant que « no se sabe aún [...] qué fuerza desconocida [lo] arrastra al desencarnamiento<sup>1924</sup> ». Mais c'est surtout pour faire allusion à la Macorina que les personnages ont recours au vocabulaire spirite. La Jabá explique, dans la première scène de la pièce, que la Macorina « *desencarnó*<sup>1925</sup> » avant la naissance de Yarini. Dans l'acte II, quand Yarini et ses hommes s'égarèrent dans l'évocation nostalgique de cette prostituée, la Jabá leur enjoint le silence en usant de ce même vocabulaire : « Ya. Queden los fantasmas en su reino de luz o de sombras. Que no perturben a los que recorren el tránsito de la tierra<sup>1926</sup> ». Lorsqu'à la fin de l'acte II enfin la Macorina apparaît en hors-scène à Dimas, sur le pas de la porte du bordel, celui-ci décrit une femme en habit blanc, « como el de la Virgen de las Mercedes<sup>1927</sup> » ; Bebo la Reposa en conclut qu'il s'agit de « un ser con luz<sup>1928</sup> » et dans l'acte III, lorsqu'il sent l'esprit de la Macorina sur le point de le posséder, il explique à la Jabá que « un ser con mucha luz, agitado por no sé qué ansias de hablar, busca una materia para comunicarse con los seres vivientes. [...] Escoge mi materia y quiere utilizar mi voz para que se escuche su grito<sup>1929</sup> ». Une fois la Macorina incarnée, celle-ci nous révèle que c'est elle qui a permis à la Santiaguera de s'enfuir de la voiture de Lotot : « ¡Qué parecería yo, con estos mantos al aire, sentada en el techo del coche! (*Ríe.*) ¡Qué cara habrían puesto los transeúntes si hubieran podido verme! ¡Ay! ¡Ay! ¡Es delicioso ser un espíritu! ¡Con cuánta impunidad hacemos las mayores travesuras!<sup>1930</sup> ».

La pièce de Felipe fait donc intervenir aussi bien des dieux (Changó) que des morts (Virgulita, la Macorina) et les différents cultes afro-cubains y sont intimement mêlés, participant d'un même univers et placés exactement sur le même plan par l'ensemble des personnages.

On peut s'étonner que parmi les nombreuses critiques adressées à l'œuvre de Felipe, celle-ci n'ait à notre connaissance jamais été formulée ; le « manque de rigueur scientifique » fut pourtant reproché

---

<sup>1922</sup> *Idem*, pp. 382-383.

<sup>1923</sup> *Idem*, p. 381.

<sup>1924</sup> *Idem*, p. 382.

<sup>1925</sup> *Idem*, p. 345.

<sup>1926</sup> *Idem*, p. 380.

<sup>1927</sup> *Idem*, p. 387.

<sup>1928</sup> *Idem*.

<sup>1929</sup> *Idem*, p. 392.

<sup>1930</sup> *Idem*, p. 393.

à d'autres auteurs, comme nous l'avons vu dans la partie précédente<sup>1931</sup>. Mais contrairement à des auteurs comme Paco Alfonso et bien qu'il soit lui-même blanc et non croyant, Carlos Felipe tire sa connaissance de la *religión* de son expérience personnelle et de son quotidien dans les quartiers populaires de la Vieille Havane, ce que nul n'ignorait. La fusion des différents cultes dans *Réquiem* ne saurait alors être imputée à une méconnaissance du sujet traité, et reflète plutôt la réalité des pratiques religieuses dans La Havane du début du siècle, avant que les anthropologues entreprennent de les séparer en différents cultes.

## **b. Une vision de la *religión* extrêmement complaisante**

Cette approche « pré-révolutionnaire » de la *religión* n'est pas uniquement manifeste dans l'indifférenciation des différents cultes. Elle est surtout mise en évidence par le fait que dans *Réquiem por Yarini*, non seulement les rituels sont efficaces et les dieux bien présents, mais la vision qu'en propose l'auteur est extrêmement positive : les dieux apparaissent ici comme des puissances bienveillantes, dont les interventions visent à aider ceux qui les invoquent à parvenir à leurs fins.

En leur accordant le don de clairvoyance, tout d'abord : les deux personnages religieux de la pièce, la Jabá et Bebo la Reposa, sont incontestablement les plus lucides, et cette *extra*-lucidité leur vient des entités avec lesquelles ils communiquent. Cela est particulièrement évident concernant Bebo, qui commence par voir dans les cauris, alors que tout semble aller pour le mieux pour Yarini, la menace de mort qui guette celui-ci, et qui finit par lui transmettre le message de la Guerrière : « Saldrás de La Habana inmediatamente, sin perder un minuto. Irás a donde quieras, que lugares no faltan; y esperarás a que Ella autorice tu regreso. Antes de marcharte, ahora mismo, se te hará un despojo, sencillo, porque no hay tiempo que perder. Pero, ¡escucha bien!, a partir de ese instante del despojo, no podrás volver atrás la cabeza hasta mañana, hasta que el nuevo sol haya disipado las nubes de tu cielo<sup>1932</sup> ».

Cette interdiction – dont aucun personnage ne remet en question le bien-fondé et l'origine transcendante – ne prend son sens qu'ultérieurement, à l'arrivée de la Santiaguera : alors que Yarini est sur le point de sortir de la pièce pour quitter La Havane avec ses hommes, la Santiaguera entre et l'appelle par son nom. Incapable de résister à cet appel, Yarini se retourne et au lieu de fuir, attend

---

<sup>1931</sup> Rappelons ici les propos de Isabel et Jorge Castellanos au sujet de *Yari, yari, mamá Olúa* de Paco Alfonso : « Los conocimientos del autor sobre la naturaleza de los cultos afrocubanos ni siquiera alcanza el nivel, ya limitado, de la ciencia antropológica de su tiempo. Y en consecuencia lo que nos entrega en su pieza es un revoltijo de todas las *reglas* [religiones] en una especie de religión ersatz, especialmente creada para el escenario » (CASTELLANOS, Isabel et CASTELLANOS, Jorge, *Cultura afrocubana Vol. 4 : Letras, música, arte*, Ediciones Universal, Miami, 1994, p. 248).

<sup>1932</sup> FELIPE, Carlos, *Op. Cit.*, p. 383.



dans les bras de la jeune femme l'arrivée de Lotot (le nouveau propriétaire de la Santiaguera) qu'il a fait appeler pour le provoquer en duel. Il mourra au cours de ce duel, avant que les sicaires du gouvernement aient fait leur apparition. Au moment où Bebo rapporte le message de la Guerrière, personne n'est en mesure d'en saisir la signification, ce qui témoigne à la fois des pouvoirs du *santero* et de celui de Changó, capable de prédire avec la plus grande précision une situation future que rien ne permet logiquement de prévoir (jusqu'alors, la menace de mort qui pesait sur Yarini semblait exclusivement due au projet d'assassinat du gouvernement).

Si Changó/la Guerrière est bien présenté dans cette pièce comme un adjuvant des personnages, une entité bienveillante qui offre à Yarini un moyen d'échapper au péril qui le guette, la Macorina apparaît *a priori* au contraire comme un opposant, dont le but est de conduire à la mort le roi de San Isidro. Mais l'auteur se garde bien d'en présenter une image négative : nous l'avons vu, elle est présentée comme « un être de lumière » et comme le fait remarquer Bebo, « un ser con luz no se nos acerca para causarnos daño ». Le *santero* ajoute, dubitatif : « Pero...¿quién puede afirmar que sea un daño el que nos desprenda de la vida?<sup>1933</sup> ». Il est vrai que dans un tel univers, peuplé d'esprits du passé, la mort n'est qu'une étape, et l'on découvre également dans la dernière scène que l'amour qu'éprouve Yarini pour la Santiaguera est en réalité adressé à la Macorina<sup>1934</sup>, confirmant l'idée que son bonheur se trouve auprès d'elle dans l'au-delà plutôt que sur terre (après sa mort, la Jabá croit d'ailleurs, alors qu'elle est penchée sur son corps, entendre le son de joyeuses clochettes, « como las que adornan los arcos de los caballos blancos que arrastran los coches nupciales...<sup>1935</sup> »). L'image que dans cette pièce Felipe offre des *religieux* (intermédiaires entre les dieux et esprits et le commun des mortels) est également très positive : Bebo aussi bien que la Jabá sont d'une honnêteté irréprochable (lorsqu'au début de la pièce, Bebo ne parvient à rien déchiffrer dans les cauris, il ne cherche par exemple aucunement à le dissimuler), et les deux personnages font preuve d'un altruisme et d'un dévouement inconditionnels quand il s'agit d'identifier et de lever la menace qui pèse sur la tête de Yarini ; tout au long de la pièce, la Jabá se dévoue corps et âme à l'homme qu'elle aime, sans jamais sembler prendre en considération son intérêt propre. Au début de la pièce par ailleurs, Bebo propose à la Jabá de jeter un sort à la Santiaguera, pour écarter celle-ci de son chemin ; la Jabá refuse avec véhémence, démontrant son intégrité morale : « No quiero oírte hablar de ese modo; Santa Bárbara no me lo perdonaría. [...] No le pediré cosa mala<sup>1936</sup> ».

Des dieux puissants et bienveillants qui coexistent et interagissent avec des hommes pour qui cela

---

<sup>1933</sup> *Idem*, p. 387.

<sup>1934</sup> Au moment où la Macorina se plaint, à travers la bouche de Bebo, de s'être blessée la main en ouvrant la portière de la voiture de Lotot, Yarini se saisit de la main de la Santiaguera : « Amor mío, ¿no sé por qué me viene la idea de que tienes los dedos lastimados! ¡Déjame besártelos! » (*Idem*, p. 394). Et un peu plus loin : « ¡El roce solo de tanta hermosura me excita hasta la última consciencia! Sin embargo, ¡menos concreta te preferiría! ¡Un poquitín más imprecisas de formas! ¡Como es impreciso un rayo de luz que anda por el aire! » (*Idem*).

<sup>1935</sup> *Idem*, p. 397.

<sup>1936</sup> *Idem*, p. 340.

semble parfaitement normal ; des *religieux* dignes et intègres qui, épaulés par ces dieux, usent de leurs savoirs et pouvoirs pour le bien commun, avec la plus grande générosité. La vision ici proposée de la *religión* est de toute évidence non conforme aux attentes révolutionnaires, mais permet à l'auteur de créer les conditions nécessaires à la transformation d'un simple fait divers, inscrit dans le passé républicain de Cuba, en véritable tragédie. Mais cette tragédie ne repose pas uniquement sur l'intervention des dieux et de leurs intermédiaires : elle passe également par la construction de Yarini en héros tragique, c'est-à-dire en surhomme, doté de qualités hors du commun et d'un orgueil à la mesure de ces qualités. La mémoire collective populaire a gardé de Yarini, personnage historique, la vision magnifiée d'un homme extra-ordinaire, d'une virilité telle qu'elle lui conférerait un pouvoir quasi-absolu sur toutes les femmes de son entourage. C'est cette virilité hors du commun que Felipe entreprend ici de sublimer, transformant Yarini en « arquetipo de lo masculino<sup>1937</sup> » alors assimilé à Changó, ce dieu qui lui accorde sa protection et qui lui ressemble tant. Comme le souligne Matías Montes Huidobro, Yarini apparaît ici comme un « símbolo fálico que se vuelve trascendente<sup>1938</sup> ». Dans cette pièce, selon le critique, « el amor y el sexo forman parte de un ritual divino. De esta forma Yarini es el punto focal de un ritual erótico. La obra tiende a la idealización y sublimación de lo sexual<sup>1939</sup> ».

### c. Yarini, *alter ego* de Changó déifié par la Jabá

La supériorité absolue de Yarini sur tout son entourage est évidente dès sa première apparition scénique, lorsqu'il daigne enfin quitter ses quartiers privés pour se joindre à ses comparses. La didascalie qui l'introduit ne laisse aucun doute à ce sujet : « *Sin la menor deferencia a las personas que se encuentran en el lugar, en una plenitud de confianza lindante con la soberbia, Alejandro Yarini atraviesa el patio y se sienta en primer término. [...] Traducidos en silencio y quietud lo rodean la admiración y el respeto. [...] Por fin se digna hablar. Llama a alguien, sin volver apenas la cabeza, seguro de que tal persona ha de responder de inmediato a su solicitud<sup>1940</sup>* ».

Il faut par ailleurs attendre la moitié du premier acte pour voir enfin entrer en scène celui dont les autres personnages, dans l'expectative de sa venue, ne cessent de parler depuis le lever de rideau. Cette attente, en plus d'attiser la curiosité du lecteur/spectateur, contribue à magnifier le personnage de Yarini, qui avant même de se matérialiser sur scène apparaît comme le roi incontesté de San

<sup>1937</sup> VALDÉS LEÓN, Camila, *La productividad de los diálogos entre Réquiem por Yarini y Papeles Secundarios* (master), Universidad de la Habana Facultad de Artes y Letras, La Havane, 2011, p. 66.

<sup>1938</sup> MONTES HUIDOBRO, Matías, *Persona, vida y máscara en el teatro cubano*, Universal, Miami, 1973, p. 306.

<sup>1939</sup> *Idem*, p. 295.

<sup>1940</sup> FELIPE, Carlos, *Op. Cit.*, p. 354.

Isidro. C'est principalement par la bouche de la Jabá que cette image se construit, comme l'a bien mis en évidence Camila Valdés León : « el personaje de Yarini, la imagen que proyecta para el público de San Isidro, se construye en gran medida por obra y gracia verbal de la Jabá. Ella lo introduce en escena, antes de que él físicamente aparezca, de manera que, cuando ello ocurre, ya le precede una imagen de palabras<sup>1941</sup> ». C'est notamment la Jabá qui mentionne, la première, le nom du « chulo », mettant clairement en évidence sa qualité principale : « Yarini el político nada significa; Yarini el tahúr no es gran cosa, te lo digo yo que conozco sus mañas. Ah, pero Yarini el chulo... ¡Yarini el chulo es el rey!<sup>1942</sup> ».

Quant à la supériorité absolue de Yarini sur son entourage, et surtout sur les femmes qu'il tient sous sa coupe, une remarque de Bebo suffit à en rendre compte ; alors que la Jabá demande à celui qui est tout à la fois son parrain, son ami et son protecteur de qui est le sang qu'il voit couler à travers les cauris, Bebo lui répond sans précaution aucune : « si fuera la tuya no me dolería tanto lo que veo<sup>1943</sup> ». Loin de s'en offusquer, la Jabá s'exclame alors, horrifiée : « ¡es la de él entonces!<sup>1944</sup> ».

De fait, la soumission de la Jabá à celui qu'elle vénère comme un dieu est totale. À Bebo, qui lui rappelle la chance qu'elle a de vivre à ses côtés, alors que ses autres femmes – et notamment la Santiaguera – doivent se contenter d'une visite mensuelle, elle répond en ces termes : « ¿Qué sería de mí si no pudiera verlo a todas horas? Pero... ¡no sé! Pienso a veces que aceptaría el tormento de no verlo sino una vez al mes, por la satisfacción de trabajarle mi cuerpo, joven, si lo fuera; amontonando hileras de luses en el fondo de mi armario, ganadas con mi esfuerzo, para él, y a él entregándome en cuantos hombres cruzaran por mi puerta<sup>1945</sup> ».

La Jabá voue par ailleurs un culte à Changó, dieu de la virilité et, dans son univers religieux, le culte de l'un se superpose au culte de l'autre pour faire de Yarini « una representación humana<sup>1946</sup> del Oricha Changó<sup>1947</sup> ». Cette divinisation de Yarini n'est pas seulement manifeste dans l'attitude de la Jabá, elle est également explicitée par son discours. Dans la première scène, elle refuse par exemple d'admettre la possibilité de voir couler le sang de Yarini : « la sangre de mi amor es elemento sagrado, como el agua con que mojamós los dedos en la pila de San Francisco; no es vino que pueda derramarse de un vaso y manchar una mesa<sup>1948</sup> ». Un peu plus loin, elle s'adresse en ces termes à la Santiaguera qui se plaint des visites trop occasionnelles de Yarini : « comprendo tu

---

<sup>1941</sup> VALDÉS LEÓN, Camila, *Op. Cit.*, p. 77.

<sup>1942</sup> FELIPE, Carlos, *Op. Cit.*, p. 341.

<sup>1943</sup> *Idem*, p. 344.

<sup>1944</sup> *Idem*.

<sup>1945</sup> *Idem*, p. 341.

<sup>1946</sup> On peut prolonger cette lecture en voyant dans la Jabá l'incarnation d'Oyá, épouse et soutien inébranlable de Changó dans la mythologie lucumí. Quant à la Santiaguera, elle présente toutes les caractéristiques d'Ochún, séductrice et sensuelle, et elle est aussi amante de Changó.

<sup>1947</sup> LINARES-OCANTO, Luis, « Los dioses en sí mismos: lo afrocubano en *Réquiem por Yarini* de Carlos Felipe », *Latin American Theatre Review*, Vol. 33, n° 2, été 2000, p. 45.

<sup>1948</sup> FELIPE, Carlos, *Op. Cit.*, p. 344.

impaciencia, pero no tu inconformidad. El creyente, para gozar un día la gloria incierta del Altísimo, soporta esta larga expiación que es la vida, ¡y tú no puedes esperar quince días para gozar la gloria cierta de sus brazos!<sup>1949</sup> ». Même lorsqu'à l'approche des hommes du gouvernement et dans un moment d'intimité, Yarini lui confesse sa peur comme un aveu de faiblesse, la Jabá continue à s'adresser à lui comme à une incarnation divine : « no oigo ese acento por vez primera. Y por la esperanza de oírlo una y otra vez la vida tiene sentido para mí. Es el acento en que me haces penetrar en los reinos celestiales; con el que me permites compartir con las Potencias la felicidad de sentirme diosa<sup>1950</sup> ».

Or ce qui fait que Yarini, aux yeux de la Jabá, mérite cette vénération absolue, c'est bien son « hombría », sa virilité, et cette virilité repose essentiellement sur la domination qu'il exerce sur ses femmes. Les échanges entre Yarini et Lotot sont à cet égard éloquentes, dans lesquels les femmes sont considérées comme de simples objets de consommation : « nuestro material es bueno<sup>1951</sup> », s'enorgueillit ainsi Lotot, avant de s'insurger lorsque Yarini, pour l'humilier, laisse à la Santiaguera la possibilité de partir avec lui : « ¿desde cuándo los hombres de San Isidro otorgan a sus mujeres el derecho a decidir? ¿Qué importa el sí o el no de una mujer de San Isidro?<sup>1952</sup> ». Mais c'est surtout, ici encore, à travers le discours de la Jabá que l'on prend connaissance des lois qui régissent ce microcosme sur lequel Yarini règne comme un dieu tout-puissant : c'est elle notamment qui nous révèle que les femmes du « chulo » doivent garder la tête baissée en sa présence, qu'il leur est interdit de prendre la parole<sup>1953</sup> ou de quitter leur domicile<sup>1954</sup> sans autorisation.

Les propos de la Jabá, tout autant que son attitude de parfaite soumission, conduisent M. Montes Huidobro à voir en elle « la ortodoxia de la fe<sup>1955</sup> », dans cet univers où « la prostitución aparece organizada casi en forma de orden religiosa, con un sacerdote supremo que es el propio Yarini<sup>1956</sup> » ; Camila Valdés León, quant à elle, va jusqu'à affirmer que « es ella y no el proclamado “rey de San Isidro” quien tiene dominio sobre el complejo sistema de normas conductuales y quien se responsabiliza por ubicar a todos en sus respectivos roles, incluso a su señor<sup>1957</sup> ».

Cet « ordre religieux » voué au culte de la virilité, dont la Jabá peut être considérée comme la garante, est doté de rituels propres, régis (comme n'importe quelles pratiques rituelles) par des lois qui se distinguent de celles de la société profane mais qui n'en sont pas moins rigides.

La plupart de ces lois concernent les « fidèles », comme nous venons de le voir ; mais elles

---

<sup>1949</sup> *Idem*, p. 351.

<sup>1950</sup> *Idem*, p. 377.

<sup>1951</sup> FELIPE, Carlos, *Op. Cit.*, p. 358.

<sup>1952</sup> *Idem*, p. 362.

<sup>1953</sup> *Idem.*, p. 345.

<sup>1954</sup> *Idem*, p. 350.

<sup>1955</sup> MONTES HUIDOBRO, Matías, *Op. Cit.*, p. 295.

<sup>1956</sup> *Idem*.

<sup>1957</sup> VALDÉS LEÓN, Camila, *Op. Cit.*, p. 77.

s'appliquent également à Yarini lui-même, dont la légitimité vient de son adéquation au modèle divin qu'il incarne. De sa part, le non-respect de ces lois n'entraîne pas seulement une fragilisation du système, comme c'est le cas lorsque d'autres les enfreignent, mais la mise en péril du système tout entier ; or il est au moins deux des lois énoncées par la Jabá que Yarini va finalement enfreindre, provoquant le dénouement tragique de la pièce.

#### **d. La tragédie de Yarini : un dieu rendu à son humaine condition**

Dans la première scène de la pièce, lorsque la Jabá déplore auprès de Bebo l'attention extrême que Yarini porte à la Santiaguera, le *santero* lui demande ce qu'elle en déduit et la réponse de la Jabá est formelle : « No que la prefiere a nosotras, por supuesto. Él no puede diferenciarnos. Su amor es indivisible. Nos ama. Ya seamos una, o seamos miles. Eso es todo<sup>1958</sup> ». Dans le système religieux ordonné par la Jabá, Dieu ne saurait avoir de préférence pour l'une ou l'autre de ses fidèles : il s'agit là d'une conception très chrétienne de l'amour divin, qui repose sur l'idée que Dieu est étranger aux passions humaines et manifeste un amour égal pour chacune de ses créatures. À travers les propos de Yarini, on constate que cet amour n'est pas seulement destiné aux femmes, lorsque Yarini évoque « la nobleza de la misión del *souteneur*<sup>1959</sup> » : « Poseemos el instinto de la belleza femenina y el de la capacidad de la mujer para el amor; buscamos los más altos exponentes de estos dones de la naturaleza; los sustraemos del egoísmo burgués del matrimonio, y, dadivosamente, a cambio de una módica cuota indispensable, los ponemos al alcance de los hombres todos, para que calmen su hambre de amor y de belleza. El *souteneur* tiene mucho de un dios que sintiera compasión por los hombres<sup>1960</sup> ».

Quant à l'« amour » des *orichás*, nous avons vu qu'il exige le respect d'un certain nombre d'interdits que leurs *omó* ne peuvent enfreindre sans s'attirer leur courroux ; or la Santiaguera se complait justement à enfreindre les lois imposées à l'ensemble des membres de la *communitas* constituée par les pupilles de Yarini. Celui-ci, dans un premier temps, ne manque pas de le lui reprocher et de la rappeler à l'ordre ; quand la Santiaguera enfreint le règlement en se présentant à l'improviste chez lui, il la reçoit des plus froidement : « Que no me dirija la palabra. Ismael, ¿fue informada debidamente esta mujer de las condiciones que debía respetar cuando aceptó mi protección? [...] Pregúntale si ha perdido la memoria; si ha olvidado el reglamento, su tabla de Ley. [...] Mi negocio es de orden. Existe un reglamento que mis pupilas deben conocer y respetar. No toleraré que se infrinja impunemente<sup>1961</sup> ».

---

<sup>1958</sup> FELIPE, Carlos, *Op. Cit.*, p. 342.

<sup>1959</sup> *Idem*, p. 374.

<sup>1960</sup> *Idem*, pp. 374-375.

<sup>1961</sup> *Idem*, p. 356.

Malgré ces menaces, après que la Santiaguera lui a dévoilé le motif de sa présence (son désir de le voir), Yarini lui accorde son pardon, ce qui ne manque pas de provoquer la colère de la Jabá. Mais bien que certaines de ses attitudes trahissent, aux yeux perspicaces de la Jabá, ses inclinations profondes, Yarini se conforme tout au long de la pièce à son rôle divin, dissimulant ses sentiments et acceptant même de laisser partir la Santiaguera, lorsque Lotot la « gagne » au jeu de la charade<sup>1962</sup>. Car la *hombria* de Yarini, qui lui vaut son statut divin, n'est pas seulement liée à la gente féminine ; elle est aussi question d'honneur, comme le rappelle la Jabá : « Cuando la Jabá dice de alguien que es “un hombre”, lo es; no proque use pantalones; ni por el desarrollo de sus atributos; ni por el coraje con que se enfrenta a los peligros y los venganzas; sino porque hay algo en la raíz de su ser, algo de que carecen los brutos y los hombres que lo son a medias, algo que es el sostén de la *hombria*, y que en el mundo hipócrita de la gente decente se llama “honra”, y que para mí es el sello que pone el Altísimo en sus elegidos; y él es uno de ellos<sup>1963</sup> ».

Cet honneur passe par le respect d'un code éthique qui, ici encore, est propre au milieu dans lequel évolue les personnages ; Yarini rassure notamment Lotot, dès leur premier entretien, quant à l'intérêt qu'il pourrait porter aux femmes de son rival : « pudiera robarte esa leontina, pero no daría un paso para causarte molestias con tus amigas. Y no es miedo, sería ingenuo pensarlo. Sino ética<sup>1964</sup> ».

La réponse de Lotot montre que les deux hommes sont en parfait accord sur ce point : « Tengo el mismo respeto a ese bien del otro, que es sagrado por sobre todas las cosas. Nunca he comprendido cuál es la dulzura de la fruta del cercado ajeno, de que tanto se habla<sup>1965</sup> » et Yarini abonde à nouveau dans son sens : « El fruto ajeno, gustado subrepticamente, me sabe ácido. Gusto de una mujer después que he logrado todos los títulos de posesión, por los medios que para mí son lícitos<sup>1966</sup> ».

Mais c'est lors de leur entretien suivant que Yarini défend ses principes avec le plus de fougue, en face de son *alter ego* français. La Santiaguera s'est enfuie et Lotot vient la chercher chez celui que « ella cree...preferir<sup>1967</sup> ». Déjà humilié par Yarini dans la scène précédente, où sa proposition de

---

<sup>1962</sup> La charade est un jeu populaire cubain, consistant à faire deviner un numéro compris entre 1 et 36 à partir d'un vers. Chaque numéro est associé à une partie du corps, et à un dessin (cf. annexe n° 8). Le numéro 36, par exemple, est associé à la main et à une pipe; le numéro 4, à la bouche et à un chat. « Por ejemplo, el banquero decía: “animal que anda por el tejado y no hace ruido”. Un jugador podía pensar que se trataba de “gato-boca”, o sea, el 4. A otro se le ocurría que era el 2 (la mariposa), y hasta había alguien que imaginaba que era el 8 (el muerto), quizás por aquello de que “hay muertos que no hacen ruido...”. Pero resultaba premiado el 9, el elefante, cuya otra significación es la lengua, y ésta “no hace ruido cuando anda por el tejado de la boca” » (MONTES HUIDOBRO, Matías, « Teatro dentro del teatro: técnica preferencial del teatro cubano contemporáneo » [1971], <[http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/04/aih\\_04\\_2\\_028.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/04/aih_04_2_028.pdf)> [consulté le 15/12/2015], n.p.).

<sup>1963</sup> FELIPE, Carlos, *Op. Cit.*, p. 373.

<sup>1964</sup> *Idem*, p. 360.

<sup>1965</sup> *Idem*.

<sup>1966</sup> *Idem*.

<sup>1967</sup> *Idem*, p. 373.

racheter la Santiaguera pour une somme colossale ne suscite que rires et moqueries de la part de celui qui prétend encore être libre de toute entrave sentimentale, Lotot renonce ici à tout orgueil et s'avoue totalement vaincu par ses sentiments (« No sé qué perra suerte me obliga a venir hasta tu casa para que pisotees mi orgullo... ¡Quién lo creería!... Luis Lotot, el soberbio Luis Lotot, se arrastraría como un miserable a los pies de Yarini, a pedirle una gracia<sup>1968</sup> »).

Les plaintes de Lotot, anéanti par « la conclusión aterradora de su esclavitud<sup>1969</sup> » qu'il ressent comme « una dolorosa desintegración de todo [su] ser<sup>1970</sup> », viennent ici avertir Yarini du destin réservé aux êtres supérieurs qui se laissent envahir et dominer par les passions humaines. Comme le souligne justement Matías Montes Huidobro, « eso implica un descenso de lo divino hacia lo humano. La humanización de los dioses es síntoma de perdición. Es por eso que Lotot nunca adquiere la altura de Yarini<sup>1971</sup> ». Le « chulo » français en est parfaitement conscient, lorsqu'il s'adresse à Yarini en ces termes : « Si aún estás libre [...] te corresponde la dignidad de que gocé hasta la noche de Santa Teresa; eres el primer *souteneur* de La Habana, el gallo de la zona. Y lo eres gracias a este débil corazón que me ha traicionado. Débil y tierno para llorar y vocear sus cuitas; sumiso y enternecido para postrarse a los pies de la mujer que lo hace palpar, en demanda de una caricia<sup>1972</sup> ». Face à son rival déchu, Yarini réagit avec le plus grand mépris, réaffirmant sa propre supériorité et sa fidélité aux principes qui la fondent. On peut souligner ici l'ironie tragique de ses propos, puisque la malédiction qu'il se lance comme un défi se verra exactement réalisée dans l'acte suivant : « Mil veces quisiera desaparecer, morirme [...] antes que ver hundida mi dignidad entre los muslos de una mujer, por hermosa que sea. [...] Que mutilen mi físico, que me despojen de lo que más aprecio el día en que, por una mujer [...] descienda yo a traicionar a un hombre<sup>1973</sup> ».

À la fin du deuxième acte en effet, le roi de San Isidro finit par céder à son amour pour la Santiaguera et sur le pas de la porte derrière laquelle ses hommes l'attendent pour l'emmener loin de La Havane, Yarini s'avère incapable de résister à l'appel de la jeune femme et fait volte-face, enfreignant ce faisant l'interdit explicitement formulé par Changó comme condition de sa survie.

L'accomplissement de cet acte transgressif signe le destin du « chulo » et le dénouement tragique de la pièce ; « cuando Yarini voltee el rostro no estará sólo desconociendo un mandato trascendente sino que estará violentando su propio carácter de dios: en ese gesto reconoce que su corazón experimenta pasiones humanas, corporales y egoístas<sup>1974</sup> » – il trahit également son honneur en ne respectant pas sa propre parole et en « volant » la Santiaguera à Lotot – ce que Changó, dieu de la

---

<sup>1968</sup> *Idem*, p. 370.

<sup>1969</sup> *Idem*, p. 372.

<sup>1970</sup> *Idem*.

<sup>1971</sup> MONTES HUIDOBRO, Matías, *Op. Cit.*, p. 297.

<sup>1972</sup> FELIPE, Carlos, *Op. Cit.*, p. 372.

<sup>1973</sup> *Idem*.

<sup>1974</sup> VALDÉS LEÓN, Camila, *Op. Cit.*, p. 69.

justice, ne saurait tolérer.

Le troisième acte, qui s'ouvre sur ces mots fatalistes de Bebo, ne fait qu'attester l'impuissance des personnages à éviter ce dénouement : « No sé qué pueda hacerse ahora. Detrás de la última página de un libro nada hay que leer. Temo que llegamos al final<sup>1975</sup> ». Pour le *santero*, la désobéissance de Yarini aux ordres de la Guerrière ne lui laisse aucune alternative : « Ha sido desoída la voz de nuestra Madre. No podemos dirigirnos a Ella de nuevo, como no sea para pedirle que desate su furia y castigue al que desconoció su mandato. [...] No nos queda nada que hacer, sino esperar a que nos ciegue con su resplandor la Espada vengadora<sup>1976</sup> ». Alors que Yarini s'attarde entre les bras de la Santiaguera, indifférent à tout ce qui l'entoure, la Jabá elle-même admet l'impossibilité de le sauver et ne cherche même plus, dans ses prières, à implorer la clémence de la Guerrière (« esta vez, madre Changó, no acudo a ti para que cubras con tu protección la vida de un hombre: no te molestaré para que pidas, a los generosos dioses lucumíes, que señalen y alumbren un camino que aleje de la muerte a un ser humano [...]<sup>1977</sup> »). Ces prières sont le dernier refuge de la Jabá en attendant « que la Ley se cumpla<sup>1978</sup> » et que « se retire del cuerpo el espíritu de un hombre, el que es en la tierra la imagen de la perfección Divina<sup>1979</sup> » car celui qui était jusqu'alors à ses yeux « marcado por las Potencias con el sello de la inmortalidad<sup>1980</sup> », de ces êtres « con talla de gigantes<sup>1981</sup> » auxquels « resulta demasiado estrecha y baja la puerta de la muerte<sup>1982</sup> », est soudainement redevenu humain, donc mortel, parce qu'il a délibérément décidé de renoncer à son statut divin. C'est ce geste accompli sur le seuil de sa porte qui fait de Yarini un authentique personnage tragique, placé « au carrefour d'un choix qui [l']engage tout entier<sup>1983</sup> ». Jacques Morel insiste sur l'importance de ce choix tragique : « la tragédie commence [...] au moment où l'homme, envisagé dans sa condition sociale et politique et dans son individualité propre, est amené à prendre une décision où ses ambitions les plus légitimes et ses intérêts les mieux reconnus se trouveront compromis dans une lutte sans merci, supposant le sacrifice d'une part essentielle de soi et pouvant entraîner la mort. Dans cette lutte, les passions humaines sont impliquées, que le héros les domine ou qu'elles l'entraînent irrésistiblement<sup>1984</sup> ». Mais c'est surtout le rôle des dieux dans ce conflit tragique qui rapproche la tragédie de Yarini de celles des héros antiques, décrites par Jean-Pierre Vernant. Celui-ci nous rappelle que « chez les Tragiques, l'action humaine n'a pas en soi assez de force pour se

---

<sup>1975</sup> *Idem*, p. 387.

<sup>1976</sup> *Idem*.

<sup>1977</sup> *Idem*, p. 391.

<sup>1978</sup> *Idem*.

<sup>1979</sup> *Idem*.

<sup>1980</sup> *Idem*, p. 380.

<sup>1981</sup> *Idem*.

<sup>1982</sup> *Idem*.

<sup>1983</sup> VERNANT, Jean-Pierre, VIDAL-NAQUET, Pierre, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, tome 1, La Découverte, Paris, 2001, p. 37.

<sup>1984</sup> MOREL, Jacques, « Tragédie », Encyclopædia Universalis [en ligne], <<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/tragedie/>> [consulté le 17 février 2015].



passer de la puissance des dieux, pas assez d'autonomie pour se concevoir pleinement en dehors d'eux. Sans leur présence et leur appui, elle n'est rien<sup>1985</sup> ». Les travaux de l'historien mettent en évidence le « rôle décisif des forces supra-humaines à l'œuvre dans le drame et qui lui donnent sa dimension proprement tragique. Ces puissances religieuses ne sont pas seulement présentes à l'extérieur du sujet ; elles interviennent au cœur de sa décision pour le contraindre jusque dans son prétendu “choix”<sup>1986</sup> ».

C'est bien le cas dans la pièce de Felipe : non seulement le Yarini/dieu de San Isidro n'est rien sans le soutien de Changó, le dieu qui lui accorde sa protection, mais le Yarini humain lui-même apparaît comme un jouet entre les mains de la Macorina, qui le manipule à sa guise, tout au long de la pièce<sup>1987</sup> et jusque dans la scène finale, pour l'attirer vers elle dans la mort. D'un autre côté, c'est bien Yarini, seul avec lui-même, qui fait le choix de se retourner à l'appel de la Santiaguera... On retrouve bien ici l'ambivalence caractéristique des tragédies antiques, « cette tension constamment maintenue par les Tragiques entre l'agi et le subi, l'intentionnel et le contraint, la spontanéité interne du héros et le destin fixé à l'avance par les dieux<sup>1988</sup> ».

La tragédie porte en elle une interrogation : quels sont les rapports de l'homme avec ses actes ? Dans quelle mesure est-il réellement la source de ce qu'il fait ? Lors même qu'il semble prendre l'initiative de ses actions, en prévoir les conséquences, en assumer la responsabilité, n'ont-elles pas au-delà de lui leur véritable origine ? Leur signification ne lui demeure-t-elle pas jusqu'à la fin opaque, de telle sorte que c'est moins l'agent qui explique l'acte mais plutôt l'acte qui, révélant au terme du drame son sens authentique selon que les dieux en ont souverainement décidé, revient sur l'agent, le découvre à ses propres yeux, lui révèle après coup ce qu'il est et ce qu'il a fait, sans le vouloir ni le savoir<sup>1989</sup> ?

« Le domaine propre de la tragédie », nous rappelle Jean-Pierre Vernant, « se situe à cette zone frontière où les actes humains viennent s'articuler avec les puissances divines, où ils révèlent leur sens véritable, ignoré de ceux-là mêmes qui en ont pris l'initiative et en portent la responsabilité, en s'insérant dans un ordre qui dépasse l'homme et lui échappe<sup>1990</sup> ».

Nous nous permettons de nous attarder sur les réflexions de cet historien car la comparaison de l'univers tragique des anciens et de celui que construit Felipe dans son *Réquiem* nous semble ici intéressante. En effet, nous l'avons vu en seconde partie, l'apparition de la tragédie dans la Grèce antique s'inscrit dans un contexte très particulier, celui de la substitution des lois juridiques aux lois

---

<sup>1985</sup> VERNANT, Jean-Pierre, VIDAL-NAQUET, Pierre, *Op. Cit.*, p. 37.

<sup>1986</sup> *Idem*, p. 45.

<sup>1987</sup> C'est elle notamment qui induit Yarini en erreur, lorsque celui-ci perd la Santiaguera en la jouant à la charade avec Lotot. Les pensées de Yarini, alors qu'il a les yeux bandés, nous révèlent alors que ce n'est pas la première fois qu'elle s'invite dans son esprit : « ¿De quién es esa cara hosca que me mira? La tiniebla que ha trído a mi vista este pañuelo me hace ver fantasmas. ¿Cuál es tu problema, Macorina? ¿Continúas persiguiéndome? Es una delicia ver fantasmas que tienen esas tremendísimas caderas que tienes tú...Algún día seré yo también un fantasma » (FELIPE, Carlos, *Op. Cit.*, p. 364).

<sup>1988</sup> VERNANT, Jean-Pierre, VIDAL-NAQUET, Pierre, *Op. Cit.*, p. 70.

<sup>1989</sup> VERNANT, Jean-Pierre, « Tragédie », Encyclopædia Universalis [en ligne], <<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/tragedie/>> [consulté le 17 février 2015].

<sup>1990</sup> VERNANT, Jean-Pierre, VIDAL-NAQUET, Pierre, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, *Op. Cit.*, p. 16.

divines qui régissaient jusqu'alors la cité. La tragédie surgit pour problématiser cette substitution ; « elle confronte les valeurs héroïques, les représentations religieuses anciennes, avec les modes de pensée nouveaux qui marquent l'avènement du droit dans le cadre de la cité<sup>1991</sup> ».

On pourrait alors être tenté de voir dans la tragédie de Yarini la traduction scénique d'un moment charnière entre deux époques, la problématisation du rapport des hommes aux dieux dans une société en cours de sécularisation.

Mais en réalité, le conflit tragique se déroule ici sur un autre plan : au lieu de s'opposer, l'ordre religieux et l'ordre politique (entendu comme ensemble de lois régissant le microcosme dans lequel évoluent les personnages) se confondent ; en face n'apparaît que la passion individuelle des personnages (qu'il s'agisse de morts ou de vivants), qui viennent briser cet ordre en le rendant au chaos. Alors que l'on estime généralement que la mort du héros tragique vient purifier la société dans laquelle il évolue, la micro-société qui constituait le royaume de Yarini est incapable de lui survivre, car aucun ordre nouveau ne vient se substituer à l'ancien.

C'est l'argument avancé par l'auteur pour justifier le titre de sa pièce, ainsi que sa portée révolutionnaire : la mort de Yarini, le roi des « chulos », marque la fin d'une époque dont il était l'emblème, laissant une table rase sur laquelle ériger un nouvel ordre et de nouvelles valeurs. L'argument fut souvent repris par la critique ; la *Historia de la literatura cubana* de B. Rivero, par exemple, avance que « si bien permanece cierta visión mítico-heroica de la cultura no oficial que Felipe trató de defender a lo largo de toda su trayectoria como dramaturgo, en *Réquiem por Yarini* la propuesta avanza en el plano conceptual: ese medio está condenado a la desaparición, porque allí el destino del hombre es oscuro y cerrado, no permite su plena realización<sup>1992</sup> ».

Il n'en demeure pas moins que les dieux sont ici bien présents, à travers l'image de la Guerrière, puissante en vertu de ses pouvoirs surhumains, mais également de ses pouvoirs politiques : c'est elle, à travers ses émissaires (Bebo et la Jabá), qui régite et régleme l'univers des personnages, qui les guide et leur indique la voie à suivre. *Réquiem por Yarini* mérite donc d'être considérée comme une pièce tout à la fois pré-révolutionnaire et pré-contemporaine, dans la mesure où elle met en scène un univers encore habité par des dieux qui interagissent avec les hommes, où la tragédie est encore possible.

Les autres pièces auxquelles nous allons à présent nous intéresser sont bien différentes : écrites par des auteurs imprégnés par l'idéologie révolutionnaire, elles offrent de la *religión* une vision beaucoup plus négative, très loin de l'idéalisation poétique de Carlos Felipe.

---

<sup>1991</sup> *Idem.*

<sup>1992</sup> RIVERO, B., « Los dramaturgos de transición » in *Historia de la literatura cubana*, Tome III, Editorial letras cubana, 2008, p. 327.

## II. *SANTA CAMILA DE LA HABANA VIEJA, MAMICO OMI OMO ET MARIA ANTONIA : TROIS FRUITS INATTENDUS DE LA REVOLUTION*

### 1. *Santa Camila* ou la Révolution par autonymose

#### a. José Ramón Brene, le marin reconverti

José Ramón Brene, Eugenio Hernández Espinosa et José Milián ont en commun d'avoir tous trois participé au Séminaire de Dramaturgie, lancé en février 1960 au sein du Théâtre National de Cuba.

José Ramón Brene naît dans la ville de Cárdenas en 1927. Il réalise une partie de ses études à Matanzas, puis aux États-Unis. Après son baccalauréat, il envisage de poursuivre des études littéraires à México mais renonce par manque de moyens financiers. Il embarque alors comme mousse, en 1946, sur un bateau panaméen avec lequel il sillonnera la plupart du globe (Europe, Afrique du Nord, Amérique du Sud, Golfe Persique, Union Soviétique...). En 1949, il revient momentanément à Cuba mais embarque à nouveau au début de l'année 1952. Il ne reviendra s'installer définitivement sur sa terre natale qu'en 1961, après le triomphe de la Révolution et pour soutenir celle-ci. C'est à ce moment-là qu'il intègre le Séminaire de Dramaturgie ; il est alors âgé de 34 ans, ce qui fait de lui le doyen des élèves du Séminaire. C'est là qu'il commence à écrire du théâtre (il n'avait jusqu'alors à son actif qu'un journal de bord romancé, commencé en 1948 et jamais achevé), et il le fait très clairement pour servir les besoins de la Révolution, comme nous l'avons vu un peu plus haut en évoquant *El gallo de San Isidro*, publié en 1963. En 1963, il affirme d'ailleurs dans une enquête publiée dans la *Gaceta de Cuba* que « sin Revolución no hubiera escrito teatro. Sin Revolución ¿para quién hubiera escrito? Para los manengues, señoronas cursi, pepillitos americanizados y burgueses de a tres por kilo? No gracias. Hubiera seguido siendo marinero de lo más contento<sup>1993</sup> ».

---

<sup>1993</sup> LEAL, Rine, « El nuevo teatro cubano », *La Gaceta de Cuba*, n° 19, 3 juin 1963, p. 5.

La plupart des critiques s'accordent à voir en lui un « autor comprometido » (Calvert Casey), « el principal vocero de la Revolución entre los dramaturgos cubanos » (Frank Dauster<sup>1994</sup>), ou encore « el más militante de todos los dramaturgos cubanos del período castrista<sup>1995</sup> », [que] « marcha en armonía con respecto al proceso histórico que tiene lugar. [...] En José Brene el ajuste es perfectamente natural: la “revolución” va por encima del teatro<sup>1996</sup> » (Matías Montes Huidobro).

Brene est également connu (et critiqué) pour être un auteur extrêmement prolifique, privilégiant la quantité à la qualité<sup>1997</sup> (comme le résume Carlos Espinosa Domínguez, « Brene escribía demasiado y corregía poco<sup>1998</sup> »). De fait, Brene rejette toute intellectualisation de son théâtre. En 1964, dans un entretien très sérieux avec Piñera, Arrufat, Triana, Estorino et Nicolás Dorr visant à définir le nouveau théâtre cubain, surgi avec la Révolution, il se montre parfaitement réticent à définir ses objectifs idéologiques, ce qu'il appelle sa « philosophie » :

En realidad, veo que casi todos los que escriben, saben lo que buscan y adónde van, cómo lo hacen, y tienen un método y una filosofía. Yo, en realidad, no tengo nada. Cuando me siento a escribir, no me digo “esto va a terminar así”, ni tengo una filosofía de la vida, ni nada. Ahora bien, lo que busco al hacer teatro parte de que soy un hombre enamorado de la vida, todo lo que vive me encanta; todo lo que sea conflicto, chisme, esas cositas raras que hay en el ambiente de vez en cuando, me encantan. [...] No sé si ustedes me entienden, para mí es un goce hacer teatro. No busco una línea filosófica, ni si esto, ni lo otro; yo lo hago y lo escribo y si gusta bien, y si no, también. Y el día que no pueda vivir de mi teatro, pues ocupo el mismo empleo que tenía antes. Para mí eso no es problema<sup>1999</sup>.

La réaction de Virgilio Piñera à ces propos est remarquable ; le discours de Brene lui semble si peu en accord avec son œuvre que le modérateur de la table ronde se permet d'en prendre l'exact contrepied :

Escuchando a Brene se escuchaba una especie de definición de lo que él no va a hacer. Dice que proseguirá haciendo obras sin ningún plan y sin ninguna « filosofía ». Falso. El sabe que para seguir haciendo teatro debe tener un plan, una filosofía y toda una serie de supuestos que hacen al autor profesional. Cuando él estaba hablando, estaba diciendo lo contrario de lo que estaba pensando, aunque sinceramente se estuviera expresando, pero en su subconsciente estaba lo que estoy diciendo ahora. Yo

---

<sup>1994</sup> DAUSTER, Frank, « Visión de la realidad en el teatro cubano », *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh), Vol. 56, n° 152-153, juillet-décembre 1990, p. 853.

<sup>1995</sup> MONTES HUIDOBRO, Matías, *Persona, vida y máscara en el teatro cubano*, Universal, Miami, 1973, p. 20.

<sup>1996</sup> *Idem*, p. 315.

<sup>1997</sup> « Escribe con tal fertilidad que apenas en dos años ha conseguido por lo menos nueve obras grandes y más de media docena de piezas cortas, creando la leyenda de que es capaz de terminar una obra en una semana, excluyendo naturalmente el domingo y no sobrepasando su jornada de trabajo de las ocho horas reglamentarias. [...] Esto hace que en ocasiones el teatro de Brene me provoque la fatal impresión de que está a medio hacer, que su texto podría mejorarse radicalmente si el autor de decidiera a revisarlo con un mayor sentido crítico y que su obra ganaría otra dimensión si se dejara añejar un poco en la soledad de una gaveta » (LEAL, Rine, « El nuevo teatro cubano », *Op. Cit.*, p. 185).

<sup>1998</sup> ESPINOSA DOMÍNGUEZ, Carlos, « Panorama desde el escenario » in PONCE, Néstor (ed.), *La Révolution cubaine, 1959-1992*, Éditions du temps, Paris, 2006, p. 148.

<sup>1999</sup> BRENE, José Ramón in PIÑERA, Virgilio (coord.), « El teatro actual » (entretien avec José Ramón Brene, Antón Arrufat, José Triana, Abelardo Estorino et Nicolás Dorr), *Casa de las Américas*, Vol. 4, n° 22-23, janvier-avril 1964, p. 101.

soy en estos momentos una especie de razonador del señor Brene<sup>2000</sup>.

Un peu plus loin dans cet entretien, Brene s'inscrit pourtant à nouveau en porte-à-faux du jeune Nicolás Dorr, qui revendique avoir « escogido un método que [lo] ayuda mucho a ver la realidad y a ver la verdad de las cosas y es el marxismo<sup>2001</sup> »; Brene lui répond alors, non sans un certain dédain, que « el mejor método para ver la realidad es vivirla<sup>2002</sup> ».

Bien des années plus tard, Rosa Ileana Boudet se souvient de celui qu'elle décrit comme « un bohemio irreductible » : « No provenía del mundillo cultural ni era prohijado por las instituciones. Pasadas las glorias de los primeros años, si alguien querían encontrarlo, sabía en qué bar del puerto estaría con una sonrisa en los labios, despreocupado por el destino de su obra<sup>2003</sup> ».

Le décalage entre le discours de Brene, qui rejette tout dogmatisme et nie à son théâtre toute fonction didactique, et le regard que l'on peut porter sur son œuvre vient très certainement de son désir de se défaire de tout regard surplombant, de toute distance par rapport au « peuple » auquel son théâtre est adressé : Brene, à l'inverse de certains de ses contemporains, ne prétend aucunement éduquer les « masses » ou les guider dans le droit chemin révolutionnaire, mais simplement traduire, sous forme théâtrale et sans aucun type de recherche conceptuelle, son propre ressenti quant à la situation socio-politique vécue par le peuple cubain.

## **b. *Santa Camila de La Habana Vieja* : le premier succès de la Révolution**

C'est sans doute l'une des raisons pour laquelle sa première pièce, *Santa Camila de La Habana Vieja* (cf. résumé en annexe), mise en scène en 1962 par Adolfo de Luis dans le théâtre Mella de La Havane<sup>2004</sup> et publiée la même année aux éditions El Puente, « estremeció el ambiente teatral<sup>2005</sup> » en remportant un succès populaire sans précédent, un « éxito arrollador<sup>2006</sup> » que n'avait encore jusqu'alors jamais connu aucune pièce cubaine : à une époque où les dramaturges et metteurs en scène cubains se plaignaient encore, rappelons-le, du peu d'intérêt manifesté par le public à l'égard de la dramaturgie nationale, la pièce de Brene, « autor joven y desconocido hasta entonces<sup>2007</sup> », fait salle comble tous les soirs et attire en quelques mois plus de 20 000

---

<sup>2000</sup> PIÑERA, Virgilio, « El teatro actual », *Op. Cit.*, p. 103.

<sup>2001</sup> DORR, Nicolás in PIÑERA, Virgilio, « El teatro actual », *Op. Cit.*, p. 107.

<sup>2002</sup> BRENE, José Ramón in PIÑERA, Virgilio, « El teatro actual », *Op. Cit.*, p. 107.

<sup>2003</sup> BOUDET, Rosa Ileana, *Cuba: viaje al teatro en la Revolución*, Ediciones de la Flecha, Santa Mónica (Californie), 2012, p. 75.

<sup>2004</sup> Le rôle de Camila était joué par Verónica Lynn, et celui de Níco par Julito Martínez.

<sup>2005</sup> MARTIATU, Inés María, « “Novísima de teatro” cuarenta y cinco años después » [prologue] in *Re-pasar el puente*, Editorial Letras Cubanas, 2010, p. 30.

<sup>2006</sup> *Idem.*

<sup>2007</sup> *Idem.*

spectateurs<sup>2008</sup> (25 000 selon Frank Dauster<sup>2009</sup>), « cifra inverosímil que marca un viraje en la relación escena-público al borrar de un plumazo la imagen de aquellas salitas donde algún crítico abnegado y uno que otro amigo, eran los únicos receptores de la más apasionada entrega al teatro que pueda imaginarse<sup>2010</sup> » et qui conduit Rine Leal en 1963 à présenter son auteur comme « el “golden boy” del teatro cubano<sup>2011</sup> ». Virgilio Piñera lui-même ne cache pas la surprise provoquée par cette pièce totalement inattendue : « Brene fue un bólido en la escena cubana, porque no se contaba con Brene. Ya los nombres estaban programados, se conocía que había Fulano, Mengano, y de pronto surgió Brene, que era un desconocido, y ya todo el mundo se preguntaba quién es Brene, y Brene para acá y Brene para allá<sup>2012</sup> ».



*Affiche de Santa Camila de la Habana Vieja, mise en scène par Adolfo de Luis en 1962*

Pour expliquer ce « primer éxito del teatro de la Revolución<sup>2013</sup> », c'est bien la dimension extrêmement populaire de la pièce de Brene qui est invoquée (Osvaldo Dragún va jusqu'à y voir « el

<sup>2008</sup> *Idem.*

<sup>2009</sup> DAUSTER, Frank, « Cuban Drama Today », *Modern Drama*, Vol. 9, n° 2, septembre 1966, p. 163.

<sup>2010</sup> VÁSQUEZ, Liliam, « El corsario y la abadesa: Los antihéroes de Brene », *Tablas*, n° 4, 1986, p. 26.

<sup>2011</sup> LEAL, Rine, « El nuevo rostro del teatro cubano » [1963] in *En primera persona*, *Op. Cit.*, p. 183.

<sup>2012</sup> PIÑERA, Virgilio, « El teatro actual », *Op. Cit.*, p. 96.

<sup>2013</sup> MARTIATU, Inés María, *Op. Cit.*, p. 30.

primer fenómeno de teatro popular en Cuba<sup>2014</sup> »), et notamment le fait que *Santa Camila* mette en scène sans condescendance et avec la plus grande familiarité des personnages jusqu'alors considérés comme « marginaux » – un « chulo » et une *santera* ». Cette incursion dans les bas-fonds de La Havane ne fut pas du goût de tout le monde, et Inés María Martiatu se souvient, le jour de la première, de « los rostros de sus detractores escandalizados y resentidos. Muchos de ellos consternados al salir del teatro, rodeados de una multitud delirante. No podían creer que fuera cierto ese acontecimiento<sup>2015</sup> ».

La critique ajoute que ce spectacle « fue un acontecimiento en todos los sentidos por el tema, el contexto, los personajes, la inclusión de la santería. *Santa Camila* se desarrolla no en una casa de familia de clase media, sino en un solar. Barría de un golpe con el teatro más conservador y aún con alguna que otra obra vanguardista de moda entonces<sup>2016</sup> ». De fait, bien des critiques de cette pièce donnent l'impression que Brene fut le premier à s'aventurer sur le territoire de la « marginalité » ; Nora Hamze va jusqu'à affirmer que « es precisamente con *Santa Camila*... que el tema de la marginalidad sube a la escena y con él una cultura viva y silenciada por siglos, con gran resonancia en las masas populares<sup>2017</sup> ».

Pourtant, Brene ne fut pas le premier à mettre en scène des personnages issus d'une classe très populaire, ni à en situer l'action dans un *solar* ; au moins deux des pièces que nous avons évoquées précédemment, *Réquiem por Yarini* et *Medea en el espejo*, se déroulent également dans ces milieux populaires et furent publiées (et mise en scène, dans le cas de *Medea*) avant *Santa Camila*. La nouveauté vient ici du fait que Brene, au contraire de Felipe et de Triana, ne cherche nullement à idéaliser ou à magnifier ses personnages, ni à leur faire parler un autre langage que celui qui leur est propre<sup>2018</sup>. En ce sens, la pièce de Brene est beaucoup plus « réaliste » que les deux autres, ce qui explique pourquoi « *Santa Camila*...logró inmediata empatía con el espectador<sup>2019</sup> ». La forme même adoptée par Brene est infiniment plus populaire que celle de ses prédécesseurs : alors que ceux-ci réinvestissent le modèle de la tragédie grecque – qui fut certes populaire en son temps, mais ne l'est plus du tout dans le cadre qui nous occupe –, l'auteur de *Santa Camila* y récupère « todos los elementos del teatro popular cubano, con su música, sus canciones, y sus tipos populares<sup>2020</sup> ». La pièce, sous-titrée par l'auteur « sainete de solar », reprend en effet la forme, la vivacité des

---

<sup>2014</sup> DRAGÚN, Osvaldo, « Entrevista con el dramaturgo argentino Osvaldo Dragún » (entretien avec Román V. de la Campa), *Latin American Theatre Review*, Vol. 11, n° 1, automne 1977, p. 86.

<sup>2015</sup> MARTIATU, Inés María, *Op. Cit.*, p. 30.

<sup>2016</sup> *Idem.*

<sup>2017</sup> HAMZE, Nora, *Poética y marginalidad en el personaje femenino de la Revolución en los primeros años (1959-1967): Camila, Iluminada Pacheco y María Antonia*, thèse de doctorat, ISA, La Havane, 2011, n.p.

<sup>2018</sup> Cette justesse des dialogues et des situations est d'autant plus appréciée que, rappelons-le, le principal reproche adressé aux dramaturges de cette époque était d'écrire « más con un sentido literario que dramático » (LEAL, Rine, « En busca de un gran teatro nacional (...sin hallarlo) », *Lunes de Revolución*, n° 101, 3 avril 1961, p. 20).

<sup>2019</sup> BOUDET, Rosa Ileana, «La obra de Héctor Quintero, Nicolás Dorr, Antón Arrufat, Ignacio Gutiérrez y Eugenio Hernández Espinosa» in *Historia de la literatura cubana*, Tome III, Editorial letras cubana, 2008, p. 346.

<sup>2020</sup> DRAGÚN, Osvaldo, *Op. Cit.*, p. 86.

dialogues et les personnages caractéristiques de l'époque alhambresca – l'érotisme également (Frank Dauster ira jusqu'à affirmer que « el ambiente de la obra es de relajó erótico casi sin freno<sup>2021</sup> »). Comme dans le théâtre bouffé, l'intrigue principale est entrecoupée de scènes qui se déroulent devant le rideau de scène et forment une intrigue secondaire, celle de Rudy et María Cristina ; comme le fait observer Roberto Gacio, « estos jóvenes representan de cierta manera a la mulata y al negrito del sainete vernáculo<sup>2022</sup> traídos a la actualidad<sup>2023</sup> ».

Cette « actualité » de la pièce de Brene est par ailleurs incontestable : il s'agit, en effet, de la première pièce cubaine dont l'action se déroule après la victoire de la Révolution – et à traiter directement des bouleversements révolutionnaires. Rine Leal ne manque pas de le faire remarquer, en invitant les contemporains du dramaturge à suivre son exemple : « Brene inaugura de este modo una proyección artística que tarde o temprano tendrá su punto de apoyo en el resto de nuestros dramaturgos, cuando todos nos atrevamos a coger el toro por las astas no importa las cornadas que nos propine<sup>2024</sup> ».

Au lendemain de la première, Calvert Casey ne cache pas non plus son admiration : « aunque con engañosa modestia el autor llama a su obra “sainete de solar”, lo que se ha propuesto es un corte profundo en el conflicto que en este mismo instante está ocurriendo en Cuba entre lo nuevo y lo tradicional, llevando a escena para ello la realidad parcial e inmediata que le es conocida<sup>2025</sup> ».

L'utilisation d'une forme populaire traditionnelle pour traiter une thématique des plus actuelles constitue sans aucun doute la clef maîtresse du succès de *Santa Camila*, grâce à laquelle « un público que en su mayoría no había asistido nunca al teatro, quedaba de pronto fascinado, viéndose reflejado en la escena<sup>2026</sup> ». De plus, pour la première fois, ce reflet n'était ni misérabiliste, ni fataliste, ni dénigrant, mais bien au contraire porteur d'un futur plein d'espoir et de promesses. « La obra de Brene devolvía al público una imagen, popular en su origen, portadora de gérmenes que le daban renovada vigencia. Por eso mismo, si marginalidad había en ellos, ésta se definía como condición transitoria, directamente condicionada por las formas de supervivencia que habían tenido que adoptar en una sociedad hostil<sup>2027</sup> ». Cette lecture de Graziella Pogolotti est corroborée par celle de Rosa Ileana Boudet, pour qui « autores como Brene describen como nadie cambios de valores y

---

<sup>2021</sup> DAUSTER, Frank, « Visión de la realidad en el teatro cubano », *Op. Cit.*, p. 854.

<sup>2022</sup> Roberto Gacio nous rappelle également que ces deux personnages sont apparus avec le travail de mise en scène : « El primer montaje, a cargo de Adolfo de Luis, contó como asistente de dirección con el propio autor quien durante los ensayos transformó diálogos, reestructuró algunas partes y aceptó la proposición de crear una pareja que coadyuvara a la realización de cambios de vestuario en los protagonistas, indispensables para denotar el transcurso del tiempo escénico. Surgirían así, María Cristina y Rudy representantes de lo nuevo que vinieron a ser como un coro griego, narradores de los cada vez más radicales giros de la fortuna de Camila y Níco y de los que se producían en ellos mismo » (GACIO, Roberto, « Santa Camila de la Habana Vieja: un abanico de visiones », *Tablas*, n° 4, 1992, p. 27).

<sup>2023</sup> *Idem.*

<sup>2024</sup> LEAL, Rine, « El nuevo rostro del teatro cubano » [1963], *Op. Cit.*, p. 183.

<sup>2025</sup> CASEY, Calvert, « Santa Camila de la Habana Vieja », *Gaceta de Cuba*, n° 6-7, juillet 1962, p. 17.

<sup>2026</sup> *Idem.*

<sup>2027</sup> POGOLOTTI, Graziella, *Teatro y Revolución* (prologue), Editorial Letras Cubanas, 1980, p. 16.



mutaciones de conductas con una actitud desmitificadora, pues al tiempo que se despide de los guapos, buscavidas, santeros y ladrones que hasta ahora habían sido exclusividad del bufo, les otorga una dignidad y riqueza psicológica que convertirá años después el tema de la “marginalidad” en una vertiente de insospechado desarrollo<sup>2028</sup> ».

La pièce de Brene apparaît comme la parfaite expression de l'idéalisme révolutionnaire, véhiculant la vision utopique d'une société qui accorderait une place de choix à chacun de ses membres, rendant alors caduque le concept même de marginalité.

C'est ce qui conduit certains critiques (Frank Dauster, Matías Montes Huidobro...) à ne voir dans *Santa Camila* qu'une œuvre de propagande. Cependant, s'il est indéniable que Brene ici « toma partido a favor de lo nuevo », nous avons vu qu'il ne le fait nullement pour obéir aux directives gouvernementales, mais bien par conviction personnelle : cela transparaît dans sa réticence à définir sa propre ligne idéologique (pour Gerardo Fullea León, Brene était « un hombre transgresor<sup>2029</sup> »), et explique également que la pièce ait finalement été éditée aux éditions El Puente, dont nous avons vu que les membres partageaient l'enthousiasme révolutionnaire de Brene sans pouvoir être considérés pour autant comme de simples sbires artistiques du gouvernement. C'est sans doute cette liberté d'expression que s'accorde le marin reconverti qui le conduit à s'aventurer sur des terrains encore non officiellement reconnus comme politiquement corrects, à aborder sans fard le sujet de la marginalité, à reprendre des formes désuètes, mais aussi à oser le premier traiter de la Révolution elle-même, et surtout à mettre en scène une *santera* de profession et à travers elle, des pratiques jusqu'alors soit méprisées, soit considérées comme relevant exclusivement du domaine folklorique. Les commentaires de Rine Leal à ce sujet révèlent la portée novatrice de cette démarche, au moment où la *religión* et ses manifestations semblent avoir été monopolisées par le Conjunto Folklórico Nacional récemment créé.

El aspecto más favorable en la pieza es el buceo de nuestros bajos fondos que ya había sido trabajado por autores anteriores, pero que indudablemente alcanza ahora un fervor populista que explica las razones de su éxito de taquilla. Otro aporte es la utilización de la santería con sus aspectos habituales : muchos podrán objetar que se trata realmente de folklore y no de teatro, pero Brene es uno de los pocos dramaturgos que se ha atrevido a tocar y presentar abiertamente en un escenario el rito santero con su enorme fuerza teatral, lección que ha aprendido de nuestros folkloristas. El autor logra mostrar honestamente la incorporación social de un grupo humano y ésta es la gran virtud de su pieza<sup>2030</sup>.

Mais bien que cette pièce puisse être rapprochée du *Réquiem* de Felipe en raison de l'importance qu'elle accorde à la thématique religieuse (M. Montes Huidobro va jusqu'à décrire Camila comme « un personaje arrancado del mundo negro y sexual del Yarini de Felipe<sup>2031</sup> »), nous sommes bien

---

<sup>2028</sup> BOUDET, Rosa Ileana, « La obra de Héctor Quintero, Nicolás Dorr, Antón Arrufat, Ignacio Gutiérrez y Eugenio Hernández Espinosa » in *Historia de la literatura cubana*, Tome III, Editorial letras cubana, 2008, p. 345.

<sup>2029</sup> FULLEDA LEÓN, Gerardo, entretien personnel, novembre 2012.

<sup>2030</sup> LEAL, Rine, « Santa Camila de la Habana Vieja » [1962] in *En primera persona*, *Op. Cit.*, p. 148.

<sup>2031</sup> MONTES HUIDOBRO, Matías, *Op. Cit.*, p. 323.

loin, ici, de l'idéalisation poétique d'un univers régi par des dieux omniscients : les pratiques de Camila la *santera* sont ici traitées sans complaisance aucune, ce qui conduit Frank Dauster à considérer que « siguiendo la política oficial de la época, la obra condena la santería, y todo el enfoque es más bien propagandístico que dramático<sup>2032</sup> ». Nous discuterons cette affirmation un peu plus loin.

## 2. *Mamico Omi Omo*, une pièce mineure mais atypique

### a. José Milián, l'enfant prodige de la scène nationale

Le second dramaturge qui nous intéresse ici intègre le Séminaire de Dramaturgie un an après Brene, mais avec un bagage et un parcours bien différents : alors que Brene débute sa carrière de dramaturge à l'âge de trente-six ans après avoir traversé le monde de part en part, José Milián vient à peine de fêter ses seize ans lorsqu'il commence à suivre ces cours (il avait alors déjà intégré, en 1961, la première promotion de la Escuela de Instructores de Arte, dont il sortira diplômé l'année suivante) et se dispute avec Nicolás Dorr le titre de benjamin du Séminaire. Si Brene, avant la Révolution, n'avait probablement jamais envisagé de devenir dramaturge, il en va tout autrement de Milián chez qui l'écriture dramatique est « algo tan natural como beber agua<sup>2033</sup> ». Sa passion pour le théâtre le poussa, en 1959 et alors qu'il n'avait que treize ans, à laisser ses parents fuir le nouveau régime pour se consacrer pleinement à cet art. « Claro que no fue fácil para un jovencito de trece años apostar por el teatro y quedarse sin familia », confie-t-il à Esther Suárez Durán. « Creo que fui más valiente en aquellos años de lo que soy ahora. Y claro que escribí mucho<sup>2034</sup> ». De fait, l'œuvre de José Milián est colossale ; non seulement parce qu'il commença à écrire très jeune (il publia sa première pièce, *Vade retro*, en 1961, à l'âge de quatorze ans) mais parce que, tout comme Brene, il écrivit beaucoup et presque exclusivement des textes dramatiques ; Esther Suárez Durán en compte plus d'une quarantaine<sup>2035</sup>, dont une dizaine<sup>2036</sup> qui furent écrits durant « los eufórico sesenta<sup>2037</sup> ». Pour l'auteur lui-même, « la mayoría de esos textos que la gente recuerda, aunque estrenos tardíos,

---

<sup>2032</sup> DAUSTER, Frank, *Op. Cit.*, p. 854.

<sup>2033</sup> MILIÁN, José, « José Milián: el diálogo infinito » (entretien avec Esther Suárez Durán), *La Gaceta de Cuba*, mars-avril 2008, p. 31.

<sup>2034</sup> *Idem*, p. 32.

<sup>2035</sup> *Idem*, p. 31.

<sup>2036</sup> *Vade retro* (1961), *La difunta no debe bailar* (1964), *Mamico Omi Omo* (1965), *Macbeth vino montado en burro* (1965), *La pequeña defensa de los enterradores* (1965, mise en scène par l'auteur la même année), *La reina de Bachiche* (1966), *Otra vez Jehová con el cuento de Sodoma* (1967), *La toma de La Habana por los ingleses* (1967), *Los triunfadores o Concierto para mayas y conquistadores* (1969), *Juana de Belciel, más conocida por su nombre de religión como Madre Juana de los Ángeles* (1970).

<sup>2037</sup> MILIÁN, José, « Reflexiones en voz alta », *Tablas*, n° 1, 2004, p. 96.

fueron escritos de juventud<sup>2038</sup> » ; Gerardo Fullea León décrit ces pièces de jeunesse comme « obras que asumían esa forma peculiar de ver la realidad de acuerdo a su sensibilidad un tanto expresionista, entre sarcástica, demoledora y poblada de claros-oscuros y con una especie de compulsión desmitificadora de característica muy propias<sup>2039</sup> ».

Comme il est naturel chez un dramaturge formé au sein même de la Révolution, l'auteur n'échappa pas au raz-de-marée brechtien et en 1968, il monte avec le metteur en scène argentin Néstor Raimuondi *La ópera de los tres centavos*, pour le Teatro Musical de La Habana<sup>2040</sup>. Bien des années plus tard, il reconnaît encore en Brecht l'un de ses principaux modèles et sources d'inspiration. « Me he sorprendido infinidad de veces diciendo: “Así lo hubiera querido Brecht, esto es lo que Brecht quería decir”. Parecería el resultado de interminables sesiones espirituales para comunicarme con él y en alemán<sup>2041</sup> ». Cet intérêt, l'auteur l'explique en arguant que « Brecht tiene al ser humano como el centro y su posición política muy definida. Por eso nunca ha dejado de interesar[lo]<sup>2042</sup> ». Il ajoute : « me interesa dos veces, como dramaturgo y como teórico<sup>2043</sup> ».

Pourtant, la critique souligne bien plus souvent le lien de son œuvre avec le théâtre de la Cruauté d'Artaud<sup>2044</sup> qu'avec les théories brechtiennes, allant à l'instar de Rosa Ileana Boudet jusqu'à lire dans son œuvre « un discurso plural donde la comedia, la tragicomedia y el drama realista coexisten con una escena ceremonial, litúrgica, de fuerte componente mágico y ritual<sup>2045</sup> ».

En réalité, c'est surtout l'aspect non-réaliste du théâtre de Milián (Dianik Flores Martínez relève « la sátira y el grotesco<sup>2046</sup> » comme l'une de ses constantes) que ce rapprochement avec le théâtre artaudien vient souligner, et par conséquent, son renvoi dans la catégorie du « théâtre expérimental » qui englobe, comme nous l'avons vu en troisième partie, l'ensemble de « las técnicas, entonces de moda, del absurdo, la crueldad, los espectáculos rituales y lúdicos, el desplazamiento del texto por los códigos no verbales y el uso de la improvisación<sup>2047</sup> ». Milián, quant à lui, ne cite jamais Artaud parmi ses modèles ; on y trouve en revanche, aux côtés de Brecht, Beckett (qu'il sera, en 1965, le premier à mettre en scène à Cuba, avec la troupe fraîchement créée du Joven Teatro de

---

<sup>2038</sup> MILIÁN, José, « José Milián: el diálogo infinito », *Op. Cit.*, p. 32.

<sup>2039</sup> Fullea León, Gerardo, «Una farza trágica sobre la ascensión posible» en *Tablas*, n.1, enero-marzo, 1990, La Havane, Cuba, p. 38.

<sup>2040</sup> Le travail de metteur en scène de José Milián est au moins aussi important que son travail d'écriture. À partir de 1989, lorsqu'il crée son Pequeño Teatro de La Habana, il met d'ailleurs lui-même en scène la plupart de ses pièces (dans sa jeunesse, il rêvait également d'être acteur, mais ce n'est finalement pas dans cette voie qu'il persévère).

<sup>2041</sup> MILIÁN, José, « Reflexiones en voz alta », *Tablas*, n° 1, 2004, p. 96.

<sup>2042</sup> MILIÁN, José, « José Milián: el diálogo infinito », *Op. Cit.*, p. 32.

<sup>2043</sup> *Idem.*

<sup>2044</sup> Cf. notamment ESPINOSA DOMÍNGUEZ, Carlos, « Panorama desde el escenario » in PONCE, Néstor (ed.), *La Revolución cubana 1959-1992*, Éditions du temps, Paris, 2006, p. 148; FULLEDA LEÓN, Gerardo, « Una farza trágica sobre la ascensión posible », *Op. Cit.*, p. 38; SUÁREZ DURÁN, Esther, « La farsa de Bachiche », *Tablas*, n° 3-4, 2006, p. 174; PEREZ ASENSIO, Magdalena, *El mito en el teatro cubano contemporáneo*, thèse de doctorat, université de Malagá, 2009, p. 71...

<sup>2045</sup> BOUDET, Rosa Ileana, « Intención de la parodia en la escena cubana », *Conjunto*, n° 88, 1991, p. 29.

<sup>2046</sup> FLORES MARTÍNEZ, Dianik, « ¿Qué es el hombre sin memoria? », *Conjunto*, n° 112-113, p. 122

<sup>2047</sup> ESPINOSA DOMÍNGUEZ, Carlos, « Panorama desde el escenario », *Op. Cit.*, p. 148.

Vanguardia<sup>2048</sup>) et surtout Virgilio Piñera, dont l'influence sur le jeune dramaturge est en revanche incontestable. En 1997, Milián rend d'ailleurs hommage à celui qui fut son mentor et ami, dans *Si vas a comer, espera por Virgilio*, une pièce autobiographique qui connut un grand succès (et que l'auteur continue à présenter sur scène régulièrement) ; en 2012, il met également en scène l'une des premières pièces révolutionnaires de Piñera, *El flaco y el gordo*. On peut ainsi définir Milián en reprenant les termes de Waldo González comme « un discípulo no tan fiel de Piñera, aunque algunos así lo vieron y catequizaron por afinidades electivas caracterológicas y expresivas, causticidad, predilección por el tono farsesco, humor cubanísimo sin desdeñar la mejor ironía y el choteo<sup>2049</sup> ». Au début de la décennie suivante, il connut d'ailleurs le même sort que Piñera et ses disciples de la génération antérieures, Triana et Arrufat : « vejado y silenciado en el período sin nombre ni duración tangible<sup>2050</sup> », il fut contraint d'abandonner publiquement le théâtre et de travailler comme peintre en bâtiment, jusqu'en 1978 où il fut autorisé à réapparaître sur les scènes de la capitale<sup>2051</sup>. De fait, Milián partage avec ses aînés un goût pour la provocation artistique qui ne pouvait être du goût des autorités. « Una vez, alguien me definió como un retador », explique-t-il ainsi à E. Suárez Durán. « Me gustó la definición. Porque yo creo que así debe ser el teatro. Y como así lo creo, así lo he seguido escribiendo y dirigiendo<sup>2052</sup> ». Ces propos ne sont pas sans rappeler ceux de Triana et sa quête de « un teatro de subversión, que haga reflexionar, un teatro que haga pensar, que sirva como de conductor para un mejoramiento humano<sup>2053</sup> » : cette quête est aussi celle de Milián (et celle de Brecht, son modèle de référence), et de ce point de vue tous ces auteurs se distinguent d'Artaud, qui considère que « les mots parlent peu à l'esprit<sup>2054</sup> » et pour qui « les idées claires sont, au théâtre comme partout ailleurs, des idées mortes et terminées<sup>2055</sup> ». Milián, lui, affirme de façon péremptoire que « para [él], va en primer plano lo que se dice, el cómo va detrás<sup>2056</sup> », faisant clairement primer le fond sur la forme ; si bon nombre de ses pièces peuvent être considérées comme des farces parodiques et/ou historiques, c'est afin de « reflejar las contradicciones de la Cuba contemporánea de modo oblicuo<sup>2057</sup> ».

<sup>2048</sup> Beckett devra ensuite attendre plus de trente ans pour être à nouveau mis en scène sur l'île, à l'initiative encore une fois de José Milián qui, en 1997, met à nouveau en scène la pièce présentée en 1965, *Esperando a Godot*.

<sup>2049</sup> GONZÁLEZ, Waldo, « Milián, el adelantado », *Tablas*, n° 3-4, juillet-décembre 1997, p. 59.

<sup>2050</sup> MILIÁN, José, *Op. Cit.*, p. 31.

<sup>2051</sup> Cela peut contribuer à expliquer le peu d'ouvrages critiques consacrés à son théâtre. En 2008, alors que Milián vient de gagner le Prix National de Théâtre, Esther Suárez Durán fait encore remarquer que « no obstante, y tras haber estado cuarentiocho años sobre el escenario, las referencias sobre su obra sólo se encuentran en publicaciones dispersas y en los prólogos a los escasos libros que recogen parte de su dramática, sin que ella cuente en los estudios de los académicos ni de la crítica especializada » (SUÁREZ DURÁN, Esther, « José Milián: el diálogo infinito », *Op. Cit.*, p. 31).

<sup>2052</sup> *Idem*, p. 32.

<sup>2053</sup> TRIANA, José, « Entrevista con José Triana » (entretien avec C. Vasserot), *Latin American Theatre Review*, Kansas, Center of Latin American Studies, Vol. 1, n° 29, 1995, p. 5.

<sup>2054</sup> ARTAUD, Antonin, *Le théâtre et son double*, Gallimard, Paris, 1964 [1938], p. 135.

<sup>2055</sup> *Idem*, p. 61.

<sup>2056</sup> MILIÁN, José, *Op. Cit.*, p. 32.

<sup>2057</sup> « Milián, José », *Cubaliteraria*, <<http://www.cubaliteraria.com/autor.php?idautor=813>> [consulté le 13/08/2016].

Les procédés employés par Milián pour conduire le lecteur/spectateur à réfléchir et questionner la réalité qu'il représente et transmettre son message sont bien ceux que préconise Brecht et qu'emploient également ses aînés, à savoir des procédés de mise à distance intellectuelle de la fiction narrée/représentée : le sarcasme, le grotesque, l'absurde, la parodie... En sus de ces aspects relevés par Esther Suárez Durán pour caractériser l'ensemble de l'œuvre de Milián<sup>2058</sup>, l'on peut donner d'autres exemples plus précis et spécifiquement théâtraux, tels que la présence d'un commentateur dans *Juana de Belciel* ou encore, dans *La toma de La Habana por los ingleses*, les effets de montage et commentaires méta-fictionnels des personnages<sup>2059</sup>.

On est bien loin, ici encore, de la *ritualité* du théâtre de la Cruauté ; l'univers religieux afro-cubain quant à lui brille par son absence dans l'œuvre pourtant profuse et éclectique de José Milián, à une exception près qui est celle à laquelle nous allons nous intéresser.

On peut auparavant observer que les afro-descendants ne sont pourtant pas absents du théâtre de Milián (le cas est assez rare durant la décennie qui nous intéresse pour mériter d'être souligné) ; mais comme chez Triana, la volonté de dénoncer les discriminations raciales réduit généralement ces personnages à leur condition socio-historique et pigmentaire. Dans *La reina de Bachiche* par exemple, l'on trouve un « negrito » tout droit tiré du théâtre bouffe, placé dans une cuvette où l'on tente désespérément, à coup de brosse, de le faire blanchir<sup>2060</sup>. Dans *La toma de La Habana por los ingleses*, l'homme de main du futur gouverneur de Cuba se réjouit, à l'approche de l'île, à la perspective de pouvoir se lancer dans le commerce d'esclaves : « ¿Vuestra Excelencia puede decirme si hay negras en Cuba? [...] En cuanto desembarquemos me compro una que tenga buenas tetas. Después le compro un macho para que hagan crías, y si el Estado me lo permite, me dedico a la venta de esclavos<sup>2061</sup> ».

La pièce qui nous intéresse, *Mamico Omi Omo* (cf. résumé en annexe), semble faire exception à la règle, puisque la *religión* y occupe une place de prédilection.

## **b. *Mamico Omi Omo*, intéressante comme symptôme**

« El repertorio de Milián es bastante irregular, y esto se debe, entre múltiples razones, a su

---

<sup>2058</sup> MILIÁN, José, « José Milián: el diálogo infinito », *Op. Cit.*, p. 31.

<sup>2059</sup> Dans le premier acte par exemple, le second tableau représente les autorités de La Havane tenant conseil à l'approche des anglais. La scène est brusquement interrompue par un autre tableau, mettant en scène ces mêmes anglais sur leur flotte de guerre (représentée par des bicyclettes). Le tableau suivant reprend la scène antérieure, quelques répliques avant son interruption. Rendus là où la scène s'était suspendue précédemment, l'un des personnages s'exclame : « ¡Ahí habíamos quedado! » (MILIÁN, José, *La toma de La Habana por los ingleses in Dramaturgia de la Revolución (1959-2008)*, Vol. 1, Ediciones Alarcos, La Havane, 2010, p. 427).

<sup>2060</sup> MILIÁN, José, *La reina de Bachiche* [1966] *in Teatro*, Ediciones Unión, 2005, p. 202.

<sup>2061</sup> MILIÁN, José, *La toma de La Habana por los ingleses, Op. Cit.*, p. 404.

divagar por varios tipos de teatro<sup>2062</sup> », estime Dianik Flores Martínez. Milián est en effet connu, nous venons de le voir, pour ses farces et pièces comiques ; c'est le genre dans lequel il excelle et pour lequel il est aujourd'hui reconnu comme l'une des principales figures de la dramaturgie nationale. Toute son œuvre cependant ne relève pas de ce registre, et *Mamico Omi Omo* constitue l'une des exceptions à la règle : dans cette pièce, le jeune dramaturge s'essaye à un genre nouveau, celui du drame social, laissant de côté tout aspect comique et tout second degré pour représenter aussi crûment que possible la misère d'un couple vivant isolé en plein cœur de la forêt.

À la différence de *Santa Camila* ou de *María Antonia* qui sont sans conteste les pièces les plus appréciées et admirées de leurs auteurs respectifs, *Mamico Omi Omo* ne figure pas parmi les chefs-d'œuvres de Milián. Elle n'est pratiquement jamais mentionnée ni par la critique, ni par l'auteur lui-même, et ne fut à notre connaissance jamais mise en scène. Matías Montes Huidobro – qui fut pourtant l'un des rares théâtrologues à s'y intéresser – la décrit comme « una curiosa pero deficiente obra<sup>2063</sup> », « torpemente escrita<sup>2064</sup> », « un teatro espontáneo muy mal hecho que tiene un impacto especial, pero que aparece plagado de incongruencias, arbitrariendades, burdas expresiones del lenguaje. No hay desarrollo de caracteres ni de situaciones, no sólo porque al autor no le interesa tal cosa, sino porque posiblemente carece del dominio técnico para hacerlo<sup>2065</sup> ». Mais c'est justement « lo primitivo que hay en [ella]<sup>2066</sup> » qui retient l'attention M. Montes Huidobro. « La obra nos interesa como síntoma<sup>2067</sup> », explique-t-il en début de son analyse. Il en va de même pour nous, dans le cadre de ce travail : dans sa maladresse, cette pièce met en évidence certaines caractéristiques du théâtre qui nous intéresse ; on peut notamment y observer un contraste étonnant entre ce qui est dit (l'auteur y condamne croyances et pratiques religieuses de façon tout à fait explicite) et ce qui est montré (l'univers magique « del monte »), qui semble donner raison à Artaud lorsqu'il affirme la suprématie du pouvoir des images sur celui des mots.

### 3. María Antonia la rebelle

#### a. Eugenio Hernández Espinosa, « comunista sarampionado »

Des trois dramaturges qui nous intéressent ici, Eugenio Hernández Espinosa fut le premier à

---

<sup>2062</sup> FLORES MARTÍNEZ, Dianik, *Op. Cit.*, p. 122.

<sup>2063</sup> MONTES HUIDOBRO, Matías, « Teatro dentro del teatro: técnica preferencial del teatro cubano contemporáneo » [1971], < [http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/04/aih\\_04\\_2\\_028.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/04/aih_04_2_028.pdf) > [consulté le 15/12/2015], p. 30.

<sup>2064</sup> MONTES HUIDOBRO, Matías, *Cuba detrás del telón (II): El teatro cubano entre la estética y el compromiso (1962 – 1969)*, Universal, Miami, 2008, p. 124.

<sup>2065</sup> MONTES HUIDOBRO, Matías, *Persona, vida y máscara en el teatro cubano*, *Op. Cit.*, p. 342.

<sup>2066</sup> *Idem.*

<sup>2067</sup> *Idem.*

intégrer le Séminaire de Dramaturgie, dès son ouverture en 1961. Comme les deux précédents, c'est au sein de cette institution que celui que Yana Elsa Brugal, des années plus tard, décrira comme « el dramaturgo con mayúscula del teatro cubano actual<sup>2068</sup> » débute sa carrière, à l'âge de vingt-quatre ans. Mais le dramaturge en herbe présente une particularité qui le distingue de tous les auteurs que nous avons évoqués jusqu'à présent : né d'un père blanc et d'une mère noire, il est lui-même métis et grandit dans le Cerro, « una de la barriadas más representativas de La Habana en cuanto al aporte del negro a nuestra cultura espiritual y material<sup>2069</sup> ». Il reçut une éducation chrétienne et réalisa une partie de sa scolarité dans une école adventiste du septième jour. Il gardera de cette éducation une solide culture biblique, mais sa foi ne survivra pas à son adolescence. C'est en partie le contact avec les pratiques culturelles afro-populaires de son quartier qui, déjà, le fascinaient, qui le firent abandonner ses convictions religieuses : « quand à douze ans j'ai été baptisé, j'ai commis un péché le même jour, en allant à une rumba, à une fête. Très rapidement, j'avais gommé le lien avec une croyance aussi forte que celle de la religion monothéiste. [...] J'ai pénétré au niveau sensoriel dans ce monde complètement magique, qui parfois faisait peur. Un monde que l'on a du mal à appréhender, où l'on ne sait pas quelle chose peut arriver<sup>2070</sup> ». Mais cet abandon est également dû à son rejet de toute pensée dogmatique, qui le pousse très tôt à remettre en question la parole sacrée elle-même : à l'époque où il s'aventure dans les fêtes religieuses de son quartier, « ya había escrito mis reflexiones sobre algunos aspectos bíblicos que a veces me resultaban incómodos y no me dejaban conciliar el sueño. Siempre el *Antiguo Testamento* despertó en mí serias inquietudes y disquisiciones filosóficas en torno a la justicia, la verdad, el amor, el odio, la obediencia y la sumisión<sup>2071</sup> ». Dans son entretien avec Alberto Curbelo, il en conclut que « siempre [fue] hereje » : « nació hereje, negando los dogmas que impiden andar sin bastón en la vida. La omnipotencia despierta en mi cierto estado de rebelión inconsciente. No me gusta que me impongan un precepto, una forma de ser, una forma de pensar<sup>2072</sup> ».

Ce sont sans doute ces mêmes motifs qui le poussèrent, quelques années plus tard, à entrer dans les Jeunesses Socialistes Populaires pour combattre le régime de Batista. C'est là qu'il découvre la pensée marxiste et avant même l'avènement de la Révolution, « tenía [sus] principios de clase y militante muy bien definido. Era pobre y de la Juventud Socialista Popular. Había luchado no solamente para derrocar a Batista, sino además con el imperialismo yanqui<sup>2073</sup> ». La victoire de la

<sup>2068</sup> BRUGAL, Yana Elsa, programme de *María Antonia*, mise en scène par son auteur en 2011.

<sup>2069</sup> HERNÁNDEZ ESPINOSA, Eugenio, *La voz del otro, Eugenio Hernández Espinosa* (entretien avec A. Curbelo), inédit [disponible sous forme de tapuscrit dans la bibliothèque de la Casa de las Américas], La Havane, 2009, n.p.

<sup>2070</sup> HERNÁNDEZ ESPINOSA, Eugenio in MERCIER BALAZ, Mireille et PINÓZ, Daniel, *Así na'ma: Cuba l'Africaine*, 1994.

<sup>2071</sup> HERNÁNDEZ ESPINOSA, Eugenio, *La voz del otro, Eugenio Hernández Espinosa, Op. Cit.*

<sup>2072</sup> *Idem.*

<sup>2073</sup> HERNÁNDEZ ESPINOSA, Eugenio, « Somos personajes » [entretien avec Zoila Sablón], *La Jiribilla*, n° 205, avril 2005, [http://www.lajiribilla.co.cu/2005/n205\\_04/proscenio.html](http://www.lajiribilla.co.cu/2005/n205_04/proscenio.html) [consulté le 10/09/2016], n.p.

Révolution raffermit encore ses principes idéologiques et au moment où il intègre le Séminaire, il se définit lui-même comme « un comunista “sarampionado” » : « así llamaban en aquella época a los que enarbolábamos los preceptos comunistas sin un ápice de tolerancia ideológica<sup>2074</sup> ». Selon le dramaturge, ce sont les slogans politiques clandestinement taggés, chaque nuit, sur les murs de la ville durant le gouvernement de Batista, « rituels » au cours desquels il risquait sa vie (« tenía plena consciencia de la posibilidad de que me sorprendieran y acabaran con mi existencia de la manera más bárbara e inhumana<sup>2075</sup> »), qui firent naître sa vocation d'écrivain : « ese ritual nocturno me hizo saber lo que significaba escribir, la importancia de la letra escrita, o dicha, o lanzada al espacio<sup>2076</sup> » ; c'est dire combien liés furent, depuis toujours, écriture et militantisme dans l'esprit de cet auteur.

En 1960, il présente au jury chargé de la sélection des futurs membres du Séminaire de Dramaturgie une courte pièce, *Adiós mañana*, qui révèle clairement ses inclinations politiques. « Aunque era mala, los directivos del Seminario creyeron descubrir a un dialoguista, y me aceptaron<sup>2077</sup> ». Son seul bagage théâtral était alors son expérience de spectateur ; « yo no sabía nada de dramaturgia ni de técnica teatral. Tanto era así, que la primera clase me pareció dictada en chino y tuve que ir a la Biblioteca Nacional a buscar libros y hacerme un glosario de términos para entender las clases<sup>2078</sup> ». C'est donc au sein d'une institution destinée à former des auteurs militants au service de la cause et sous la tutelle de Mirtha Aguirre qui le prit sous son aile, que Hernández Espinosa réalisa ses premières créations dramaturgiques. Cette formation politiquement très orientée jointe à ses convictions personnelles expliquent que ses premières pièces relèvent très clairement du « théâtre social » décrié par Piñera. L'auteur lui-même définit ces pièces, de projection immédiate – rappelons qu'elles étaient destinées à être mises en scène par les Brigades Théâtrales, dans les villages de province – comme « obras circunstanciales o por encargo, obras didácticas, con un conflicto muy simple, de pocos personajes, con una determinada duración de representación<sup>2079</sup> » : *Cuando florezca el rosal* promeut par exemple la campagne d'alphabétisation ; *La sorpresa de Virginia* s'adresse aux paysans et vise à les inciter à permettre à leurs enfants d'intégrer les Escuelas de Instructores de Arte.

Au début de la décennie suivante cependant, Eugenio Hernández Espinosa connut le même sort que Piñera, Arrufat, Triana, Milián et tous ceux qui, aux yeux des autorités, « no reunía[n] los parámetros establecidos para trabajar en el campo de la cultura<sup>2080</sup> » : c'est incontestablement à la

---

<sup>2074</sup> *Idem.*

<sup>2075</sup> *Idem.*

<sup>2076</sup> *Idem.*

<sup>2077</sup> HERNÁNDEZ ESPINOSA, Eugenio, *La voz del otro, Eugenio Hernández Espinosa, Op. Cit.*

<sup>2078</sup> *Idem.*

<sup>2079</sup> *Idem.*

<sup>2080</sup> *Idem.*



publication de *María Antonia* qui lui coûta d'être exclu, comme tant d'autres, de l'espace public pendant près de dix ans ; le principal argument alors retenu contre lui était qu'il s'agissait de « una obra pro-negritud<sup>2081</sup> », qui faisait l'apologie de la *santería*.

Pourtant, Eugenio Hernández Espinosa est aujourd'hui reconnu comme la figure nationale emblématique du théâtre d'inspiration afro-cubaine (bien que lui-même rejette l'utilisation de ce terme, qu'il juge discriminatoire), par ces mêmes autorités qui le condamnèrent au silence durant les années 1970. Cette réconciliation est sans aucun doute partiellement due à l'assouplissement du régime quant à ses directives culturelles ; mais l'on peut également observer que le théâtre écrit et mis en scène par le dramaturge depuis son retour sur les scènes nationales répond parfaitement à la politique culturelle du gouvernement, puisqu'il s'inscrit dans le processus de sécularisation des pratiques folkloriques que nous avons étudié en deuxième partie. Lui-même se démarque explicitement de ce « folklore » dont il s'inspire : « no soy fiel. Me otorgo la libertad de coger todos esos elementos y con ellos hacer lo que en ese momento me está motivando. [...] No soy un folklorista, soy un creador<sup>2082</sup> ». Cette liberté revendiquée par le dramaturge est bien celle de l'artiste, dont le travail consiste à créer, et non à préserver ; celle du quatrième niveau de « pratiques folkloriques » établies par R. Guerra. E. Hernández Espinosa publia ainsi en 1980 toute une série de pièces de « théâtre mythique », certaines inspirées de *patakines* existants (*Ochún y los Tres pretendientes*, *Changó Valdés o Changó Paladá Surú*, *Ochún y las cotorras*) mais d'autres, tels *Obá y Shangó* ou *Odebí el cazador* (mise en scène avec le Conjunto Folklórico Nacional en 1982), partiellement ou totalement inventées. Rappelons que son professeur et grand ami Rogelio Martínez Furé, des années plus tôt, faisait déjà de même en inventant des chants rituels au sein même du CFN. Pour les deux artistes, cette attitude trouve sa légitimité dans leur profonde connaissance – aussi bien expérimentale que théorique – de l'univers concerné, et surtout dans le fait qu'il s'agit de leurs propres racines identitaires. Mais alors que Furé se garda bien, jusqu'à une époque très récente, d'avouer que ces chants n'avaient rien d'« authentiques », Eugenio en revanche l'assume parfaitement : « si consideras *Odebí el cazador*, no es una historia que existe. La inventé yo y la escribí a modo de patakín<sup>2083</sup> », explique-t-il par exemple à Christilla Vasserot en 1998. On peut ainsi voir dans cette démarche l'aboutissement de la politique révolutionnaire visant à déconnecter les mythes *yoruba* des rituels religieux correspondants : la transcription des *patakines* constitua un premier pas vers la transformation du mythe en mythologie ; le second pas fut réalisé avec les premières mises en scène théâtrales – profanes – de ces *patakines*. E. Hernández Espinosa achève ici de rejeter les aventures des *orichás* dans le domaine de la fiction littéraire, en inventant de

---

<sup>2081</sup> *Idem.*

<sup>2082</sup> HERNÁNDEZ ESPINOSA, Eugenio, « Entrevista con Eugenio Hernández Espinosa » (entretien avec C. Vasserot), partiellement publié sous le titre « Mi cultura personal es un ajiaco », *Conjunto*, n° 109, avril-juin 1998, n.p.

<sup>2083</sup> *Idem.*

nouveaux *patakines* tout en assumant ouvertement sa position de créateur. Notons par ailleurs que les *orichás* mis en scène dans ces *patakines* dramatisés renvoient davantage aux archétypes scéniques modelés par le CFN au cours de ses premières années d'existence qu'aux dieux de la religion *yoruba*. Il suffit pour s'en convaincre d'observer que rien, ni dans leur attitude, ni dans les pouvoirs ou capacités dont ils disposent, ne les distingue du commun des mortels : seuls leurs noms, désormais – dans les années 1980 – connus de tous, et leurs traits de caractère viennent rappeler leur origine divine. Ils sont par ailleurs présentés sous un jour particulièrement inoffensif, puisque la trame de ces pièces tourne généralement autour d'aventures ou de conflits amoureux.

L'exemple le plus édifiant de l'inscription du travail de E. Hernández Espinosa dans la démarche révolutionnaire d'humanisation des *orichás* se trouve non pas dans une pièce de théâtre, mais dans un film qu'il co-réalisa en 1982 avec Manuel Octavio Gómez, *¡Patakín! quiere decir ¡fábula!* (e titre est, à lui seul éloquent). On retrouve dans cette comédie musicale tous les principaux *orichás* du panthéon *yoruba*, impliqués dans une trame narrative aussi simple que familière : Changó, fêtard narcissique, tombe amoureux de Caridad (Ochún, alias « Virgen de la Caridad del Cobre »), une jeune et jolie métisse, compagne de l'un de ses proches amis – presque un frère –, Ogún. Ochún quitte Ogún pour partir avec Changó, au grand dam d'Oyá, la femme délaissée de Changó, qui abandonne alors le foyer pour partir à la poursuite de son mari. Dans ses tribulations, Changó est accompagné d'un petit homme bedonnant et moustachu, vêtu de manière passablement ridicule, qui n'est autre qu'Eleguá<sup>2084</sup>. Dès la première scène du film, l'adéquation des personnages avec leur projection révolutionnaire est évidente : Ogún, paysan infatigable, apparaît en effet au milieu de champs prospères, entouré de travailleurs souriants qui chantent et dansent parmi les bottes de foin. Au volant de son tracteur, Ogún leur donne la réplique en leur dispensant conseils et recommandations : « Nunca detengas tu obra / lucha, trabaja y prosigue / el que nunca se decide / nada en esta vida logra. Jamás pierdas la confianza / con esfuerzo triunfarás. Si te falla la esperanza / atrévete un poco más / y de este modo verás / todo se puede lograr / solo hace falta empezar / y no parar hasta el final...<sup>2085</sup> ».

Entre ses premières pièces programmatiques qui répondaient pleinement aux attentes des autorités culturelles de l'époque et, plus récemment, sa production d'inspiration folklorique, le parcours dramaturgique d'Eugenio Hernández Espinosa semble donc révolutionnairement exemplaire. Qu'est-ce qui le conduisit alors à écrire une pièce si hautement polémique comme *María Antonia* ?

---

<sup>2084</sup> Dans l'une des scènes du film, Eleguá apparaît endormi dans un hamac, entre deux arbres plantés à un carrefour entre deux routes. À ses côtés se dresse un poteau recouvert de panneaux de signalisation indiquant des directions différentes.

<sup>2085</sup> GÓMEZ, Octavio et HERNÁNDEZ ESPINOSA, Eugenio, *¡Patakín! Eso quiere decir fábula*, ICAIC, La Havane, 1982.

## **b. D'un militantisme à un autre : le chantre d'une « négritude » à la cubaine ?**

Alors qu'à Cuba, la Révolution commence tout juste à définir ses contours, aux États-Unis un mouvement contestataire prend de l'ampleur, celui du *Black Power*. Dans un premier temps, les autorités cubaines considèrent d'un œil très favorable ce mouvement de rébellion d'une minorité opprimée contre la classe dirigeante de l'ennemi principal de la Révolution. En juillet 1960 déjà, *Lunes de Revolución* consacrait un numéro spécial à « Los negros en USA », qui incluait des articles (traduits à l'espagnol) de plusieurs figures emblématiques de ce mouvement : Amiri Baraka (le Roi Jones), Langston Hughes, James Baldwin... En septembre 1960, Fidel Castro se rend à New York pour participer à l'Assemblée générale des Nations Unies. L'hostilité nord-américaine à l'égard de la délégation cubaine se traduisit par un refus de la part de la plupart des hôtels new-yorkais d'héberger Fidel Castro et ses hommes. La délégation fut alors invitée par Malcom X à se loger à l'hôtel Theresa, en plein cœur d'Harlem, et les deux hommes profitèrent de cette occasion pour se connaître et s'entretenir longuement.



*Fidel Castro et Malcom X à Harlem (1960)*

La unidad entre algunos negros norteamericanos y cubanos continuó cuando el líder pantera negra Eldridge Cleaver y Assata Shakur, fundador del Ejército Negro de Liberación, estuvieron entre los prominentes negros exiliados que tuvieron refugio en Cuba; Stokely Carmichael y Angela Davis hicieron bien publicitados viajes allí en los momentos más altos de su fama. Los oficiales del gobierno

invitaron a los Panteras Negras de Estados Unidos y a figuras afroamericanas controvertidas, en algunos casos, tratándolos como a héroes perseguidos<sup>2086</sup>.

Eldridge Cleaver, notamment, eut droit à tous les honneurs de la part du gouvernement, jusqu'à ce qu'il entreprenne d'organiser à Cuba un mouvement équivalent au Black Power américain. Le gouvernement, peu enclin à laisser un tel mouvement surgir à Cuba, change alors radicalement d'attitude à son égard et sous la pression, Eldridge Cleaver est contraint d'émigrer à nouveau, vers l'Algérie cette fois. Le traitement réservé à Eldridge Cleaver rend compte de la radicalité de la position gouvernementale quant à la possibilité de laisser un mouvement de ce type diviser le peuple cubain, et de son hostilité vis-à-vis de toute tendance « micro-factionnaire ». Cette politique porta ses fruits et « la mayor parte de la clase obrera afrocubana [...] tuvo poco conocimiento del llamado de los intelectuales negros para el poder cultural y político <sup>2087</sup> ». Certains intellectuels afro-descendants pourtant lisaient Malcom X et Frantz Fanon et furent touchés par cet appel : c'est le cas notamment des jeunes artistes réunis autour des éditions El Puente, dont nous avons vu que l'une des particularités « era la presencia significativa de escritores negros, algo jamás visto ni antes ni después en toda la historia de la literatura cubana<sup>2088</sup> ». Ces jeunes écrivains n'en vinrent jamais à former un mouvement politique similaire à celui de leurs voisins nord-américains, mais plusieurs d'entre eux entreprirent d'apporter, sur le plan littéraire, une réponse à la discrimination culturelle dont ils se sentaient victimes. Eugenio Hernández Espinosa, notamment, prend conscience en commençant ses études de théâtre au sein du Séminaire de « ese vacío que se daba en nuestro teatro y en una zona considerable de nuestra literatura. El hombre negro en lo dramático vivía en una discriminación eterna<sup>2089</sup> ». Le théâtre bouffe, dans lequel « no aparecía el hombre negro como tal sino como una caricatura<sup>2090</sup> », offre une vision des afro-descendants qui le scandalise et lui semble infiniment lointaine de sa propre expérience : « era el hazmerreír de todos: el negrito. Un personaje con una proyección en la escena muy diferente a la que tenía el hombre negro en las ceremonias religiosas y en aquellas expresiones festivas y culturales de herencia africana<sup>2091</sup> ». Le souvenir de l'une de ses premières expériences théâtrales, en 1948, lui confirme les implications d'un tel théâtre, tout à la fois reflet et vecteur de discriminations sociales. Il se rendit ce jour-là à une représentation de théâtre vernaculaire, dans lequel interagissaient les traditionnels « negrito », « mulata » et « gallego ».

---

<sup>2086</sup> DIETER, Gisela P., « Entre La Habana y la sábana: límites de la topografía cultural dentro de la Revolución Cubana como un evento regido por la modernidad », thèse de doctorat, Université de Pittsburgh, Hispanic Languages and Literatures, 2008, p. 83.

<sup>2087</sup> *Idem*, p. 79.

<sup>2088</sup> FULLEDA LEÓN, Gerardo, « Aquella luz de La Habana », *La Gaceta de Cuba*, n°4, juillet-août 2005, p. 4.

<sup>2089</sup> HERNÁNDEZ ESPINOSA, Eugenio, *La voz del otro*, *Op. Cit.*

<sup>2090</sup> *Idem*.

<sup>2091</sup> *Idem*.

Asistí con un grupo de muchachos del barrio. A la salida, los jodedores empezaron a « bonchar » a los negros; a llamarnos con el nombre del personaje caricaturesco de la obra. Comenzó una lucha sorda en la que eran contendientes la imagen que se nos quería endilgar y el rechazo abierto que nosotros – los negros – sentíamos por ella. Eran cosas de chamus; pero en el fondo esa actitud tenía fuertes condicionantes sociales. La discriminación racial era un hecho tangible en nuestro teatro « popular »<sup>2092</sup>.

Il se fixe alors pour objectif, dans son théâtre, de prendre le contrepied de cette vision dénigrante des afro-descendants et de mettre en scène son propre héritage culturel ; en 2008, il définit ainsi son œuvre comme « un intento de aprehensión del mundo mítico del negro para elevarlo al plano del arte dramático, darle una proyección y una vida escénicas, para concederle la aceptación y dignidad que los personajes blancos ya había alcanzado en el teatro cubano<sup>2093</sup> ».

Mais cette prise de position ne fut pas immédiate : nous l'avons vu, durant les premières années de la décennie, sa production dramatique s'écarte de cette thématique, pour traiter les sujets d'actualité révolutionnaire. La première pièce qu'il écrivit après son entrée au Séminaire, en 1960, fait exception à cette règle : dans *El sacrificio* en effet et bien qu'il ne s'agisse pas encore d'une œuvre très aboutie (« la obra no es [...] gran cosa, y apenas deja entrever el dramaturgo de más monta que vendrá después<sup>2094</sup> », estime M. Montes Huidobro), se dessinent déjà les centres d'intérêt de l'auteur. Bien que la *santería* et ses pratiques ne constituent pas le sujet central de la pièce, la famille qu'elle met en scène provient et évolue dans ce milieu populaire imprégné de religion qui est celui de son enfance. L'un des personnages principaux, Odilia, est fille de Yemayá et porte tout au long de la pièce le costume de son *orichá* tutélaire. D'autre part, comme chez Triana quelques années plus tard (cf. *La muerte del Ñeque*), une partie de l'action se déroule au son d'un *wemilere* dédié à Yemayá qui se tient hors-scène et auquel participent les personnages.

Hernández Espinosa se souvient que lorsqu'il présenta cette pièce au Séminaire, l'un de ses professeurs, l'argentin Samuel Feldman, entreprit d'y apporter un certain nombre de corrections : « Feldmann tachaba mis africanismos, todo lo que le parecía ajeno o, según su escala de valores, prosaico. Excluía la aportación del negro al castellano hablado en cuna. Le parecía de mal gusto<sup>2095</sup> ». « No entendió nada de mis búsquedas formales con el lenguaje popular, con los rezos, cantos y remanentes de la lenguas subsaharianas<sup>2096</sup> ». « Dada [su] condición de discípulo suyo<sup>2097</sup> », le jeune dramaturge fut contraint de suivre les recommandations de son professeur et accepta de « désafricaniser » son texte, « cosa con la que nunca estuv[o] conforme<sup>2098</sup> ».

L'attitude de S. Feldman est révélatrice de la mentalité de la plupart de l'équipe pédagogique du

---

<sup>2092</sup> *Idem.*

<sup>2093</sup> *Idem.*

<sup>2094</sup> MONTES HUIDOBRO, Matías, *Cuba detrás del telón (II): El teatro cubano entre la estética y el compromiso (1962-1969)*, Universal, Miami, 2008, p. 144.

<sup>2095</sup> HERNÁNDEZ ESPINOSA, Eugenio, *La voz del otro, Op. Cit.*

<sup>2096</sup> *Idem.*

<sup>2097</sup> *Idem.*

<sup>2098</sup> *Idem.*

Séminaire (à l'exception notable d'Alejo Carpentier), qui continuait à considérer le « folklore » afro-cubain comme un ensemble de pratiques subalternes, apanage du Département de Folklore voisin qui se chargeait de les mettre en scène. Dans un premier temps et malgré leur intérêt pour les théories du Black Power, même les étudiants afro-descendants du Séminaire se laissent convaincre par cette idée. Gerardo Fullea León le reconnaît aujourd'hui en toute sincérité :

Para mí eso era folklore; era algo folklórico, que tenía que quedarse en el folklore. Y yo era un negro intelectual que leía a Proust, a Joyce y a Tennessee William; ¡no me interesaba nada de eso! Yo quería ser un negro fino. [...] Teníamos que hacer un grand teatro – y eso para nosotros no era teatro. [...] Lo considerábamos como una cosa muy bonita para la danza y para el folklore. El teatro, para nosotros, era otra cosa. El gran teatro era Shakespeare, Chéjov, Molière, Miller... [...] Yo era alto y de buena estatura: me indignaba cuando me preguntaban: “usted es bailarín del folklórico?”<sup>2099</sup>

C'est peu à peu, au fil des années, que ces jeunes dramaturges apprirent à valoriser leur propre héritage culturel ; « poco a poco, me fui dando cuenta de que eso era parte de lo que era<sup>2100</sup> », raconte Fullea León. Cette prise de conscience doit beaucoup à l'activité des départements voisins. Eugenio Hernández Espinosa, notamment, assista fréquemment aux cours du Département de Folklore, qui lui permettront d'asseoir sur des bases théoriques et intellectuelles sa connaissance jusqu'alors empirique de la *religión* : « ahí conzco a Alberto Pedro, a Rogelio Martínez Furé, y me doy cuenta de que existe entre nosotros una confluencia de intereses. Empiezo también a leer los libros de Lydia Cabrera, de Fernando Ortiz, Lachatañeré, Favelo. Me voy nutriendo de una base mucho más intelectual. Ya empiezo a entender el canto y su significado, que antes me llegaba desde el punto de vista sensorial, a vislumbrar la dimensión del lenguaje<sup>2101</sup> ». Gerardo Fullea León souligne également l'importance dans cette prise de conscience identitaire de leurs échanges avec Rogelio Martínez Furé, afro-descendant comme eux et conscient de la richesse de l'univers dont ils étaient partiellement issus : « nos hizo tomar conciencia de que eramos negros y que había parte de nuestra cultura que estaba silenciada. [...] Furé hizo *Ibeyi Aña* y esa cosa nos deslumbró<sup>2102</sup> ». Il faudra attendre pourtant la fin des années 1970 avant que Fullea León n'investisse à son tour cet univers, avec des pièces comme *Ruandi* (1977) ou *Chago de Guisa* (1989). Dans le cas d'Eugenio Hernández Espinosa, ce processus fut plus rapide et en 1964, il achève d'écrire la pièce qui fut peut-être l'œuvre théâtrale la plus polémique de la décennie.

---

<sup>2099</sup> FULLEDA LEÓN, Gerardo, entretien personnel, novembre 2012.

<sup>2100</sup> *Idem.*

<sup>2101</sup> HERNÁNDEZ ESPINOSA, Eugenio, « Mi cultura personal es un ajíaco », *Op. Cit.*, p. 46.

<sup>2102</sup> FULLEDA LEÓN, *Op. Cit.*



*Eugenio Hernández Espinosa et Rogelio Martínez Furé  
(archives du Ministère de la Culture, n.d.)*

### c. Genèse et naissance de *María Antonia la rebelle*

María Antonia es una paloma abierta,  
desangrada por el poder, por los prejuicios,  
por el arrastre que le impusieron los suyos  
hace siglos, desde el instante de la caza y la travesía.  
Georgina Herrera

Jusqu'en 1964, le nom d'Eugenio Hernández Espinosa était aussi méconnu dans le panorama théâtral havanais que celui de Brene avant la publication de *Santa Camila*. Jusqu'à cette date, aucune table ronde destinée à donner la parole à la jeune génération de dramaturge ne le prend en considération, puisque son œuvre semble se limiter à des pièces programmatiques, sans qualités littéraires remarquables<sup>2103</sup>. Le Séminaire avait alors fermé ses portes, et Eugenio travaillait comme assistant de mise en scène du groupe Guernica, dirigé par Dumé. Tout se passe comme si le dramaturge avait attendu de sortir du cadre contraignant du Séminaire, où il était obligé de suivre les conseils et directives de professeurs qui ne partageaient pas toujours, comme nous avons pu le constater, ses vues quant à la pertinence d'un théâtre *afro-cubain*, pour présenter le fruit de toutes ces années de quête identitaire et de révolte contre la marginalisation sociale et culturelle des afro-descendants. Avec *María Antonia*, il entreprend enfin d'écrire « la obra de una colectividad dañada, marginada<sup>2104</sup> », d'apporter une réponse « a ese vacío que se daba en nuestro teatro<sup>2105</sup> », aux

---

<sup>2103</sup> En 1966 encore (avant que *María Antonia* ne soit mise en scène), son nom ne figure pas sur la liste dressée par Frank Dauster des « jeunes figures » de la dramaturgie cubaine, sur laquelle n'apparaissent que Saumell, Estorino, Aruffat, Brene et Triana (DAUSTER, Frank, « Cuban Drama Yoday », *Modern Drama*, Vol. 9, n° 2, septembre 1966, p. 157).

<sup>2104</sup> HERNÁNDEZ ESPINOSA, Eugenio, *La voz del otro*, *Op. Cit.*

<sup>2105</sup> *Idem.*

discriminations véhiculées par le théâtre bouffe et ses personnage caricaturaux (« tenía que escribir una obra que rescatara esos personajes y presentarlos en su legítima humanidad<sup>2106</sup> »). « Como dramaturgo, entonces, me vi en la necesidad de recordar a los que no recuerdan: re-enfocar la historia del hombre negro, con toda su gama de colores y valores, de emociones y sentimientos, exento de todo prejuicio social y cultural. Sin que tuviera que “blanquearse” a la manera de Cecilia Valdés para protagonizar su historia y justificar una relación interracial<sup>2107</sup> »; « María Antonia brota de los cabildos, de las comparsas, del “toque”, del bembé, de la rumba, de los Jardines de la Tropical, de los Merenderos de la Polar [...] Es parte de la historia de la “gente sin historia”, de los que nunca tuvieron lengua para hablar ni pudieron escribir sus verdades<sup>2108</sup> ». Les témoignages de ses confrères démontrent que ces objectifs furent pleinement atteints : Gerardo Fullea León décrit *María Antonia* comme une « insólita y desgarradora develación en su modernidad de un mundo marginado<sup>2109</sup> » et se souvient avec émotion de sa première lecture de la pièce : « *María Antonia* para mí fue una revelación. Era un mundo que estaba ahí, alrededor mío, que siempre lo estuvo pero que había ocultado, porque no tenía nada que ver con el negro intelectual y chic que era yo<sup>2110</sup> ». Antón Arrufat y voit une « auténtica obra de negros, en la cual por primera vez en nuestra dramaturgia el negro no es una caricatura costumbrista » et la considère comme « uno de los grandes momentos de nuestra escena nacional<sup>2111</sup> ». Le critique Amado del Pino va jusqu'à y voir « un *punto de giro* para la escena nacional<sup>2112</sup> ». Quant à Inés María Martiatu, elle-même afro-descendante et fervente militante de la cause afro-cubaine, elle coordonna en 2004 un ouvrage collectif intitulé *Una pasión compartida: María Antonia*, dans lequel elle affirme que « si *María Antonia* representa un momento relevante y un suceso muy significativo en la historia del teatro cubano contemporáneo, también lo es para el arte cubano en general y para la evolución de la presencia y el significado del tema negro, del reconocimiento del papel del negro dentro de la cultura cubana y de lo popular como elemento imprescindible para definir lo nacional entre nosotros<sup>2113</sup> ».

Une exception notable au concert d'éloges qui accueillit la pièce dans le milieu théâtral fut la réaction de Virgilio Piñera, qui publia dans le *Granma* du jeudi 4 décembre 1968 un article dans lequel il se montra particulièrement virulent à son encontre. « No alcanzó a comprender el sentido de la obra, calificándola como “carente de contexto”, ni la reacción emocionada del público, la cual

<sup>2106</sup> *Idem.*

<sup>2107</sup> *Idem.*

<sup>2108</sup> HERNÁNDEZ ESPINOSA, Eugenio, « ¡Hay *María Antonia* para rato! ¿Es necesaria esta reposición? », *Granma*, mardi 11 novembre 1969, p. 15.

<sup>2109</sup> FULLEDA LEÓN, Gerardo, « Roberto Blanco: legado », *Tablas*, n° 1, 2003, p. 56.

<sup>2110</sup> FULLEDA LEÓN, Gerardo, entretien personnel, novembre 2012.

<sup>2111</sup> ARRUFAT, Antón, « El desconocido Hernández », *Revolución y Cultura*, n° 108, 1981, p. 47.

<sup>2112</sup> PINO, Amado del, « Escena anotada al margen », *Revolución y Cultura*, n° 2-3, 1999, p. 53.

<sup>2113</sup> MARTIATU, Inés María, « Chivo que rompe tambó: santería, género y raza en *María Antonia* » in *Una pasión compartida*, Editorial Letras Cubanas, 2004, pp. 32-33.



explicó como una simple “impresión de color local”<sup>2114</sup> ». Eugenio Hernández Espinosa s'en souvient, non sans une certaine rancoeur : « la ataca con furia. A la obra. No a la puesta. Llega hasta la enajenación de agenciarse adeptos para atacar a *María Antonia* ¡y lo logra!<sup>2115</sup> ». Mais cette réaction, si l'on en croit l'explication qu'en propose Eugenio, vient ici encore confirmer le succès de son entreprise : « Virgilio no pudo dar una respuesta, desde el punto de vista dramático, a *María Antonia*. ¡No podía...! No pertenecía al mundo de los negros. Lo conocía desde la otra acera. Pero se ocupó de influir en muchos, diciendo que era una obra populista. Se dio cuenta que *María Antonia* iba más allá de lo que él señalaba<sup>2116</sup> ».

Malgré le vif intérêt que suscita la pièce parmi les metteurs en scènes du moment, la pièce dut attendre trois ans avant d'être finalement présentée par le Grupo Taller Dramático, sous la direction de Roberto Blanco. Cette longue genèse est en partie due aux difficultés que commençaient à rencontrer ceux d'entre eux qui refusaient de se soumettre totalement aux exigences du Parti, mais surtout aux exigences de l'auteur, qui tenait à la confier à un directeur capable d'en exprimer toutes les nuances et la complexité. « Un mal tratamiento la convertiría en una obra costumbrista, folclorista, inaceptable<sup>2117</sup> », confie-t-il à Alberto Curbelo, pleinement conscient d'avoir écrit une pièce totalement différente de tout ce qui avait été fait jusqu'alors. « Yo no creía que *María Antonia* fuera una pieza más en el ámbito teatral<sup>2118</sup> ».

C'est ainsi que « la obra pasó de mano en mano<sup>2119</sup> » : c'est d'abord à Dumé, le metteur en scène avec lequel il travaillait, qu'Eugenio proposa sa pièce. « De hecho, escribo la obra pensando en él. Dumé la leyó, se entusiasmó mucho, y la quiso dirigir sin demoras. Pero por los problemas coyunturales que ya se gestaban en el proceso revolucionario, Dumé se va del país<sup>2120</sup>, y *María Antonia* se queda en el aire<sup>2121</sup> ». Plusieurs autres directeurs se proposèrent alors pour monter la pièce (Rebeca Morales, Rolando Ferrer, Adolfo de Luis, Gilda Hernández...), mais l'auteur déclina ces propositions, considérant que ces metteurs en scène « se traicionaban en una forma de hacer que no lograba una empatía conmigo desde el punto de vista del lenguaje escénico<sup>2122</sup> ». L'un d'entre eux pourtant failli se voir attribuer la pièce : Nelson Dorr était, aux yeux d'Eugenio, « la persona idónea para dirigirla. Era un director joven, muy inteligente, de incuestionable rigor y disciplina, capaz de dirigir a muchos actores en escena. En fin, un director capaz de dirigir un espectáculo de

---

<sup>2114</sup> MARTIATU, Inés María, « *María Antonia : Wa-ni-ilé-ere de la violencia* » [1984] in *El rito como representación : teatro ritual caribeño*, Edición Unión, La Havane, 2000, p. 11.

<sup>2115</sup> HERNÁNDEZ ESPINOSA, Eugenio, *La voz del otro*, Op. Cit.

<sup>2116</sup> *Idem.*

<sup>2117</sup> *Idem.*

<sup>2118</sup> *Idem.*

<sup>2119</sup> *Idem.*

<sup>2120</sup> Dumé dut se sentir frustré de n'avoir pas pu réaliser cette mise en scène, puisqu'il finit malgré tout par monter *María Antonia* en 1989, dans le Théâtre des Beaux Arts de Miami.

<sup>2121</sup> *Idem.*

<sup>2122</sup> *Idem.*

las exigencias de *María Antonia*<sup>2123</sup> ». Mais encore une fois, le projet tourna court en raison des différences de vues de l'auteur et du metteur en scène. « [Tuvimos] muchas discrepancias. Nunca nos pusimos de acuerdo. En ese momento Nelson estaba inmerso en una proyección muy brechtiana. Todo debía pasar por el marxismo, un marxismo muy ortodoxo, donde la proyección cultural en *María Antonia* era vista por él, en aquel momento, en la década del sesenta, como superstición<sup>2124</sup> ». Suite à cet échec, « la obra vuelve a quedarse en el aire<sup>2125</sup> », jusqu'à ce qu'apparaisse un prétendant inattendu : Roberto Blanco, metteur en scène de « larga, intensa y fecunda trayectoria escénica como actor, director y diseñador teatral<sup>2126</sup> » qui fit ses débuts avant la Révolution au sein du Teatro Prometeo, est de retour à Cuba après avoir passé plusieurs années à l'étranger – en Allemagne tout d'abord où il travailla avec le Berliner Ensemble, puis dans différents pays d'Afrique où il servit notamment d'interprète au Che.



Le metteur en scène a eu vent de la pièce alors qu'il se trouvait encore au Ghana (« Silvano Rey, un actor muy amigo de Roberto, le había escrito que *María Antonia* solo podía dirigirla él<sup>2127</sup> »), et vient demander à l'auteur un exemplaire de sa pièce, tout juste après son arrivée.

La lee y decide asumirla como director. A partir de ese instante, comienzan nuestros encuentros. Encuentros fallidos. Parecía que no nos entendíamos. Yo estaba muy a la defensiva, con una actitud recelosa y con temor de ser agredido culturalmente. Aunque Roberto venía de África, también había estado en Alemania, en el Berlín Ensemble. Yo reservaba todos mis derechos para defender a *María*

<sup>2123</sup> *Idem.*

<sup>2124</sup> *Idem.*

<sup>2125</sup> *Idem.*

<sup>2126</sup> GARCÍA MORALES, David, « Ladrón de lunas » (entretien avec R. Blanco), *Tablas*, n° 1, 2003, p. 35.

<sup>2127</sup> HERNÁNDEZ ESPINOSA, Eugenio, *La voz del otro*, *Op. Cit.*

*Antonia* con la « quimbumbia » y el « taco ». No se trataba de defender un punto ni una coma, sino la integridad de una cultura vilipendiada y sojuzgada por los « aristócratas » intelectuales de café con leche: la cultura popular<sup>2128</sup>.

Mais le metteur en scène sut vaincre les réticences de l'auteur : « él fue muy sabio. Me pidió conocernos. [...] Se abrió el diálogo y con él se dio inicio la comunicación. Empezó a visitar el entorno de *María Antonia*, se permeó de esa cultura, reafirmando la que él traía de África<sup>2129</sup> ».

Le produit de cette rencontre fut présenté au théâtre Mella le 29 septembre 1967, avec la collaboration du Conjunto Folklórico Nacional et la participation dans l'équipe de direction de Rogelio Martínez Furé comme « conseiller folklorique ».

Les témoignages de ceux qui assistèrent à ces représentations attestent que Roberto Blanco sut brillamment répondre aux attentes de l'auteur, et éviter tout écueil « costumbrista ». « Blanco se veía abocado a legitimar el discurso de lo popular sin traicionarlo y que fuera siempre reconocible, y creemos que logró su propósito<sup>2130</sup> », affirme ainsi Inés María Martiatu. « Posee un profundo conocimiento de los mitos que lo pone a salvo de todo pintoresquismo o superficialidad<sup>2131</sup> ».

Gerardo Fullea León lui fait écho de façon dithyrambique, en considérant la « mítica puesta en escena » de Roberto Blanco comme « uno de los hechos escénicos más resonantes de los años 60<sup>2132</sup> » : « con esta puesta de *María Antonia*, para muchos la más lograda de su ya extensa carrera y una de las mejores puestas en escena del teatro cubano de todos los tiempos, Blanco muestra las características de un estilo que ha seguido desarrollando en el resto de su brillante obra hasta la actualidad. En la obra logra trascender lo puramente costumbrista para alcanzar una categoría dramática inusual<sup>2133</sup> » ; « nunca antes la sensualidad, la magia ritual y el desamor habían alcanzado entre nosotros tan notables aristas escénicas<sup>2134</sup> ». Eugenio lui-même reconnaît que « cuando Roberto toma el texto, le imprime un concepto de cubanía muy superior<sup>2135</sup> ».

Dans un article publié quelques mois après ces représentations en guise de « resumen del año teatral » 1967, Natividad González Freire va jusqu'à considérer que c'est essentiellement à la mise en scène que revient le mérite du spectacle, celle-ci palliant les déficiences du texte :

Pieza de testimonio y hasta cierto modo de reivindicaciones lleva el éxito en la grandeza de su tema al que no siempre corresponde en la misma medida la organización dramática que le da forma. La vida de los negros en el antiguo Mercado Único sirve al autor para plantear la tragedia de los que no tuvieron

---

<sup>2128</sup> *Idem.*

<sup>2129</sup> *Idem.*

<sup>2130</sup> MARTIATU, Inés María, « El discurso de lo popular », *Tablas*, n° 1, 1996, p. 76.

<sup>2131</sup> MARTIATU, Inés María, « María Antonia: *Wa-ni-ilé-ere* de la violencia » [1984] in *El rito como representación: teatro ritual caribeño*, Edición Unión, La Havane, 2000, p. 11.

<sup>2132</sup> FULLEDA LEÓN, « Eugenio Hernández Espinosa: un conocedor de lo que somos », *La letra del escriba*, n° 64, novembre 2007, p. 1.

<sup>2133</sup> *Idem.*

<sup>2134</sup> *Idem.*

<sup>2135</sup> HERNÁNDEZ ESPINOSA, Eugenio, « Hilda, María Antonia, según Eugenio » (entretien avec Zoila Sablón), *La Jiribilla*, <<http://www.lajiribilla.cu/articulo/8749/hilda-maria-antonia-segun-eugenio>> [consulté le 03/10/2014].

otra salida que la santería y la sexualidad para escapar a la ignominia de que eran objeto y a la ignorancia que los bestializaba, pero en buena parte su esplendor obedece más al despliegue de su montaje, bajo la responsabilidad de Roberto Blanco, que a la certeza total de sus escenas. A excepción de aquellas que se realizan entre María Antonia y sus pretendientes, la mayoría descansan más bien en el aparato escénico de canto, máscaras, bailes, movimientos, que en el desarrollo de una verdadera relación entre los personajes. De todos modos, *María Antonia* quedará como la justificada ira de los negros frente al racismo y la humillación y como un buen punto de partida para un teatro negro de valor<sup>2136</sup>.

Les critiques de N. González Freire sont discutables, mais le fait est que dans l'esprit de ceux qui le vécurent, « la evocación de *María Antonia* no se separa de la visión deslumbrante de su estreno. El talento excepcional de Roberto Blanco, su sentido de lo espectacular, su dominio del color, de la música, del movimiento coreográfico, contribuyeron a conformar el proyecto transfigurador implícito en la concepción original de la obra. Una fiesta sensorial pulverizaba la memoria subyacente de una realidad cotidiana<sup>2137</sup> ». En 1986, la pièce figure d'ailleurs en septième position dans le classement établi et publié par la revue *Tablas* des meilleures mises en scène du théâtre révolutionnaire<sup>2138</sup> (cf. tableau n° 18).

LAS DIEZ MEJORES PUESTAS EN ESCENA					
TITULOS	AÑO ESTRENO	VOTOS	%	COLECTIVOS	DIRECTOR ARTISTICO
1. Fuenteovejuna	1963	11	91,7	T. Estudio	Vicente Revuelta
2. La Noche de los Asesinos	1966	9	75,0	T. Estudio	Vicente Revuelta
3. Bodas de Sangre	1979	7	58,0	T. Estudio	Berta Martínez
4. Madre Coraje y sus Hijos	1961	6	50,0	T. Estudio	Vicente Revuelta
5. Doña Rosita la Soltera	1961	6	50,0	T. Estudio	Roberto Blanco
6. Viaje de un Largo Día hacia la noche	1958	5	42,0	T. Estudio	Vicente Revuelta
7. María Antonia	1969*	4	33,3	T. E. Ocuje	Roberto Blanco
8. La Vitrina	1971	4	33,3	G. T. Escambray	Elio Martín
9. Romeo y Julieta	1964	4	33,3	C. D. Nacional	Otomar Krejcha
10. Don Gil de las Calzas Verdes	1969	4	33,3	T. Estudio	Berta Martínez

*El por ciento se refiere al total de jueces (12).*

\* Se refiere a su estreno por el Teatro Ensayo "Ocuje", aunque su estreno mundial ocurrió en septiembre de 1967 por el grupo Taller Dramático.

Tableau 18

L'impact de ce spectacle fut tel, et si intimement lié aux noms d'Hilda Oates (qui jouait le rôle principal<sup>2139</sup>) et de Roberto Blanco qu'en 1984, celui-ci profita d'une proposition de la télévision

<sup>2136</sup> GONZÁLEZ FREIRE, Natividad, « Cuba: Un resumen del año teatral », *Conjunto*, n° 6, janvier-mars 1968, p. 88.

<sup>2137</sup> POGOLOTTI, Graziella, « El silencio de los excluidos » in MARTIATU, Inés María, *María Antonia: una pasión compartida*, Editorial Letras Cubanas, 2004, p. 29.

<sup>2138</sup> *Tablas*, n° 1, 1986, p. 63.

<sup>2139</sup> La biographie d'Hilda Oates s'apparente à un conte de fée révolutionnaire : née en 1925, elle est élevée avec ses quatre sœurs par sa mère, dans des conditions économiques très difficiles. Après la victoire de la Révolution, elle décide d'abandonner son travail de femme de ménage pour intégrer une école d'art dramatique ; après trois ans d'étude, elle intègre le Conjunto Dramático Nacional. C'est là qu'elle découvre le texte d'Eugenio Hernández Espinosa. « Él me trajo su *María Antonia*, la leí y le dije: "Esa mujer soy yo". Y era verdad » (OATES, Hilda, citée

espagnole pour la monter à nouveau – avec les mêmes acteurs et la même mise en scène que vingt ans plus tôt.



*Eugenio Hernández Espinosa et Hilda Oates, 1967*

María Antonia réapparaît ensuite en 1990, sous les traits d'Alina Rodríguez, non plus sur les

---

par LÓPEZ, Isabel Cristina, « Rescribir a Hilda Oates », *La Jiribilla* [revue digitale], <[http://www.lajiribilla.co.cu/2010/n483\\_08/483\\_06.html](http://www.lajiribilla.co.cu/2010/n483_08/483_06.html)> [consulté le 12/06/2016]). L'empreinte laissée par l'actrice sur ce personnage semble lui donner raison. Même si le parcours personnel de María Antonia est bien différent du sien (l'actrice, descendante de jamaïcains, n'avait notamment pas de contact particulier avec les religions afro-cubaines), Hilda Oates partageait au moins avec son personnage un franc-parler populaire et une force de caractère dont cette anecdote, rapportée par Ernán Dezá (qui dessina l'affiche du spectacle pour la reprise de 1984), vient rendre compte.

« Esa noche comenzaba a trabajar un nuevo tramoyista, Enrique Turiño. Lo pusieron a manejar las varas de los telones. El papel con el guión técnico lo tenía loco, era una puesta larga y muy complicada. Los aplausos se hacían interminables y ensordecían a los actores. Junto a Hilda, en el centro, saludaba la actriz Alicia Mondevil, notoria por su palabrería rebuscada.

Turiño, desesperado por terminar, se equivocó y bajó el telón de guillotina, pero la audiencia siguió coreando bravos y palmoteando. Hilda giró y se puso de espaldas a la cortina, buscando al culpable con la mirada. —¿Y ese comierda porqué cojones bajó la guillotina? —preguntó enfurecida.

—Es que los aplausos ya habían terminado. —La Mondevil conocía bien a la protagonista y quiso apaciguarla. —¡Qué terminado ni que coño! De terminado nada, la gente sigue aplaudiendo. ¿Tú estás sorda, chica? —Por favor, Hilda, las ovaciones ya han fenecido.

La cólera de Hilda aumentó al desconocer el significado de la palabrita. El telón subió sin saberlo la Oates. La audiencia la vio de espaldas, con los brazos subidos, como increpando a uno de los dioses africanos de la tragedia. La ovación enmudeció en el mismo momento en que Hilda, a punto de explotar, gritaba alargando las vocales con su profunda voz de contralto.

—¿Fene... fene...? ¡Fenepinga, chica!

El silencio y la certeza de que la habían escuchado la paralizaron en aquella postura exagerada. No se escuchaba el más mínimo ruido en todo el Teatro.

Cuando Hilda Oates notó que habían levantado el telón y se volvió al respetable, recibió la más grande andanada de aplausos que recuerda el Teatro Mella, la aclamación que nunca fenecerá » (DEZÁ, Ernán, « Ovaciones para María Antonia », 5 janvier 2014, <<https://mediarueda.wordpress.com/tag/hilda-oates/>> [consulté le 12/06/2016]).

planches mais à l'écran, dans un film réalisé par Sergio Giral. Le film fut bien accueilli par la critique, mais l'on peut déplorer que le réalisateur laisse de côté toute magie pour s'en tenir à une lecture strictement passionnelle de l'histoire de María Antonia : « María es una prostituta frustrada por una pasión que la lleva a desafiar el vaticinio de Ifá<sup>2140</sup> », résume ainsi Maribel Rivero en guise de commentaire au film de Sergio Giral, et Eugenio Hernández Espinosa, tout en reconnaissant les qualités cinématographiques du film, s'avoue lui aussi déçu par « el tratamiento melodramático que le dio a la obra<sup>2141</sup> ».

En 1995, María Antonia remonte sur les planches, dans une mise en scène réalisée par Tito Junco et Yulky Cary, avec la compagnie Teatro Arte Popular. Nous n'avons pas retrouvé beaucoup de traces de cette mise en scène, qui semble être passée relativement inaperçue.

Il faudra ensuite attendre près de vingt ans avant que María Antonia fasse à nouveau parler d'elle : en avril 2011 en effet, l'auteur et son Teatro Caribeño s'aventurent enfin à offrir leur propre vision de la pièce, dans ce même théâtre Mella où María Antonia fit sa première apparition publique, en 1967. Cette dernière mise en scène reçut un accueil plutôt tiède<sup>2142</sup>, et ne fit salle comble que le soir de la première ; la saison finit même par être écourtée. De notre point de vue, il s'agissait d'une mise en scène plutôt réussie mais l'on nous expliqua ensuite que la pièce avait été globalement boudée, notamment car il était reproché à son auteur d'avoir copié celle de Roberto Blanco, sans lui apporter d'élément véritablement novateur<sup>2143</sup>. Lilliam Manzor, d'ailleurs, publie en 2012 une critique de la mise en scène d'Eugenio Hernández Espinosa dans *Conjunto*, dans laquelle elle se montre plutôt mitigée ; son seul moment d'enthousiasme semble avoir été celui où Hilda Oates, présente dans le public, monta se joindre aux acteurs pour le salut... « La emoción de ver subir al escenario inesperadamente a la legendaria Hilda Oates, la María Antonia original, durante el saludo me hizo recordar que, 44 años después de su estreno, esta “negra republicana” todavía deambula por las calles habaneras<sup>2144</sup> ».

La pièce demeure ainsi, aujourd'hui encore, intimement liée dans les mémoires au contexte de ses premières représentations, et à l'événement sans précédent qu'elles constituèrent<sup>2145</sup>.

---

<sup>2140</sup> RIVERO, Maribel, « Talco para lo negro », *La Gaceta de Cuba*, n° 4, juillet-août 2005, p. 18.

<sup>2141</sup> HERNÁNDEZ ESPINOSA, Eugenio, « Somos personajes » (entretien avec Z. Sablón), *La jiribilla*, n° 205, avril 2005, <[http://www.lajiribilla.co.cu/2005/n205\\_04/proscenio.html](http://www.lajiribilla.co.cu/2005/n205_04/proscenio.html)> [consulté le 12/06/2016].

<sup>2142</sup> J'ai eu la chance de pouvoir assister à ces représentations.

<sup>2143</sup> C'était justement la grande crainte d'Eugenio et pour éviter que ses acteurs ne se laissent influencer par la mise en scène précédente, il m'expliqua un jour qu'il avait pris soin de ne leur montrer aucun document audio-visuel lié à celle-ci. Une anecdote cependant témoigne de l'empreinte qu'elle laissa, malgré tout, sur le travail des jeunes acteurs : quelques semaines avant la première, j'avais obtenu un rendez-vous avec Hilda Oates, qui m'accueillit à son domicile. Pendant notre entretien, elle reçut la visite de Monse Duany, l'une des deux actrices chargées de jouer María Antonia ; Monse m'expliqua qu'elle rendait fréquemment visite à Hilda pour répéter son rôle avec elle.

<sup>2144</sup> MANZOR, Lilliam, « Teatro urgente en La Habana: bojeo cubano en el K-torce FTH », *Conjunto*, n° 162, 2012, p. 48.

<sup>2145</sup> Comme le fait observer Inés María Martiatu, l'immense succès de la pièce durant cette première saison ne trouva pas beaucoup d'écho dans la presse. La critique en déduit que la pièce « dejó a la crítica quizás perpleja o, en todo caso, completamente silenciosa, pues no se pronunció sobre este suceso de más de veinte mil espectadores »

Au cours des dix-huit premières représentations, *María Antonia* attire en effet plus de 20 000 spectateurs<sup>2146</sup>. « En diciembre de ese mismo año vuelve a escena y recoge dos galardones: es nominada como una de las tres mejores puestas en escena del año 1967 y su protagonista, Hilda Oates, recibió Mención por su trabajo en la selección de las mejores actuaciones teatrales del año<sup>2147</sup> ». Elle est présentée à nouveau en janvier 1968, « todavía en el “Mella” y a teatro lleno<sup>2148</sup> », puis encore une fois deux ans plus tard, en janvier 1969. « Cualquiera que haya pasado frente al teatro ha visto las colas de público que a veces se prolongan más de una cuadra », fait alors remarquer l'écrivain Humberto Arenal. « Esto quiere decir algo, evidentemente, aunque no todo. El público encuentra, sin duda, elementos de identidad con la obra y con la puesta en escena de Roberto Blanco que lo hacen buscar el espectáculo<sup>2149</sup> ».



Photo 19

*Représentations de María Antonia au théâtre Mella de La Havane, 1967*

*(Archives du Ministère de la Culture)*

Dans l'histoire du théâtre révolutionnaire, seule la *Santa Camila* de Brene connut un succès similaire, comme le souligne Amado del Pino : « Tanto el estreno de la *Camila*, por el grupo Milanés, dirigido por Adolfo de Luis, como el de *María Antonia*, en septiembre de 1967, a cargo de Roberto Blanco [...] siguen constituyendo hitos en cuanto a la relación de la escena cubana y su

---

(MARTIATU, Inés María, « El discurso de lo popular », *Tablas*, n° 1, 1996, p. 74). En réalité, l'explication de ce silence tient surtout à la mort du Che, survenue quelques jours après la première de la pièce, qui monopolisa l'attention des médias.

<sup>2146</sup> MARTIATU, Inés María, « María Antonia: *Wa-ni-ilé-ere* de la violencia », *Op. Cit.*, p. 11.

<sup>2147</sup> *Idem.*

<sup>2148</sup> *Idem.*

<sup>2149</sup> ARENAL, Humberto, « ¡Hay *María Antonia* para rato! ¿Es necesaria esta reposición? », *Op. Cit.*, p. 15.

público. Además, la reacción de la crítica fue en ambos casos favorables, aunque la segunda resultó para muchos agresiva por sus temas y visiones<sup>2150</sup> ». Cette dernière remarque est d'importance, car cette « agressivité » observée par le critique constitue la spécificité de la pièce d'Eugenio et explique que, bien qu'elle ait reçu beaucoup d'éloges, tant de la part du public que de la critique, la mise en scène de Roberto Blanco ait aussi suscité de vives réactions de rejet. « *María Antonia* centra una polémica que envuelve a todos », explique Inés María Martiatu, « desde la esquina del barrio en que la discuten los elementos populares que incluso han ido al teatro por primera vez con el objetivo de presenciar este espectáculo, hasta los cenáculos intelectuales, pasando por los estudiantes, los obreros, los profesionales, todo el pueblo<sup>2151</sup> ». Ces réactions, si violentes qu'elles aient pu être, répondent ici encore au souhait de l'auteur de *María Antonia*, qui confesse à Magda Resik Aguirre bien des années plus tard : « Yo no entiendo al teatro “no polémico”. No me gusta. Si disfruté mucho de la vida a pesar de ciertos sufrimientos fue gracias a los debates que generaron mis obras<sup>2152</sup> ».

Ce goût pour la polémique et la transgression des normes, tant sociales que littéraires, apparaît comme un point commun des trois auteurs qui nous intéressent, qui les pousse notamment à mettre en scène dans les trois pièces évoquées l'univers rituel de la *santería*, allant ce faisant à l'encontre de la tendance du moment qui consistait à restreindre cet univers au strict champ du folklore. Mais nous avons vu par ailleurs que ces trois auteurs étaient également de fervents révolutionnaires, convaincus par la politique socio-culturelle du gouvernement, et par le matérialisme scientifique qui sous-tend l'idéologie révolutionnaire. Nous allons voir à présent qu'en dépit de leur souci, à travers ces pièces, de ne pas réduire les afro-descendants à des caricatures d'eux-mêmes mais au contraire de donner à voir toute la complexité de leur univers culturel, la vision qu'elles offrent de la *santería* reste largement imprégnée des préjugés véhiculés par le gouvernement révolutionnaire.

---

<sup>2150</sup> PINO, Amado del, « *María Antonia* y *Camila*: gracia y castigo » in MARTIATU, Inés María, *Op. Cit.*, p. 29.

<sup>2151</sup> MARTIATU, Inés María, « *María Antonia* : *Wa-ni-ilé-ere* de la violencia », *Op. Cit.*, p. 11.

<sup>2152</sup> HERNÁNDEZ ESPINOSA, Eugenio, « El teatro y yo: la dramática insistencia de Eugenio Hernández Espinosa » (entretien avec M. Resik Aguirre), *La Gaceta de Cuba*, juillet-août 1993, p. 17.



### III. UN THEATRE AU SERVICE DE LA NOUVELLE RELIGION REVOLUTIONNAIRE ?

#### 1. Un théâtre qui s'approprie le discours révolutionnaire pour traiter de la *religión*

##### a. La religion, cet opium du peuple

Les trois pièces qui nous intéressent mettent en scène des personnages afro-descendants, très pauvres, dans une société pré-révolutionnaire extrêmement raciste et inégalitariste qui ne les prend aucunement en considération. Dans ce contexte historico-social, les croyances et pratiques religieuses des personnages apparaissent comme le fruit de la misère sociale et intellectuelle, dernier recours d'une population marginalisée et laissée pour compte.

María Antonia, par exemple, est orpheline et fut élevée par sa marraine, *iyalocha* de Yemayá. Dans un long monologue, alors qu'elle se trouve dans une clairière au cœur de la forêt (dans la « manigua ») en compagnie de Carlos, elle évoque son enfance et explique comment elle en vint à « hacerse santo », à être initiée dans la *santería* comme fille d'Ochún.

Todos los viernes, Madrina me ponía mi bata punzó y botas blancas, y me llevaba al colegio. Pero un viernes, uno de esos días que parece que el mundo se va a acabar, se me acercó con los ojos perdidos en lágrimas: « María Antonia, hija, desde ahora en adelante tengo que llevarte conmigo a la colocación ». « ¿Por qué? ». « Ya has crecido y hay que trabajar ». « Manuela, la hija del carpintero, es más grande que yo y su madre la lleva al colegio ». « Sí, pero su padre trabaja ». « Y tú también trabajas, Madrina ». « Pero él gana más que yo ». « ¿Por qué? ». « No me preguntes más, María Antonia. Tienes que ayudarme. Ya me canso y cuando no sirva me echarán pa' la calle ». Empecé a romperlo todo: faroles, ventanas. Les tiraba piedras a los gatos cuando los veía contentos; corría hasta aquí a esconderme de Madrina o de la Policía. Dos días estuve aquí escondida cuando le partí la cabeza a uno. Madrina, un día, me encerró porque decía que los malos espíritus se habían apoderado de mí. Madrina me crió. Arañé las paredes mientras ella desde afuera rezaba por mí a la Caridad del Cobre. Me despojaron, pero el mal se escondió muy dentro. Un babalao le dijo que Ochún era dueña de mi cabeza, que tuviera cuidado si no quería perderme. Me desató las manos, la boca. Me enseñó a bailar, a cantar, a ser alegre. Me abrió las puertas y me dijo: « Hija de Ochún, compórtate como tal y que ella sepa refrescar tu eleddá ». Fui hija de Ochún [...]<sup>2153</sup>.

<sup>2153</sup> HERNÁNDEZ ESPINOSA, Eugenio, *María Antonia*, 1964, <<https://fr.scribd.com/document/323543344/Maria-Antonia>> [consulté le 20/10/2016], p. 33.

L'histoire de María Antonia est donc celle d'une jeune fille qui s'initie à la *santería* parce qu'elle ne peut pas continuer à aller à l'école, parce que sa marraine ne gagne pas suffisamment d'argent pour subvenir à leurs besoins à toutes deux. Rien de plus conforme que cette histoire au discours révolutionnaire et à l'idée que « las motivaciones principales de las prácticas religiosas [...] son la ignorancia, el oscurantismo y las situaciones de desempleo, la no atención médica a la salud, la inseguridad social, en una palabra: el subdesarrollo, no sólo económico sino también intelectual<sup>2154</sup> ».

L'idée que c'est par l'éducation et l'intégration sociale que l'on peut mettre fin aux croyances religieuses apparaît également très clairement dans *Santa Camila*, puisque c'est à travers ses lectures, ses cours du soir et son nouveau travail que Níco s'émancipe peu à peu de Camila et de son univers empreint de religion.

Dans *Mamico* enfin, il apparaît tout aussi clairement que c'est la misère crasse dans laquelle vivent les deux personnages qui constituent le principal motif de leurs croyances religieuses. Dans la dernière scène, alors que la Police est sur le point de venir arrêter Mamico et Mercedes pour le meurtre du petit enfant dont ils avaient la charge, Mamico est possédé par Eleguá et dialogue avec Mercedes, qui lui reproche de l'avoir incitée à commettre ce meurtre. Dans ce dialogue est formulée, sans grande subtilité, la même idée que dans les pièces précédentes :

MERCEDES: Sabes por quién temo?... por las otras mujeres como yo...

MAMICO: Las otras no tienen que creer en mí.

MERCEDES: Necesitaba creer en algo...hay que tener un motivo para vivir!...pero en esa asquerosidad de allá afuera, no hay ningún motivo!

[...]

MERCEDES: A dónde me llevas?

MAMICO: A la felicidad.

MERCEDES (*Tose*): Me le hubieras dado en la tierra! Por qué no me la diste?...Por qué esta trampa?

MAMICO: A mí no me pidas cuentas...pídeselas a tu sociedad<sup>2155</sup>!

Les croyances religieuses étant présentées comme un ensemble de superstitions, dans ces pièces, logiquement, les dieux n'existent plus que dans l'esprit des personnages. C'est ici encore dans *Mamico* que cela est formulé de façon la plus explicite. Dans la scène mentionnée précédemment, Mercedes supplie Eleguá de la laisser tranquille, mais celui-ci lui répond : « Yo existo en tu cerebro...vine por eso...porque estoy en tí...no me esperes afuera<sup>2156</sup> ». Déjà, un peu plus tôt, Eleguá apparaît sous les traits du double de Mercedes :

« MERCEDES (*observándola en silencio*): ...Qué haces aquí?

DOBLE: Yo soy Eleggua.

---

<sup>2154</sup> GUANCHE, Jesús et LEÓN, Argeliers, « El proceso de desintegración de los cultos sincréticos en el socialismo », *Revolución y Cultura*, n° 80, 1979, p. 18.

<sup>2155</sup> MILIÁN, José, *Mamico Omi Omo*, 1965 [version dactylographiée], p. 21.

<sup>2156</sup> *Idem*.

MERCEDES (*Ríe*): ...No puede ser!... somos la misma!...<sup>2157</sup> »

Les interventions d'Eleguá et des doubles des personnages ne viennent donc manifester, dans *Mamico*, aucune transcendance divine, mais semble au contraire venir illustrer l'affirmation de Walterio Carbonell selon laquelle « el hombre primitivo, un pre-científico cree que los dioses no tienen relación con sus facultades creativas – ni tampoco dede luego el hombre religioso de la alta civilización – piensa que el dios es algo independiente de él y entonces es víctima de su propio desdoblamiento : deviene un alienado, ya que no establece el engarce lógico entre su mente creadora y el producto de su creación<sup>2158</sup> ». De fait, Mercedes apparaît bien ici aliénée à son double religieux, qui la manipule à sa guise<sup>2159</sup>, et prisonnière de ses croyances religieuses. Mamico et Mercedes, dans le prologue de la pièce, sont soumis à l'emprise abusive de Dionisio, le propriétaire du terrain sur lequel ils vivent et qui les traite comme des esclaves<sup>2160</sup>. C'est « grâce » à la *religión* qu'ils parviennent à s'en débarrasser, puisque Mamico finit par l'empoisonner ; mais ces agissements ne leur permirent que de substituer un joug par un autre. Mercedes le reconnaît sans ambages, lorsqu'elle s'adresse à Eleguá : « soy tu esclava<sup>2161</sup> », lui dit-elle après que son double lui a réclamé la mort de Brunito. « Seré tu amiga...ese será mi destino...arrastrarme delante de tí; implorarte...suplicarte...Claro que te vas a sentir vanidoso y alegre... (*Tose mucho*)... ¿Me quitarás la tos?...seré tu caballo...bajarás por mi cuerpo, y harás lo que quieras con nosotros...¡total!...aquí se vive solamente para tí, para cuidar tu cosas... (*Tose*)<sup>2162</sup> ». Nous pouvons souligner d'autre part que pour Mamico et Mercedes, la « señal » de la présence d'Eleguá et de son assentiment lorsqu'ils lui présentent une requête déterminée tient dans la chute des feuilles du jagüey qui se trouve en fond de scène : s'il s'agit bien d'une manifestation « objective », son origine surnaturelle est aisée à remettre en question.

Quant à la dimension primitive des personnages de *Mamico*, justement soulignée par Matías Montes Huidobro, elle est mise en évidence par leur animalisation : Mamico et Mercedes n'évoquent jamais leur enfant décédé par son prénom, mais l'appellent « le petit singe », et rattachent explicitement ce surnom à ses traits négroïdes, parce qu'il avait « la nariz aplastada<sup>2163</sup> » et « los ojos y la nariz del padre<sup>2164</sup> » : « Los gatos paren gatos...los monos, monos...<sup>2165</sup> », affirme Mamico – l'auteur réinvestit ici de façon la plus douteuse les préjugés racistes qui considèrent les afro-descendants

---

<sup>2157</sup> *Idem*.

<sup>2158</sup> CARBONELL, Walterio, *Cómo surgió la cultura nacional*, Ediciones Yaka, La Havane, 1961, p. 91.

<sup>2159</sup> Il en va de même, bien que de façon plus subtile, dans *María Antonia* où la protagoniste est, elle aussi, aux prises avec un double étrange aux pouvoirs inquiétants, la Cumachela, qu'elle « rencontre » dans la *manigua* et qui dès lors ne la quitte plus.

<sup>2160</sup> MILIÁN, José, *Mamico Omi Omo*, *Op. Cit.*, p. 1.

<sup>2161</sup> *Idem*, p. 17.

<sup>2162</sup> *Idem*, p. 14.

<sup>2163</sup> *Idem*, p. 4.

<sup>2164</sup> *Idem*, p. 3.

<sup>2165</sup> *Idem*, p. 4.

comme plus proches du singe sur l'échelle de l'évolution. La didascalie introduisant le rituel accompli par Mercedes auprès du jagüey, pour invoquer Eleguá, est également intéressante. L'auteur s'appuie sur la description du rite correspondant proposée par Lydia Cabrera dans *El Monte* : « para comunicarse con Elegguá, los sacerdotes y los fieles se ponen en cuclillas, jamás hincando en tierra una rodilla. Se le saluda al entrar en la casa como el dios acostumbra saludar cuando baja: avanzando un pie, se presentan uno y otro codo, y luego, volviéndose de espaldas y zapateando, se mueve con fuerza la cintura<sup>2166</sup> ». Milián reprend presque mot pour mot cette description, en y ajoutant une comparaison des plus éloquentes : « *Comienza entonces el rito. Avanza de pie, luego muestra el codo derecho, después el izquierdo... Se vuelve de espaldas y zapatea a la manera de un perro, meneando con fuerza la cintura... Y se coloca en cuclillas frente al árbol...*<sup>2167</sup> ». Brunito, de plus, se nourrit de lézards, et Mercedes considère que « los pollos son como las personas...tienen dos patas y saben cuando les van a hacer daño<sup>2168</sup> ».

Alors que dans *Réquiem por Yarini*, les pouvoirs *surhumains* des dieux se transmettaient à ceux qui entraient en communication avec eux, dans aucune des trois pièces dont il est question ici les pratiques religieuses des *santeros* et *santeras* ne leur confèrent le moindre pouvoir surnaturel. Mamico est *curandero*, « pero no cura a nadie », explique en riant Margot à son compagnon, lorsqu'ils viennent chercher l'enfant. La marraine de María Antonia est totalement impuissante devant les agissements de sa filleule, et ne peut que se lamenter de sa conduite. María Antonia, tout comme Mamico et Mercedes, parviennent à tuer quelqu'un au moyen d'un « *trabajo* » (Dionisio, le propriétaire terrien, et Brunito dans *Mamico*; Julián dans *María Antonia*), mais dans les deux cas, comme dans la *Medea* de Triana, il s'agit d'une mort par empoisonnement, efficace sans nécessité de recourir à des entités surnaturelles. D'ailleurs, María Antonia le clame haut et fort, lorsque sa marraine la conduit devant Batabio, le *babalao*, après l'assassinat de Julián : « ¡Yo no creo en esa mierda!<sup>2169</sup> ».

Quant aux pratiques religieuses de Camila, elles sont présentées comme une source de revenu pour la *santera*, qui s'en sert pour manipuler son entourage et abuser de leur crédulité. Cela est mis en évidence dès la première scène dans laquelle Camila reçoit chez elle Cuca, désespérée parce que son mari, Pirey, vient d'être arrêté, avec son acolyte Bocachula :

CAMILA: [...] Eso les ha pasado por cabeciduras. Los hombres se creen muy hombres y no hacen las cosas cuando se les manda.

CUCA: Sí, Camila, tienes razón. Yo le decía hace poco: « Pirey, refresca tu collar, está muy tieso ». Pero nada, no me hacía caso. Solo me contestaba: « Mañana compraré los cocos y lo demás y se lo

<sup>2166</sup> CABRERA, Lydia, *El Monte*, Editorial Letras Cubanas, La Havane, 1993 [1954], p. 92.

<sup>2167</sup> MILIÁN, José, *Mamico Omi Omo*, *Op. Cit.*, p. 14.

<sup>2168</sup> *Idem*, p. 2.

<sup>2169</sup> HERNÁNDEZ ESPINOSA, Eugenio, *María Antonia*, *Op. Cit.*, p. 54.

llevaré a Camila »; pero nunca lo hizo.

CAMILA: Nunca vino. Y eso que él estaba presente cuando el santo se le pidió. Y a Bocachula, Changó le pidió un carnero..., ¿tú viste el carnero? Por eso están encanaos otra vez. Con los santos no se juega.

CUCA: ¿Bocachula de dónde iba a sacar el carnero? La situación está muy mala ahora.

CAMILA (*Llevándose las manos a la cadera.*): ¿Que la situación está mala ahora?... ¡Bah...a otro perro con ese hueso! Yo sé de buena tinta que ese negro conseguía todo lo que le pedía esa blanquita chusma del bar de Picolindo. Para esa «pelúa» sí, había dinero, pero para los santos no. Ahora que se jeringue<sup>2170</sup>.

« A nosotros los pobres el trabajo nos hace fuertes como ceibas<sup>2171</sup> », affirme Camila à Ñico un peu plus loin dans cette même scène, et le rire que cette affirmation provoque chez son compagnon en dit long sur le « travail » de Camila. Piquée au vif, Camila réagit en assurant que ses activités de *santera* constituent bien un travail à part entière, tout en reconnaissant qu'il ne s'agit pas d'un travail des plus pénibles : « Yo no trabajo duro porque nací con un don de los santos; pero así y todo trabajo, y muy duro. A cada cual lo suyo<sup>2172</sup> ».

Dans cette pièce, Camila de toute évidence use de ses prétendus pouvoirs pour asseoir son ascendant et manipuler son entourage. Lorsqu'elle cherche par exemple à soutirer des informations sur la relation de Ñico et de Leonor auprès de Bocachula, elle commence par prétendre en avoir déjà été informée par ses dieux : « Él tiene otra y tú lo sabes. Me lo dijeron los santos<sup>2173</sup> ». Pour vaincre les réticences de Bocachula à lui dire la vérité (« Los santos saben más que yo. No me metas en los líos de ustedes<sup>2174</sup> »), elle n'hésite pas à le menacer : « Eres un mentiroso y un mal amigo. Bocachula, como no eres amigo mío, tengo que cuidarme de ti. Te haré un trabajo<sup>2175</sup> ». Effrayé, Bocachula obtempère immédiatement et lui révèle le nom de Leonor.

La facticité des croyances de Camila est également manifeste lorsque Cuca l'implore de demander à Ñico, qui a travaillé pour le chef de la Police, d'aller voir celui-ci pour obtenir la libération de Pirey et Bocachula. Camila lui répond : « Cuando venga se lo diré; pero antes hay que consultar a Eleguá a ver si hay camino<sup>2176</sup> ».

Après le départ de Cuca, Camila ne consulte ni Eleguá, ni Changó, ni aucun autre saint mais se contente d'user de ses charmes sur Ñico pour le convaincre d'accéder à sa requête. Ñico finit par obtempérer. Lorsque Cuca vient remercier Camila, celle-ci lui répond :

« CAMILA: No hay de qué. Era mi deber de vecina.

CUCA: Pero ya es mucho, nunca podré pagarte.

CUCA: Tampoco tienes que pagarme. Lo hago por tus hijos<sup>2177</sup> ».

---

<sup>2170</sup> BRENE, José Ramón, *Santa Camila de La Habana Vieja in VALIÑO, Omar (ed.), Dramaturgia de la Revolución (1959-2008)*, tome I, Ediciones Alarcos, La Havane, 2010, p. 96.

<sup>2171</sup> *Idem*, p. 98.

<sup>2172</sup> *Idem*.

<sup>2173</sup> *Idem*, p. 128.

<sup>2174</sup> *Idem*.

<sup>2175</sup> *Idem*.

<sup>2176</sup> *Idem*, p. 96.

<sup>2177</sup> *Idem*, p. 109.

Cependant, lorsqu'un peu plus loin Ñico annonce à Cuca qu'il a obtenu un emploi à l'usine pour Pirey, celle-ci s'empresse de dire à Camila :

« CUCA: De la primera paga le pago al santo lo que tú sabes. A él le debemos esta alegría.

CAMILA: Changó nunca se olvida de sus hijos, Cuca<sup>2178</sup> ». Ñico, sur un ton ironique, leur rappelle alors que Changó n'y est pas pour grand chose, et reproche indirectement à Camila de se montrer quelque peu ingrate à son égard : « Pues esta vez se olvidó de Pirey, ¡ni una sola visita le ha hecho en la cárcel ! Y todavía no he visto que le haya traído un cartucho de mandados a Cuca. Me parece que Chanó algunas veces es un poco olvidadizo...y algo sinvergüenza también!<sup>2179</sup> ».

Camila, drapée dans sa dignité de *santera*, feint de réagir au nom de son dieu offensé : « ¡Te prohíbo hablar así de Changó en mi presencia!<sup>2180</sup> », suite à quoi Ñico continue à tourner ses croyances et pratiques en dérision, invitant ce faisant le lecteur/spectateur à faire de même :

« ÑICO: ¡Bah ! Tú misma le dices cosas peores cuando te encabronas con él.

CAMILA: Yo puedo porque soy su hija.

ÑICO: Si tú eres su hija, yo soy su yerno. (*Ríe a carcajadas.*) Tiene gracia: Ñico Chambelona yerno de Changó por obra y gracia de Camila. (*Sigue riendo a carcajadas.*)<sup>2181</sup> ».

D'autre part, comme dans *Réquiem por Yarini*, la scène d'exposition de *Santa Camila* inclut une séance de divination, dans laquelle Camila consulte les dieux au moyen de « *caracoles* ». La comparaison du « *registro* » de Cuca par Camila et de celui de la Jabá par Bebo la Reposa est intéressante : alors que la Jabá fait appel à Bebo pour résoudre une situation exceptionnelle dont l'enjeu n'est autre que la vie de Yarini, Cuca le fait à l'occasion de sa visite à Camila et sans objectif particulier, par habitude et par obligation. Alors que Bebo, après avoir admis dans un premier temps son impuissance à déchiffrer les cauris, finit par annoncer à la Jabá le dénouement tragique et, encore à ce moment-là, totalement inattendu de la pièce, Camila se contente de donner à sa voisine des conseils vagues et confus, des lieux communs qui pourraient être adressés à n'importe qui et que l'on peut assimiler au discours alarmiste de n'importe quel charlatan cherchant à effrayer sa clientèle, pour que celle-ci continue à venir le consulter : « Ten cuidado con la vista no te vayas a enfermar y no mires lo que no te importa. (*Pausa.*) Ten cuidado con una cosa que piensan hacerte, abre los ojos. [...] Si alguien te convida a una cosa no la cojas, puede sucederte algo malo. Ten mucho cuidado. Ten mucho cuidado con la candela [...]»<sup>2182</sup> ». Camila explique également à Cuca que « tú o algún ser querido [...] que, o ha estado en cuestiones de justicia o va a tenerlo que sacar de una prisión. En sus manos está su salvación<sup>2183</sup> » : l'allusion à Pirey est ici évidente, mais les conseils de Camila

---

<sup>2178</sup> *Idem*, p. 110.

<sup>2179</sup> *Idem*.

<sup>2180</sup> *Idem*.

<sup>2181</sup> *Idem*.

<sup>2182</sup> *Idem*, p. 97.

<sup>2183</sup> *Idem*.

ne sont pas d'une grande utilité. Elle explique ensuite à Cuca que « en [su] casa hay una persona que por su “palucha” siempre está peleando, esa persona tarde o temprano va a tener que hacerse santo<sup>2184</sup> » : on retrouve, ici encore, le discours typique des prétendus *santeros* et *santeras* en quête de nouveaux filleuls – et donc de nouvelles sources de revenus. Enfin, l'« *ebbó* » (offrande ou sacrifice) exigé par Camila pour ses saints en échange de ces quelques conseils est une longue liste hétéroclite d'éléments qui inclut plusieurs animaux (un coq, trois pigeons, une limace...) ; les sacrifices animaux exigés par les rituels de la *religión* constituent l'un de ses aspects les plus critiqués et condamnés.

### **b. Mamico Omi Omo : des croyances délétères et destructrices**

Dans *Mamico* et *María Antonia*, la religion n'apparaît pas seulement comme un ensemble de croyances sans fondement et de pratiques inutiles et inefficaces. Les dédoublements identitaires qu'elles mettent en scène soulignent la dimension nocive et délétère de ces croyances, dans la mesure où, dans ces deux pièces, ce sont les doubles « magiques » des personnages qui les poussent à commettre des meurtres.

Dans *Mamico*, c'est le double de Mercedes en effet – tantôt assimilé à Eleguá lui-même, tantôt envoyé d'Eleguá – qui convainc celle-ci d'assassiner Brunito. Mercedes l'interroge au sujet d'Eleguá :

MERCEDES: Es sanguinario?  
 DOBLE: Lo es...tiene muchas formas.  
 MERCEDES: ... Te ha dicho algo?  
 DOBLE: Me ha mandado a matarlo.  
 MERCEDES: Eso no.  
 DOBLE: Otra vez el miedo.  
 MERCEDES: Y por qué no se conforma con la sangre del pollo?  
 DOBLE: No sé.  
 MERCEDES: Lo que él quiere es perderme...quiere destruirme!... esto es un castigo!  
 DOBLE: Eres muy cobarde.  
 MERCEDES (*Tose*): Y de qué servirá eso?  
 DOBLE: Es un sacrificio tuyo para demostrar que crees en él... Como tú lo has criado, tampoco será de la madre.  
 MERCEDES: Esos son mis caminos...conducen a la muerte.  
 DOBLE: Lo harás?  
 MERCEDES (*corre hasta el jagüe*) : Estoy presa!... me tienes prisionera!  
 DOBLE: Le diré que no lo harás.  
 MERCEDES: Déjame pensar!  
 DOBLE: No pienses.  
 MERCEDES: Cómo lo haré?  
 DOBLE: Envenénalo<sup>2185</sup>.

Il est remarquable que le seul *orichá* évoqué dans cette pièce soit Eleguá, l'*orichá* aux multiples facettes et aux intentions pas toujours bienveillantes, ici présenté dans son *chemin* le plus maléfique

<sup>2184</sup> *Idem*.

<sup>2185</sup> MILIÁN, José, *Mamico Omi Omo*, *Op. Cit.*, p. 17.

et malveillant. Lydia Cabrera ne manque pas de le souligner : « por el carácter, ya no travieso o malicioso, sino perverso, de franca maldad, que asume en otras de sus muchas manifestaciones con el nombre de Eshu, a secas, se le identifica en un sentido puramente cristiano con el diablo<sup>2186</sup> ». Pourtant, Eleguá est également censé protéger les pauvres, les marginaux ; ici, les personnages sont en quelque sorte « trahis » par Eleguá, puisqu'il semble que c'est au contraire le dieu lui-même qui les cantonne à la misère crasse dans laquelle ils se trouvent : Mamico et Mercedes élèvent des poules, mais un mystérieux voleur vient quotidiennement les leur voler, n'en laissant systématiquement que trois – chiffre d'Eleguá, rappelons-le, par ailleurs dieu des voleurs comme le rappelle Mercedes lorsque Mamico l'interroge quant au rite qu'elle est en train d'accomplir au pied du jagüey<sup>2187</sup> :

« MAMICO: ¿Y este pollo ?

MERCEDES: Te lo he robado.

MAMICO: Para él... así lo acepta mejor<sup>2188</sup> ».

Toute la pièce tourne par ailleurs autour de cette idée que les personnages sont prisonniers de l'*orichá*, qui les conduit à leur perte sans leur laisser aucune échappatoire, malgré le culte qui lui est rendu : « en lugar de abrimos los caminos, los cierra... », se lamente Mercedes. « Debe querer algo más de nosotros...nos está acorralando. ¿Querrá otro muerto?<sup>2189</sup> ». Eleguá apparaît en effet comme une divinité sanguinaire, non seulement parce qu'il incite les personnages à commettre des meurtres, mais même et de façon encore plus inquiétante parce qu'il semble réclamer des sacrifices humains pour exaucer leurs prières. C'est du moins ce que laisse entendre Mercedes, lorsqu'elle apprend que Mamico a fait des sacrifices à Eleguá pour le convaincre de sauver la vie de Brunito, gravement malade :

MERCEDES: Recuerda que Elegguá no es generoso.

MAMICO: ¿Por qué lo dices?

MERCEDES: Hay que hacerle sacrificios.

MAMICO: Ya lo hice.

MERCEDES: ¿Qué sacrificaste?

MAMICO: No importa.

MERCEDES: Quiero saberlo.

MAMICO: No.

MERCEDES: Está bien.

MAMICO (*vuelve al banquito*): Ya no se distingue el jagüey.

MERCEDES: Mamico...

MAMICO: ¿Qué te pasa?

MERCEDES: No sacrificaste a un hombre, ¿verdad?

---

<sup>2186</sup> CABRERA, Lydia, *Op. Cit.*, p. 95.

<sup>2187</sup> C'est ici encore dans *El Monte* que Lydia Cabrera précise qu'à Eleguá, « se le sacrifica un pollito que aún vaya en pos de la gallina, "y si puede que este pollito sea robado", mejor, lo apreciará más el orisha » (CABRERA, Lydia, *Op. Cit.*, p. 93).

<sup>2188</sup> MILIÁN, José, *Mamico Omi Omo*, *Op. Cit.*, p. 15.

<sup>2189</sup> *Idem*, p. 10.



MAMICO: ¿Por qué no duermes?<sup>2190</sup>

Cette vision extrêmement négative de l'*orichá* est également manifeste dans son assimilation à l'arbre qui figure en fond de scène tout au long de la pièce, « el jagüey sagrado de Elegüá<sup>2191</sup> ». Le jagüey est un arbre très commun à Cuba, d'aspect caractéristique (cf. photo n° 18) puisque ses racines naissent des branches pour venir s'enfoncer dans la terre. Cette technique de reproduction lui permet d'occuper beaucoup d'espace, et de « coloniser » des terrains occupés par d'autres arbres que ses racines pendantes étouffent progressivement. « Es tan poderoso, que se traga un aguacate. Se atreve con la ceiba y la domina. Puede con todos los palos<sup>2192</sup> », fait observer l'un des informateurs de Lydia Cabrera. Ces caractéristiques en font, dans la *religión*, un arbre aussi respecté que craint.



Photo 20

*Jagüey*

Cabrera rapporte une anecdote que nous nous permettons de transcrire ici dans son intégralité, car elle semble bien avoir largement inspiré Milián dans la pièce qui nous intéresse :

Un mayordomo nganga me confiesa el terror que le inspira, como a muchos, el misterioso y traicionero jagüey, especie de pulpo, de vampiro vegetal, que abraza y después devora al árbol que vive junto a él. Comprendió que uno que crecía junto al río de Puentes Grandes, donde iba a bañarse con sus amigos, « quería tragárselo », y resistiendo a la terrible fascinación del jagüey « que lo llamaba desde las raíces », que se hundían en el agua, salió temblando del río. Al día siguiente, aunque se juró que no volvería – había soñado que las raíces lo envolvían como culebras y lo retenían en lo hondo -, el mismo miedo lo llevó al río, con el convencimiento de que no podía oponerse a la voluntad imperiosa del árbol « que lo estaba esperando ».

---

<sup>2190</sup> *Idem.*

<sup>2191</sup> *Idem*, p. 2.

<sup>2192</sup> CABRERA, Lydia, *Op. Cit.*, p. 433.

« Yo sabía que el jagüey me quería y que podía más que yo, y que yo tenía que obedecer. Iba temblando, pero mi ángel, que es muy fuerte, me salvó: una amiga de mi madre me paró en el camino: « Muchacho – me dijo –, no vayas a bañarte; un día uno de ustedes se va a enredar en las raíces de ese jagüey; ya lo tengo dicho, y habrá lamentaciones. »

La vieja me entretuvo hablando de otras cosas, y en esto llega un hombre, avisando que uno de mis compañeros se había ahogado, y que el cadáver estaba metido entre las raíces del jagüey. Me costó mucho librarme de aquel señor jagüey que siguió llamándome, y mi impulso era obedecerlo. Nunca más volví al río, ni nadie, por un tiempo, volvió a bañarse allí. Todos los años se ahogaban muchos en esa parte. Cuando veo un jagüey, tengo que sobreponerme...siento algo extraño, me tiemblan las rodillas. Este árbol me domina. Todavía, de tarde en tarde, sueño que me tiene abrazado debajo del agua. Aquella vez, impaciente por cogerme a mí, se llevó a aquel pobre muchacho<sup>2193</sup> ».

Dans la pièce de Milián, le *jagüey* exerce cette même force d'attraction indéfinissable sur les personnages, incapables de se libérer de leur fascination pour cet arbre qui les tient prisonniers, comme Mercedes l'explique à Margot dans le prologue : « Voy a decirle algo...a lo que tengo miedo...estoy atada y no puedo escapar...estoy prisionera de ese maldito árbol...¡no quiero creer en él!<sup>2194</sup> ». Brunito lui-même est si bien soumis à cette influence qu'il va même jusqu'à s'identifier à l'arbre :

« MERCEDES: A los dos años ella [Margot] le trajo mucha ropa.

MAMICO: Con una sola camisa lucía bien.

BRUNITO: Tata, los jagüeyes no usan camisa.

MAMICO: Estamos hablando de ti<sup>2195</sup> ».

« El jagüey tiene este poder trágico, fatalista, religioso, en la obra de Milián », nous explique Matías Montes Huidobro. « Ejerce su supremacía sobre los personajes elementales y parece que en realidad es el jagüey quien se los traga. No pueden escapar, no intentan salir de sus redes pulposas, se sienten atraídos por él como una fuerza divina, mágica<sup>2196</sup> »; on peut même supposer que le jagüey n'est pas étranger à la mort du premier enfant de Mamico et Mercedes, puisque cette dernière raconte à Margot que « le gustaba mucho irse de la casa para venir hasta el jagüey...quería mirarse en el tronco como en un espejo. Pero los jagüeyes nunca están limpios<sup>2197</sup> ». Tout se passe comme si le jagüey était une sorte de piège maléfique, permettant à Eleguá d'assouvir sa soif de sang. On peut souligner au passage que cette association entre Eleguá et le jagüey est une pure invention de José Milián, sans fondement dans les croyances *lucumí* : comme le précise Lydia Cabrera, selon ces croyances « el dueño » du *jagüey* est Ogún<sup>2198</sup>. De toute évidence, Milián les assimile ici en raison des connotations négatives que revêtent ces deux entités dans la cosmovision *lucumí*. Remarquons d'autre part que l'*orichá* est ici décrit comme « un niño que tiene un solo ojo<sup>2199</sup> », et un peu plus

---

<sup>2193</sup> *Idem*, pp. 433-434.

<sup>2194</sup> MILIÁN, José, *Mamico Omi Omo*, *Op. Cit.*, p. 4.

<sup>2195</sup> *Idem*, p. 6.

<sup>2196</sup> MONTES HUIDOBRO, Matías, *Op. Cit.*, p. 348.

<sup>2197</sup> MILIÁN, José, *Mamico Omi Omo*, *Op. Cit.*, p. 3.

<sup>2198</sup> CABRERA, Lydia, *Op. Cit.*, p. 433.

<sup>2199</sup> MILIÁN, José, *Mamico Omi Omo*, *Op. Cit.*, p. 4.

loin comme un être « con un solo brazo y un solo pie<sup>2200</sup> ». Cette apparence fait ici encore écho à une description de Lydia Cabrera, qui explique que « este santo poderoso [...] no posee más que un solo pie, el derecho, un brazo, el izquierdo, y un ojo<sup>2201</sup> ». Mais l'*orichá* évoqué par Lydia Cabrera n'est pas Eleguá, mais Osaín, « el adivino dueño de la yerba y del monte<sup>2202</sup> », dieu des plantes médicinales. Milián se permet de l'assimiler à Eleguá car l'anthropologue précise, au début de sa description, qu'Osaín est « una de las muchas advocaciones o caminos de Elegguá, Elégbara<sup>2203</sup> ». Cela est très certainement vrai pour certains – nous avons vu en première partie que bien des *orichás* présents sur le continent africain, devenus à Cuba des divinités mineures, sont aujourd'hui considérés comme des *chemins* d'une autre divinité plus importante – mais pour beaucoup de *santero* Osaín est encore un *orichá* à part entière, clairement distinct d'Eleguá et quand bien même il n'en serait qu'un *chemin*, celui-ci est bien différent du *chemin* présentant Eleguá comme un être maléfique et malveillant : Milián s'approprie ici de cette description dans l'intention manifeste de souligner la dimension monstrueuse du dieu qu'il met en scène.

### c. Cumachela, double maléfique de María Antonia

Dans *María Antonia*, c'est le personnage de la Cumachela qui porte cette charge négative et monstrueuse. Il s'agit d'un personnage ambigu, à l'identité mouvante : elle apparaît tout d'abord comme une vieille mendicante répugnante et pitoyable que l'on voit tantôt se faire martyriser par des enfants malveillants, tantôt fouiller dans les poubelles, tantôt se ridiculiser dans un bar mal famé de la Vieille Havane en échange d'un peu d'alcool.

Lorsqu'elle rencontre María Antonia dans l'univers onirique de la *manigua*, elle se présente elle-même comme « una pobre vieja hedionda y podrida que lo único que tiene por casa es el camino y por techo la noche<sup>2204</sup> » – mais cette même scène montre qu'il s'agit d'un personnage beaucoup plus complexe qu'il n'y paraît. Cumachela y révèle tout d'abord son lien avec l'univers magico-religieux de la *santería*, puisqu'elle accueille la jeune femme par une salutation en *yoruba* : « ¡Okú édum ékuyé dun ayé iyé mi dun! (*Que quiere decir: que tu santo te haga llegar a donde quieras, te proyecta y te dé dinero.*) » (p. 29). Un peu plus loin, María Antonia, troublée par ses propos énigmatiques et inquiétants, lui demande qui elle est et la réponse de la vieille femme fait clairement allusion à l'univers mythologique *lucumí* : « Hace tiempo que perdí mi nombre. Algunos dicen que Oyá se lo robó para barrer el viento; otros, que sopló mi nombre y lo convirtió en su

<sup>2200</sup> *Idem*, p. 20.

<sup>2201</sup> CABRERA, Lydia, *Op. Cit.*, p. 73.

<sup>2202</sup> *Idem*.

<sup>2203</sup> *Idem*.

<sup>2204</sup> HERNÁNDEZ ESPINOSA, Eugenio, *María Antonia, Op. Cit.*, p. 29.

Iruke<sup>2205</sup> (*Ríe*) » (p. 30).

À la fin de cette scène enfin, Cumachela réclame à María Antonia « siete kilos prietos<sup>2206</sup> », qu'elle insère dans une poupée de chiffon dont elle a préalablement arraché la tête, tout en prononçant une incantation en *yoruba* (« ¡Yokure ni eché ! »). Tout se passe comme si, en acceptant de donner à celle qu'elle appelle « vieja bruja » (p. 30) ces quelques pièces qu'elle gardait précieusement contre son sein (« me dijeron que por nada en el mundo diera estos kilos prietos, pero total; ellos no me quitan la desgracia que tengo encima » (p. 30)), María Antonia concluait une sorte de pacte démoniaque avec elle. Dans la mise en scène de Roberto Blanco d'ailleurs, la poupée a disparu mais le geste que fait María Antonia pour déposer l'argent dans la main de Cumachela se solde par un hurlement commun, avant que Cumachela ne disparaisse comme elle était apparue. En réclamant à la sorcière « el corazón del hombre que no [la] deja en paz, para echárselo a las tiñosas » (p. 29), elle bascule dans l'univers obscur et malsain de la sorcellerie, dans lequel Cumachela l'accueille en riant :

CUMACHELA: (*Ríe*.) Entrás sedienta al mundo de la locura, donde la gente viene a buscar paz y no la encuentra. Has llegado al fondo. Aquí no hay más que dos caminos. Entra. La casa está abierta: nada más oírás el grito de la yerba pisoteada; levantarás el polvo de mi camino. La peste de los cuerpos que se quitan la piel, la voz que no es voz, el ruido que lame mis lamentos, te dan la bienvenida. Nada logrará satisfacer tu espíritu, pero él, monte-teje-agonía, si le pagas con el deseo, hará de tu vida nudo que no se pueda zafar. Y cuando la noche caiga, mis perros regarán tu cuerpo (p. 29).

Tout se passe comme si, à partir de cette rencontre, Cumachela prenait possession du corps de María Antonia pour la conduire à commettre l'irréparable – le meurtre de Julián – et l'entraîner vers sa propre perte. C'est l'argument avancé par la Madrina lorsqu'elle conduit María Antonia devant Batabio, le babalao, après l'assassinat de Julián : « ¡Ay, Batabio! Le han echado un daño. Le han desfigurado su camino. Aquí se la traigo. [...] Haga algo antes de que se separen cuerpo y cabeza » (p. 2). Comme pour confirmer cette affirmation, Cumachela apparaît dans cette scène comme l'ombre de María Antonia (la didascalie stipule qu'elle se trouve juchée sur ses épaules), et prend la parole avec elle pour lancer des imprécations à sa propre rencontre (« MARÍA ANTONIA y CUMACHELA : ¡Maldita seas, María Antonia! ¡Maldito el día que viste la luz, maldita seas! » (p. 2)) et refuser l'aide de Batabio (« MARÍA ANTONIA y CUMACHELA: ¡No vengo a saludarte, ni a que me des tu bendición! » (p. 2)). La jeune femme se comporte ici comme une « possédée », au sens chrétien et démoniaque du terme, ce que ne manque pas de souligner la Madrina : « no se ofenda, Batabio, Está como loca. No sabe lo que dice. Ayúdela a salir de su desgracia. Amarre su espíritu, pa' que no se le escape a la tierra » (p. 3). Mais Cumachela semble bel et bien avoir

---

<sup>2205</sup> L'*iruke* est un chasse-mouche confectionné avec des crins de chevaux, symbole de royauté, qui fait partie des attributs d'Oyá et d'Obbatalá.

<sup>2206</sup> En argot cubain, un « kilo » est un centime ; les « kilos prietos » sont une ancienne monnaie qui n'est plus en cours aujourd'hui à Cuba.

« volé » la voix de María Antonia, et cela est manifeste dès leurs premiers échanges dans la *manigua*, alors que María Antonia cherche encore à percer l'identité de sa mystérieuse interlocutrice : « CUMACHELA y MARÍA ANTONIA: Pero, ¿por qué tengo que hablar contigo? ¿Quién eres? » (p. 30).

Après le meurtre de Julián, Cumachela vient frapper à la porte de María Antonia pour récupérer les ossements de Julián (« ¿Son los huesos que me guardaste? » (p. 52)), comme si en réalisant ce meurtre, María Antonia avait accompli un « travail » pour la sorcière (on se trouve ici clairement dans l'univers du *palo monte*, dans lequel « el brujo se adueña del espíritu de un muerto apoderándose de sus huesos<sup>2207</sup> »). Ce « travail » accompli, la jeune femme ne sait même plus qui elle est<sup>2208</sup> :

« MARÍA ANTONIA: Soy niña...acabo de nacer. [...] ¿La conoces?

CUMACHELA: ¿A quién?

MARÍA ANTONIA: A María Antonia.

CUMACHELA: Ya nos conocemos (*Se ríe.*) » (p. 52).

Peu après, la Cumachela « *da un agudo alarido y se desprende de la cara la máscara que lleva puesta, mostrando el rostro de la muerte. Majestuosa.*

CUMACHELA: ¡Esta noche, antes de que la luna se pierda, bailaré contigo! » (p. 53).

L'assimilation de Cumachela à la mort est mise en avant par l'auteur lui-même, qui précise que le nom même du personnage dérive de celui d'Íkú, la mort, en *yoruba*<sup>2209</sup>. C'est elle également, juste avant que María Antonia assassine Julián, qui met entre les main de Carlos le couteau avec lequel il assassinera la protagoniste : « toma, para que la dejes ciega. Es mejor ir pa' la cárcel que pal hoyo » (p. 46).

Cumachela agit donc sur le destin de María Antonia comme une force mortifère, clairement liée à l'univers de la sorcellerie et de la magie noire, tiré de la *religión* dans ce qu'elle a de plus obscur.

Mais une autre interprétation de ce personnage nous conduit à y voir, comme Eleguá et les doubles dans *Mamico*, une sorte d'*alter ego* négatif de la protagoniste, qui révèle son malaise identitaire (« ¡Que fea eres! ¡Que vieja soy! » (p. 30), s'exclament-elles à l'unisson dans la *manigua*).

Cette analogie nous est suggérée dans la scène du bar<sup>2210</sup>, lorsque Cumachela raconte sa propre

---

<sup>2207</sup> CABRERA, Lydia, *Op. Cit.*, p. 122.

<sup>2208</sup> « Quand une personne scelle un pacte de kimbisa, elle livre sa vie, en échange des pouvoirs qu'elle n'a pas. Cette vie n'est plus à elle » explique Rosa, *palera*, à Kali Argyriadis (ARGYRIADIS, Kali, *La religión à La Havane...*, *Op. Cit.*, p. 161)

<sup>2209</sup> HERNÁNDEZ EPINOSA, entretien personnel, novembre 2011.

<sup>2210</sup> La mise en scène de Roberto Blanco semble privilégier cette interprétation : en effet, dans la scène de la *manigua*, La Cumachela n'apparaît pas sur le chemin de María Antonia comme le texte l'indique mais apparaît entre ses cuisses, comme si María Antonia lui donnait naissance. C'est également entre ses cuisses qu'elle disparaît à la fin de la scène (cf. extrait n° 8).

histoire, qui ressemble à s'y méprendre à celle de María Antonia<sup>2211</sup> :

Yo fui la mujer más linda de San Isidro. Las mujeres se morían de envidia porque todos los hombres me caían como hormigas. [...] Yo tenía un marido que era el negro más sabroso de esta tierra. Juntos corríamos las calles; juntos apagábamos el día y la noche; allí donde nos sorprendiera el deseo hacíamos el amor. Éramos los reyes de la vida. Rumbeábamos nuestras tristezas. ¡Cómo gozábamos! Pero un día me cansé de la misma rutina. Lo empecé a querer distinto, como a un hombre. [...] Le pedí al hombre lo que no me podía dar. Me dejó tirada ahí: basura. Corrí, corrí hasta que se apagó el día. Por un camino cualquiera de la noche volví a encontrarle. (*Gimiendo.*) Cumachela es vieja, vieja, y quiere olvidar. La gente me lo llevaba. Me emborrachó y me llevó a mi cuarto. Quiso abandonarme, y saqué un cuchillo... (*Como un lamento.*) ¡Ay!, ¡la noche se llevó a mi macho enredado en el viento! (pp. 43-44).

Et María Antonia elle-même, lorsqu'elle se laisse aller à l'amertume auprès de Carlos, envisage pour elle un avenir qui ressemble beaucoup à celui de Cumachela: « seré una vieja chocha, sin dientes y apestosa; me tirarán gollejos de naranjas, y por una peseta vendré a limpiarle el deseo a esos cochinos en los matorrales. Un día amaneceré llena de hormigas. No tendré perro que ladre mi muerte » (p. 32).

Cumachela, c'est donc aussi la projection de María Antonia dans le futur, ce que deviendrait la jeune fille si elle restait en vie : une vieille prostituée misérable et méprisée, quémandant le désir des hommes en échange de quelques pièces. María Antonia ne peut supporter l'horrible reflet que lui renvoie Cumachela: « casi paroxística, la escena del prostíbulo muestra a cumachela lamiendo en el piso un poco de ron en medio de la burla generalizada. El horror no está en la muerte, sino en el lacerante rebajamiento del ser humano. Entonces, la muerte es, para María Antonia – un vez percibido su futuro posible –, escape, liberación<sup>2212</sup> ». Nous reviendrons un peu plus loin sur ce qui apparaît ici comme le choix tragique de María Antonia.

Pour en revenir à Cumachela, nous pouvons donc constater qu'elle représente, dans cette pièce, la « magie » de la *religión* dans ce qu'elle a de plus négatif et mortifère. De l'autre côté, celui du « bien », apparaissent les figures de la Madrina et de Batabio, le *babalao*. La Madrina tente désespérément de sauver sa fille. La pièce s'ouvre sur la prière qu'elle adresse à tous ses saints : « ¡Ay, padre, desbarata con tu misericordia todas las llagas que le impiden avanzar hacia la luz! [...] ¡ay, virgencita de oro, tú que le guardas la voz y la sonrisa a María Antonia, tú conoces el vientre, sus ojos los conoces! ¡Llévala por su andar hacia tu gracia! ¡No la dejes sola! [...] Elegguá, rompe esta encrucijada del destino, ábrenos siquiera un paso más. Truena, Changó, y amárranos a tu pecho. [...] ¡Ay, Yemayá bendita, que mi mano encuentre abiertas las puertas de tu templo! » (p. 1). Elle conduit ensuite María Antonia devant Batabio – le meurtre de Julián a déjà été commis, le reste de la pièce n'est qu'un long *flash back* – pour que celui-ci l'aide à retrouver sa « tête » et son « aché ».

<sup>2211</sup> Dans la mise en scène de l'auteur, cette tirade a été déplacée et la Cumachela la prononce à l'ouverture du rideau, en guise de prologue, ce qui met encore en relief le lien entre l'histoire de la Cumachela et celle de María Antonia. L'anecdote fonctionne alors comme annonce tragique, préfigurant le dénouement de la pièce.

<sup>2212</sup> POGOLOTTI, Graziella, « El silencio de los excluidos » in *Una pasión compartida: María Antonia, Op. Cit.*, p. 24.

Malgré l'attitude offensante de María Antonia, celui-ci accepte de lui prodiguer quelques conseils, et ce faisant dévoile la vérité quant au mal qui ronge la jeune fille : « Tú vienes aquí porque tienes miedo. [...] Pero aunque usted trate de huir, ya le dije que la verdad está en su sombra. En cada paso de la noche, en cada conversación del día. [...] Su mejor amigo es su peor enemigo y su mejor amigo es usted misma. ¿Qué le parece? » (p. 4).

Comme dans le *Réquiem* de Felipe, l'intervention initiale du *babalao* – qui utilise non plus des cauris mais *l'ekuelé*, le collier de noix de coco typique des *babalaos* – fonctionne ici comme effet d'annonce. Mais alors que, chez Felipe, les informations divulguées par le *babalao* avaient, très clairement, une origine surnaturelle, les remarques de Batabio relèvent surtout de la sagesse, du sens de l'observation et du bon sens, qualités propres d'un bon conseiller plutôt que d'un véritable devin.

On retrouve donc, dans *María Antonia*, la dichotomie entre religion et sorcellerie, « bien » et « mal » : du côté de la sorcellerie se trouve la Cumachela et son aura de mort, plutôt orientée vers le *palo monte* ; du côté de la religion se trouvent la Madrina, débordante d'amour maternel et Batabio, sévère mais juste et bon : à travers eux, c'est bien un aspect de la *religión* qui est valorisé mais on peut observer qu'aucun des deux ne possède de véritables pouvoirs surnaturels, et s'avèrent finalement incapables de sauver María Antonia. Ils représentent plutôt la religion en tant que système de valeurs (d'ailleurs plus chrétiennes que *yoruba*) et ensemble de traditions populaires. Nous retrouverons une figure similaire dans la *Santa Camila* de Brene.

## **2. Santa Camila de la Habana Vieja : un nouveau rituel politique ?**

### **a. Religión VS Révolution**

Dans la pièce de Brene, comme dans les précédentes, la religion n'est pas seulement présentée comme un ensemble de croyances et de pratiques inutiles, mais bien nocives pour ceux qui la pratiquent. L'auteur en effet ne se contente pas de donner à entendre que la religion de Camila trouve ses seuls fondements dans le statut social qu'elle lui permet d'acquérir (au détriment de son entourage crédule), et non dans une foi véritable en des dieux de toute manière inexistantes ; il s'approprie également l'idéologie révolutionnaire et ses conceptions évolutionnistes en ce qu'il présente ces croyances et pratiques comme le résidu d'un mode de pensée passé et dépassé, entravant l'évolution du personnage et son entrée dans ce monde nouveau incarné par la Révolution. On ne peut que souscrire ici au jugement de Matías Montes Huidobro lorsqu'il affirme que dans cette pièce, Brene « parece unirse a aquellos blancos que condenaban el rito, porque en esta obra la

forma en que la protagonista se aferra a los ritos de su raza constituye una actitud atávica negativa. De este modo Brene hace una contribución algo dudosa al colocar a la revolución al lado de aquéllos que veían en los ritos negros una expresión de salvajismo y barbarie<sup>2213</sup> ». En effet, dans le monde bipolaire de Brene, l'attitude religieuse de Camila s'oppose en tous points aux convictions d'un Ñico, ancien « chulo », ivrogne, fainéant et bon à rien transformé, par la magie de la Révolution, en cet « homme nouveau » idéalisé par le Che, cultivé, courageux, généreux jusqu'à l'abnégation, soucieux du bien-être social et désireux d'y participer. Camila, obnubilée par sa religion, représente tout le contraire et son égoïsme tranche avec le discours révolutionnaire de Ñico :

« CAMILA: No estoy de acuerdo con esas boberías de ahora como tú. No me interesa eso de “pan para todos” ni otras guanajadas por el estilo. Mi vida es vivir con mis santos y querer al hombre que me gusta. Nada más me interesa, para que lo vayas sabiendo.

ÑICO: Estás equivocada. Tú vives en un país de seis millones de habitantes, no en un desierto.

CAMILA: ¡A la mierda los seis millones de habitantes!<sup>2214</sup> ».

Tout le monde, autour d'elle, s'émerveille des bienfaits apportés par la Révolution et s'engage avec enthousiasme dans le processus révolutionnaire : « casi todo lo nuevo es mejor que lo viejo » (p. 146), se réjouit Rudy à qui la Révolution permet d'accomplir son rêve, devenir musicien. « Tú eres una de las pocas que aún no quieren ver las cosas como son » (p. 129), dit Bocachula à Camila et en effet, à l'instar de Ñico, tous les « chulos » du *solar* (Pirey, Bocachula...) se mettent à gagner leur vie honnêtement en louant les valeurs du travail. « El trabajo todo lo vence. Para el trabajo no hay imposibles » (p. 148), s'exclame Ñico, radieux, de retour de son voyage en Terre-Neuve. Reflet de cette entrée dans une ère nouvelle : tous les habitants du *solar* dans lequel vit Camila en déménagent les uns après les autres, laissant derrière eux leur vie passée de misère et de souffrance. « ¡Atrás, ni para coger impulso! » (p. 126) lance joyeusement Ñico à Cuca en guise d'adieu, lorsque celle-ci quitte le *solar*. Autre syndrome révolutionnaire : ces anciens bons à rien se préoccupent désormais de leur progéniture. Pirey se met à prendre soin des enfants de Cuca (bien qu'ils ne soient pas les siens) :

« CAMILA: Los querrá desde hace poco, porque antes... (Ríe.)

ÑICO: Antes estaba ciego.

CAMILA: Claro, antes no creía en esas cosas, ¿verdad? Ahora lee también esas porquerías de libros y se ha vuelto bueno.

ÑICO: Ahora está comprendiendo muchas cosas » (p. 129).

Ñico lui-même se met à rêver de descendance, et demande à Camila pourquoi elle n'a jamais eu

---

<sup>2213</sup>MONTES HUIDOBRO, Matías, *Persona, vida y máscara en el teatro cubano*, Edición Universal, Miami, 1973, p. 322.

<sup>2214</sup>BRENE, José Ramón, *Santa Camila de la Habana Vieja*, *Op. Cit.*, p. 109.



d'enfant. Celle-ci lui confesse alors qu'elle est restée stérile après un avortement malencontreux : « Al principio de vivir juntos, salí en estado ; pero no te lo dije. Pensé entonces que un hijo vendría a terminar con nuestra felicidad. Fui a una comadrona allá en Guanabacoa... Parece que la muy bruta se equivocó y... ya ves, me quedé seca... Un castigo bien merecido » (p. 140). Par faute de son égoïsme, Camila est devenue stérile ; par égoïsme également, elle est incapable d'accepter l'idée que Ñico puisse ne plus lui être totalement dépendant et triomphe lorsque celui-ci abandonne son travail, suite à l'échec de sa relation avec Leonor, et revient chercher réconfort dans son giron : « el trabajo no se hizo para ti, muñeco mío. Compréndelo de una vez. Este es nuestro ambiente y lo demás es mentira. Aquí vales y fuera no vales ni un cabo de tabaco, digan lo que digan » (p. 136). Cette attitude castratrice de Camila ne manque pas de susciter des commentaires désapprobateurs de la part de son entourage ; Rudy lui-même affirme à María Cristina que « todo es culpa de Camila. Esa mujer va a desgraciar a Ñico. [...] El pobre Ñico quiere progresar pero ella le pone piedras en su camino » (p. 138). Pirey reprend la même métaphore pour tenter de faire entendre raison à Ñico, redevenu le fainéant alcoolique qu'il était avant sa rencontre avec Leonor, en lui reprochant sa faiblesse et en l'accusant de vouloir « vivir como los sapos, debajo de una piedra » : « pero en tu caso la piedra es Camila » (p. 137).

Camila, dans sa peur panique de perdre l'homme qu'elle aime, ne comprend pas que c'est justement cette attitude de dépendance que rejette le nouveau Ñico, et qu'il recherche au contraire un avenir plus noble, désormais possible. Elle demeure ainsi interdite, lorsque Bocachula lui révèle que Ñico a une relation avec une autre femme :

« CAMILA: ¿Qué le habrá dado esa mujer?

BOCACHULA: Caminos.

CAMILA: ¿Caminos?... No te entiendo. ¿Algún nuevo bilongo? [...] Ya nos veremos: ella con sus caminos y yo con mis santos » (p. 129).

C'est clairement Camila elle-même qui oppose religion et Révolution, en considérant que « la culpa de todo la tiene la Revolución y los libros » (p. 119). Elle ne supporte pas de voir Ñico se désintéresser de la religion, ce qui le libère encore un peu plus de son emprise :

« CAMILA: Ahora se pasa las horas leyendo esos libros de revolución y qué sé yo cuántas cosas más. Está más bobo que el Bobo de Batabanó. ¿Y sabes una cosa? Ya no usa el collar ni va a los toques. Algunas veces pienso que ya no cree en los santos » (pp. 119-120).

Lorsque Camila adresse ces mots à sa marraine, celle-ci tente de lui faire entendre raison : « la Revolución no es tu enemiga. ¿Por qué no te unes a ella? Así Ñico no se alejará de ti » (p. 120). Une fois de plus, Camila réagit des plus violemment : « ¡Antes muerta, coño! En el corazón de Ñico quiero estar yo sola, ¡sola! » (p. 120).

La marraine de Camila apparaît ici, à l'instar de Batabio dans *María Antonia*, comme une vieille

femme d'une sagesse exemplaire et d'excellent conseil, dont la clairvoyance vient clairement de son expérience plutôt que de ses talents médiumniques. « Más sabe el diablo por viejo que por diablo » (p. 119), reconnaît-elle elle-même en réponse à Camila qui loue son savoir. Il est d'ailleurs révélateur qu'elle n'ait besoin d'accomplir aucun rituel spécifique pour dévoiler la vérité à Camila – l'existence d'une autre femme dans la vie de Níco – mais qu'elle se contente de recourir à une métaphore. Lorsque Camila lui décrit les « symptômes » de son mal – la froideur de Níco –, la marraine s'exclame : « Al muerto lo han enterrao con caja. ¡Hum, malo, muy malo! » (p. 117). Devant la légitime incompréhension de Camila (« Desde ñia siempre te oigo hablar de enterrar el bastón o de muertos con caja y muertos sin caja. ¿Qué quieres decir con eso? » (p. 117)), elle s'explique :

Hace muchos años, muchos años, muchos, allá por el tiempo de Maricastaña y del ciclón « de los jamones », el cura Simón cobraba por los « finaos » que enterraban en el cementerio de Regla, pero por los pobres que enterraban sin caja no cobraba nada. (*Rie.*) Cuando le decían que habían enterrado a un pobre sin caja, el muy « vivo » entonces corría al cementerio y en la sepultura de tierra floja enterraba su bastón. (*La Madrina remeda de nuevo el acto de enterrar su bastón en tierra.*) Si el bastón chocaba con algo duro que sonaba a madera, era que le habían engañado y corría hecho una salación a casa de los parientes del finao a pedir los derecho. Nunca fallaba, ahijá. Yo aprendí de él a enterrar el bastón en busca de la verdad. Nunca falla, ahijá, nunca (pp. 117-118).

On voit bien ici que la capacité de la vieille marraine de Camila à mettre à jour la vérité n'a rien de surnaturelle, mais se fonde au contraire sur une sagesse populaire qui adopte un discours métaphorique par simple souci de clarté.

Mais si la marraine de Camila parvient à lire clairement dans le jeu de Níco, son optimisme quant à la compatibilité de la *religión* avec les nouvelles idées révolutionnaires semble plutôt infirmée par l'attitude des personnages : Rudy, fraîchement converti à la Révolution, tance vertement María Antonia quand celle-ci lui demande de lui prêter de l'argent pour aller « se consulter » chez Camila : « ¿No te da vergüenza? En esta era atómico y tú creyendo en esas boberías » (p. 134). Leonor la milicienne, quant à elle, rompt définitivement avec Níco à l'instant où celui-ci cherche à la convaincre de porter un collier pour la protéger des mauvais sorts de Camila :

LEONOR: ¿Qué es esto?... ¿Un collar?

ÑICO: Sí, pónitelo ahora mismo y no te lo quites ni para bañarte. Si se te rompe, avisame enseguida.

LEONOR: ¡Qué desilusión, Níco!

ÑICO: Lo sé; pero pónitelo, te lo ruego.

LEONOR: Qué desilusión...

ÑICO: Te juro que no creo en eso.

LEONOR: ¡Mentira!

ÑICO: Lo hago por ti. No puedo soportar la idea de que Camila pueda hacerte daño. Sé que está haciendo cuarenta cosas para hacerte daño.

LEONOR: Crees.

ÑICO (*Enfadado*): ¡No creo! (p. 132)

Enfin, Níco lui-même, de retour de Terre-Neuve, accepte de poursuivre sa vie avec Camila à la

condition que celle-ci tourne la page et le suive sur le chemin de la Révolution, laissant derrière elle son appartement, ses saints et son travail de *santera*. « ¿De qué viviré? », s'enquiert alors la protagoniste. « De mi trabajo. Es lo normal » (p. 149), lui répond Níco, devenu l'homme travailleur et responsable attendu par la Révolution. Camila accepte finalement de le suivre, mais sans pour autant tout laisser derrière elle : « *Camila va apresuradamente al canastillero y saca de él la bolsa de los caracoles y algunos atributos más de santería, los envuelve en el pañuelo blanco y, abrazándose a Níco, ambos hacen mutis* » (p. 150).

Ce dernier geste fit couler beaucoup d'encre. « Testimonian los que participaron en el histórico montaje de *Santa Camila*, en 1962, que no fue fácil para Brene y Adolfo de Luis lograr un final coherente para la obra, sobre todo en aras de sostener la credibilidad de las motivaciones de la protagonista. La solución final en la que Camila sigue a su amor a la nueva vida, pero recogiendo, llevando en el último momento los objetos rituales, se torna conciliadora, pero, por los días de su estreno, indicó madurez<sup>2215</sup> ». Ultérieurement, ce dernier geste de Camila recevra même une interprétation tout à fait contre-révolutionnaire : Tomás Fernández Robaina voit en effet dans le fait que Camila emporte ses « caracoles » la preuve qu'elle continuera ensuite à exercer ses pratiques en cachette ; il interprète donc ce geste comme la preuve de l'échec de la Révolution à éradiquer la *religión*, et le reflet de la double morale qui se mettra progressivement en place jusqu'en 1990, date à laquelle les *religieux* peuvent enfin cesser de dissimuler leurs croyances et pratiques<sup>2216</sup>. Ce point de vue est partagé par Gerardo Fullea León (« fue la primera mujer en entrar en el juego de la doble moral<sup>2217</sup> »), qui ajoute que telle n'était pas la fin que Brene avait initialement prévue à sa pièce. Lui voulait qu'elle parte en laissant tout derrière elle : « si ella quiere ser una mujer moderna de verdad, jella lo tiene que dejar todo!<sup>2218</sup> ». Ce sont finalement ses camarades du Séminaire qui parvinrent à le convaincre de la modifier, jugeant peu réaliste que Camila accepte si brusquement un changement si radical.

Quoi qu'il en soit et en dépit de cette modification ultime, il apparaît très clairement dans cette pièce que la *religión* n'a pas sa place dans la nouvelle société révolutionnaire et ne représente, pour les personnages, qu'un obstacle à leur évolution personnelle.

Le désir de substitution de la vieille *religión* par la nouvelle religion politique pleine de promesses est ici limpide ; nous allons voir à présent que l'évolution du personnage de Níco, du « chulo » entretenu par sa femme/mère qu'il est au début de la pièce jusqu'à cet « homme nouveau » qui revient de Terre-Neuve, répond à toutes les étapes d'un processus initiatique des plus classiques.

---

<sup>2215</sup>PINO, Amado del, « María Antonia y Camila: gracia y castigo », *Op. Cit.*, p. 111.

<sup>2216</sup>FERNÁNDEZ ROBAINA, Tomás, entretien personnel, novembre 2015.

<sup>2217</sup>FULLEDA LEÓN, Gerardo, entretien personnel, novembre 2012.

<sup>2218</sup>BRENE, José Ramón, cité par FULLEDA LEÓN, Gerardo, entretien personnel, novembre 2012.

## b. L'initiation politique de Ñico Chambelona

« On comprend généralement par initiation un ensemble de rites et d'enseignements oraux, qui poursuit la modification radicale du statut religieux et social du sujet à initier. Philosophiquement parlant, l'initiation équivaut à une mutation ontologique du régime existentiel. À la fin de ses épreuves, le néophyte jouit d'une tout autre existence qu'avant l'initiation : il est devenu un *autre*<sup>2219</sup> ». Cette description de Mircea Eliade semble s'appliquer parfaitement à Ñico, dont tous les personnages soulignent la transformation radicale, au fil de la pièce.

Au début de la pièce, Ñico est comme un enfant, totalement dépendant de Camila, épouse-mère qui le maintient auprès d'elle et surveille jalousement chacune de ses sorties. Antonia, la mère (véritable) de Ñico, l'explique à Leonor, juste avant que celle-ci décide de rompre : « era como otra madre para él; pero una madre bruta, celosa, dominante<sup>2220</sup> » et Ñico lui-même le dit à Camila : « eres como mi madre; por eso te quiero<sup>2221</sup> ».

La première étape de l'initiation de Ñico intervient dès la deuxième scène de l'acte I : c'est son entrée à l'usine, qui marque sa sortie du microcosme fermé dans lequel Camila le maintenait jusqu'alors, et sa rencontre avec Leonor, la jolie milicienne dont il tombe amoureux et qui lui fait découvrir l'idéologie révolutionnaire par le biais de nombreux livres qu'elle lui donne et que Ñico lit avec avidité (au grand dam de Camila). Cette intégration à une communauté de travailleurs et la découverte des « mythes fondateurs » de la Révolution fait ici encore écho aux réflexions de Mircea Eliade : « l'initiation introduit le novice à la fois dans la communauté humaine et dans le monde des valeurs spirituelles. Il apprend les comportements, les techniques et les institutions des adultes, mais aussi les mythes et les traditions sacrées de la tribu, les noms des dieux et l'histoire de leurs œuvres ; il apprend surtout les rapports mystiques entre la tribu et les êtres surnaturels tels qu'ils ont été établis à l'origine des temps<sup>2222</sup> ».

Suite à ces lectures, Ñico n'est déjà plus le même homme, comme s'il avait déjà atteint un degré supérieur de compréhension de l'univers. « L'initié devient un autre homme parce qu'il a eu une révélation religieuse du Monde et de l'existence<sup>2223</sup> », nous explique Mircea Eliade, et c'est bien ce qui se produit avec Ñico. Camila s'en plaint auprès de sa marraine : « ha cambiado tanto, madrina, que me parece otro<sup>2224</sup> », et Ñico lui-même confie à Leonor : « siento que cambio y que me vuelvo otro. Es como si me viera crecer y al mismo tiempo me siento viejo<sup>2225</sup> ». Antonia le remarque

---

<sup>2219</sup>ELIADE, Mircea, *Initiation, rites, sociétés secrètes*, Éditions Gallimard, Paris, 1959, p. 12.

<sup>2220</sup>BRENE, José Ramón, *Santa Camila de La Habana Vieja, Op. Cit.*, p. 131.

<sup>2221</sup>*Idem*, p. 136.

<sup>2222</sup>ELIADE, Mircea, *Op. Cit.*, p. 12.

<sup>2223</sup>*Idem*, p. 24.

<sup>2224</sup>BRENE, José Ramón, *Op. Cit.*, p. 119.

<sup>2225</sup>*Idem*, p. 124.

également : « tú lo has cambiado, lo has hecho hombre<sup>2226</sup> », dit-elle à Leonor.

Cette phase pourrait correspondre à la première des trois étapes distinguées par Van Gennep dans les rites de passage, celle des « rites de séparation » : Ñico est séparé de Camila, arraché à son cocon maternel, par son nouveau travail tout d'abord, puis par sa relation avec Leonor. Sa rupture avec la jeune milicienne le fait apparemment rétrocéder à l'étape antérieure, puisqu'il retourne s'installer chez Camila. Mais en réalité, le Ñico d'antan a définitivement disparu : celui que Camila retrouve est un Ñico dévasté, abattu, qui ne croit plus en rien, en état de faiblesse absolue, comme le souligne Pirey. Or si l'on en croit Victor Turner, cela correspond bien à l'état dans lequel se trouvent les néophytes lors de leur entrée dans la seconde des trois étapes signalées par Van Gennep, celle des « rites de transition » : « Il faut que le néophyte soit dans la liminarité une table rase, une page vierge, sur laquelle on inscrit le savoir et la sagesse du groupe, eu égard à ce qui concerne le nouveau statut<sup>2227</sup> », affirme ainsi l'anthropologue. Ñico est alors prêt à se lancer dans son aventure maritime : « les novices sont violemment projetés dans un monde inconnu, où la présence des êtres divins se fait sentir par la terreur<sup>2228</sup> », nous dit Mircea Eliade et c'est bien une épreuve dangereuse qui attend Ñico lorsqu'il accepte d'embarquer sur le « Triunfador » pour aller jusqu'en Terre-Neuve, en plein hiver, rechercher une cargaison de morue. « Los gringos han presionado internacionalmente para que ninguna compañía naviera nos traiga ese bacalao<sup>2229</sup> », explique Teodoro à Ñico, ce qui convainc celui-ci de poursuivre son initiation en embarquant avec son compagnon pour affronter les forces du Mal (les États-Unis) et de la nature (les icebergs). Cet épisode équivaut à la « mort rituelle » décrite par Mircea Eliade comme « l'expression exemplaire de la *fin d'un mode d'être* : celui de l'ignorance et de l'irresponsabilité enfantine<sup>2230</sup> » :

La majorité des épreuves initiatiques impliquent, d'une façon plus ou moins transparente, un mort rituelle suivie d'une résurrection ou d'une nouvelle naissance. Le moment central de toute initiation est représenté par la cérémonie qui symbolise la mort du néophyte et son retour parmi les vivants. Mais il revient à la vie un homme nouveau, assumant un autre mode d'être. La mort initiatique signifie à la fois la fin de l'enfance, de l'ignorance et de la condition profane<sup>2231</sup>.

Mircea Eliade ajoute :

La mort initiatique est souvent symbolisée par les ténèbres, par la Nuit cosmique, par la matrice tellurique, la cabane, le ventre d'un monstre, etc. Toutes ces images expriment plutôt la régression à un état pré-formel, à une modalité latente [...] Ces images et symboles de la mort rituelle sont solidaires de la germination, de l'embryologie : ils indiquent déjà qu'une nouvelle vie est en train de se préparer<sup>2232</sup>.

---

<sup>2226</sup> *Idem*, p. 131.

<sup>2227</sup> TURNER, Victor, *Le phénomène rituel : structure et contre-structure*, PUF, Paris, 1990 [1969], p. 103.

<sup>2228</sup> ELIADE, Mircea, *Op. Cit.*, p. 37.

<sup>2229</sup> BRENE, José Ramón, *Op. Cit.*, p. 143.

<sup>2230</sup> ELIADE, Mircea, *Op. Cit.*, p. 17.

<sup>2231</sup> *Idem*, p. 16.

<sup>2232</sup> *Idem*.

Or c'est bien ce que symbolise la mer, une « matrice tellurique », dans laquelle Ñico disparaît pour revenir transformé. Beaucoup de critiques déplorent que cette étape importante de l'évolution de Ñico ait lieu en dehors de l'espace-temps scénique : « el autor debió mostrar la transformación de Ñico en escena, no fuera de escena. Es fácil enviar a un personaje a un largo viaje por mar para que reaparezca, transformado dos escenas después<sup>2233</sup> », considère Calvert Casey peu après la première de la pièce. Frank Dauster rejoint son jugement : « en términos dramáticos la obra sufre de una debilidad más grave: la transformación abrupta de Ñico ocurre totalmente fuera de escena<sup>2234</sup> ». Mais ce qui peut effectivement apparaître, sur le plan dramaturgique, comme une faiblesse, prend tout son sens dans le cadre du processus initiatique de Ñico puisque la phase liminaire correspond à une « mise en marge » du sujet par rapport à l'ensemble de la société : « According to van Gennep, an extended liminal phase in the initiation rites of tribal societies is frequently marked by the physical separation of the ritual subjects from the rest of society<sup>2235</sup> ». Ñico disparaît puis réapparaît transformé : c'est ainsi qu'il en va dans toutes les sociétés tribales, et c'est ainsi également qu'il en va dans la *religión* où en marge des *wemilere* et autres fêtes publiques, les initiations ont lieu en huis-clos et dans le plus grand secret<sup>2236</sup>, loin du regard des profanes.

Enfin, troisième étape du schéma tripartite de Van Gennep, arrivent les « rites d'incorporation », la réintégration de l'initié à la société, qui équivaut généralement à une nouvelle naissance : c'est le retour victorieux de Ñico parmi les siens, acclamé comme un héros par la foule (« Yo estaba en la Alameda cuando el barco atracó », explique Camila à Pirey. « Pero había tanta gente que él no me vio<sup>2237</sup> ») et désormais reconnu comme un membre à part entière, adulte, de la nouvelle société révolutionnaire. « Ustedes representan en estos momentos a la nueva generación de valientes que harán de la patria una Patria Nueva, una patria digna de amar y de reverenciar<sup>2238</sup> », reçoit-il en guise de discours d'accueil.

La pièce de Brene donne donc non seulement à voir la substitution d'un modèle idéologique par un autre, mais le parcours initiatique d'un individu auquel le nouveau modèle permet enfin de devenir un homme, au terme d'une série d'« épreuves » qui l'amènent à se dépasser lui-même.

L'immense succès connu par la mise en scène de *Santa Camila* par Adolfo de Luis en 1962 montre que la pièce eut un impact social conséquent (on raconte que les chauffeurs d'autobus, à l'approche

---

<sup>2233</sup>CASEY, Calvert, « Santa Camila de La Habana Vieja », *Gaceta de Cuba*, n° 6-7, juillet 1962, p. 18.

<sup>2234</sup>DAUSTER, Frank, « Visión de la realidad en el teatro cubano », *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh), Vol. 56, n° 152-153, juillet-décembre 1990, p. 854.

<sup>2235</sup>TURNER, Victor, *From Ritual to Theatre: the Human Seriousness of Play*, Performing Arts Journal Publications, New York, 1982, p. 26.

<sup>2236</sup>Rappelons ici l'altercation entre Nieves Fresneda et María Teresa Linares au sein du CFN, qui eut lieu car la première refusa de mettre en scène une cérémonie d'initiation.

<sup>2237</sup>BRENE, José Ramón, *Op. Cit.*, p. 147.

<sup>2238</sup>*Idem*, p. 146.

du théâtre Mella, marquaient l'arrêt en criant : « ¡Aquí, Camila! »<sup>2239</sup>) : pourrait-on dès lors considérer ces représentations, à l'instar des *performances* du théâtre Escambray, comme de nouveaux rituels politiques?

On peut apporter de nombreuses objections à cette idée : l'œuvre de Brene est une fiction revendiquée, représentée par des acteurs professionnels dans un théâtre à l'italienne. Le public n'est invité à participer ni en amont des représentations, ni durant celles-ci puisqu'il n'interagit à aucun moment avec les acteurs/personnages ; tout au long de la pièce, le quatrième mur est fermement maintenu sur ses bases. D'autre part, Brene n'a ici recours à aucun effet de théâtralité qui inviterait les spectateurs à adopter une distance critique et réflexive à l'égard de la fiction représentée. Tout est mis en place au contraire pour favoriser l'identification : la vraisemblance des dialogues, les scènes de vie quotidienne, le milieu populaire, les personnages familiers et surtout la contemporanéité de l'action dramatique : rappelons qu'il s'agit de la première pièce de théâtre cubain à se dérouler après la victoire de la Révolution, et à traiter directement des bouleversements occasionnés par celle-ci. En réalité, c'est justement par le biais de cette identification que la pièce joue son rôle politique, en invitant les spectateurs à se reconnaître en Níco et à réaliser le même cheminement que lui, si ce n'est déjà fait. La « réalité autre » que ces *performances* donnent à voir aux spectateurs n'est pas métaphysique, mais au contraire fermement inscrite dans l'histoire terrestre des hommes : c'est celle du Millénaire révolutionnaire, qui, si l'on en croit Brene, au moment où la pièce est présentée, est déjà en train de s'accomplir : « lo nuevo » vient remplacer « lo viejo » et tous, même les « chulos », *santeras* et autres laissés pour compte, sont invités à se « transformer » à l'instar de Níco pour participer à l'avènement de ce monde meilleur.

Il nous semble donc que les représentations de *Santa Camila de La Habana Vieja* qui se tinrent dans le théâtre Mella de La Havane en 1962 puissent effectivement être considérées comme des *performances* rituelles liminaires, parfaitement intégrées à la structure que constitue la nouvelle religion révolutionnaire.

Parmi les pièces qui nous intéressent ici, *María Antonia* connut un succès similaire à celui de *Santa Camila*. La fonction politique de ces deux pièces est-elle comparable ? Peut-on également considérer *María Antonia* comme un rituel révolutionnaire ?

---

<sup>2239</sup> BOUDET, Rosa Ileana, *Cuba: viaje al teatro en la Revolución*, Ediciones de la Flecha, Santa Mónica (Californie), 2012, p. 75.

### 3. *María Antonia* : un théâtre ouvertement liminoïde

#### a. Le folklore recontextualisé dans une nouvelle société moins idyllique que promis

En dépit de son succès, la mise en scène de *María Antonia* par Roberto Blanco en septembre 1967 suscita de violentes polémiques. « De más está decir que esta obra sorprendió, emocionó y escandalizó, en algunos casos, al público. [...] Se polarizaron inmediatamente defensores y detractores. No era posible la indiferencia<sup>2240</sup> », se souvient Inés María Martiatu. Comment expliquer de telles réactions ? Ce n'était plus la première fois que le public avait en face de lui des acteurs noirs jouant des personnages afro-descendants ; ce n'était plus la première fois non plus qu'on lui donnait à voir l'univers de la *santería*, dans tout son déploiement esthétique : à ce moment-là, le Conjunto Folklórico Nacional avait déjà des années de pratique derrière lui. Carlos Felipe avait déjà publié son *Réquiem por Yarini* et Gilda Hernández s'était chargée de le mettre en scène ; *Santa Camila* était publiée et mise en scène avec le succès qu'on connaît ; *Mamico Omi Omo*, plus discrète, avait tout de même eu droit à une publication. Pourquoi *María Antonia* provoqua-t-elle un tel scandale ?

L'une des particularités de *María Antonia*, reconnue par l'ensemble de la critique, est qu'elle pénètre bien plus avant dans l'univers afro-cubain que les pièces susmentionnées. Les connaissances de José Milián en la matière, nous l'avons vu en étudiant *Mamico Omi Omo*, semblent provenir principalement de sa lecture de *El Monte* de Lydia Cabrera ; quant à Brene, son camarade de classe Fullea León lui-même reconnaît que « él no conocía la religión. Era algo que respetaba, como algo folklórico<sup>2241</sup> ». Ces dramaturges, bien qu'intéressés par les religions afro-cubaines et leurs manifestations, en avaient une connaissance purement théorique, superficielle et extérieure (*etic*), tandis que Eugenio Hernández Espinosa, lui-même afro-descendant, en avait une connaissance expérimentale, concrète et physique, que ses lectures ultérieures ne vinrent que compléter et enrichir. La différence est fondamentale, puisqu'elle conduit un auteur tel que Anton Arrufat à considérer que « *María Antonia* es, sin duda, una obra esencialmente de negros. En esto radica su gran virtud. Ser un teatro auténtico de una parte de nuestro pueblo<sup>2242</sup> ». « La profundidad con la que la obra incursiona sociológica, sicológica, etnográfica y culturalmente en el mundo afrocubano y el imaginario de sus gentes, nunca antes se había conocido<sup>2243</sup> », renchérit Marcelo Fajardo-

---

<sup>2240</sup> MARTIATU, Inés María, « Reflexiones en los cuarenta años de *María Antonia* » in *Una pasión compartida: María Antonia*, Editorial Letras Cubanas, La Havane, 2004, p. 5.

<sup>2241</sup> FULLEDA LEÓN, Gerardo, entretien personnel, novembre 2012.

<sup>2242</sup> ARRUFAT, Anton, cité par MONTES HUIDOBRO, Matías, *Cuba detrás del telón (II): El teatro cubano entre la estética y el compromiso (1962 – 1969)*, Universal, Miami, 2008, p. 146.

<sup>2243</sup> FAJARDO-CÁRDENAS, Marcelo, « Máscaras en los espejos de la procesión postcolonial: rebeldía de la mujer



Cárdenas. « *María Antonia* no sólo resultó incómoda por la masividad del público que asistía a verla, incluso más de una vez, sino porque era la expresión de la otredad desde dentro de la misma cultura marginada, que amplificaba la voz de una cultura de resistencia que ha creado sus propios códigos, diferente al lenguaje hegemónico. [...] *María Antonia*, como obra y personaje, habla desde la voz de la otredad<sup>2244</sup> ». Il est d'ailleurs remarquable que de toutes les héroïnes afro-descendantes précédemment évoquées – la María de *Medea en el espejo*, La Jabá, la Santiaguera, Camila... – María Antonia soit la première dont le *dramatis personae* spécifie qu'elle est noire, et non métisse (« la mujer negra es la más *otra* de todas las mujeres marginadas, más aun que la mulata<sup>2245</sup> »). Dans cette pièce, l'auteur s'aventure si loin dans l'univers des croyances et des pratiques afro-descendantes que les *religieux* eux-mêmes en prirent ombrage, jugeant que la pièce dévoilait des rites qui devaient rester secrets.

Todos los creadores que estábamos alrededor de la puesta en escena [...] estábamos conscientes de que la obra iba a crear un malestar, lo teníamos consciente desde los ensayos. Incluso, *María Antonia* estuvo suspendida momentáneamente. Tuvimos que ir a un encuentro con la dirección de teatro del Consejo Nacional de Cultura<sup>2246</sup> donde nos plantearon que se estaban evidenciando cosas muy sagradas y que los religiosos estaban molestos. Por ejemplo, en un ensayo se tocó un canto fúnebre, el *aumba waorí*, que luego tuvimos que sustituir por otro, menos sagrado. Esa sustitución también nos permitió conservar toda una serie de elementos como la posesión, como bajar Orula, el oráculo de Ifá, en escena, que eso era tremendo. Además, no sólo estaba la santería sino también el abakuá, con la muerte de Julián, donde aparece el íreme, y allí también hay un lloro que es abakuá<sup>2247</sup>.

Au sein même du Conjunto Folklórico Nacional, qui participa pourtant à la mise en scène, certaines voix s'élevèrent pour condamner la pièce et les secrets qu'elle révélait. « Fue muy complejo<sup>2248</sup> », se souvient l'auteur ; mais, soutenu par Rogelio Martínez Furé et disposé à retirer de sa pièces les éléments les plus « sacrés » aux yeux des *religieux* tels que le *aumba waorí*, l'auteur finit par trouver un terrain d'entente avec ceux-ci. Leurs protestations en vinrent même à constituer, à ses yeux, un gage de la réussite de son entreprise : « esa reacción de los religiosos la considero muy legítima porque en el fondo era el reconocimiento de una autenticidad<sup>2249</sup> », confie-t-il à Christilla Vasserot.

Mais des problèmes de ce type furent rencontrés par le CFN lui-même, sans provoquer de réactions

---

afrodescendiente en el teatro afrocubano contemporáneo », thèse de doctorat (dir. Melissa A. Fitch), University of Arizona, 2010, p. 81.

<sup>2244</sup> *Idem*, pp. 255-256.

<sup>2245</sup> *Idem*, p. 58.

<sup>2246</sup> Il peut sembler quelque peu paradoxal que ce soit une institution révolutionnaire comme le Consejo Nacional de Cultura qui se soit chargé d'empêcher Eugenio Hernández Espinosa de révéler sur scène des secrets religieux. Cela témoigne de la complexité des relations entre les institutions révolutionnaires et l'ensemble de la communauté religieuse.

<sup>2247</sup> HERNÁNDEZ ESPINOSA, Eugenio, « Entrevista con Eugenio Hernández Espinosa » (entretien avec C. Vasserot), partiellement publié sous le titre « Mi cultura personal es un ajiaco », *Conjunto*, n° 109, avril-juin 1998, n.p.

<sup>2248</sup> HERNÁNDEZ ESPINOSA, Eugenio, « Hilda, María Antonia, según Eugenio » (entretien avec Zoila Sablón), La Jiribilla, <<http://www.lajiribilla.cu/articulo/8749/hilda-maria-antonia-segun-eugenio>> [consulté le 03/10/2014].

<sup>2249</sup> HERNÁNDEZ ESPINOSA, Eugenio, « Entrevista con Eugenio Hernández Espinosa », *Op. Cit.*, n.p.

au-delà de la communauté religieuse. La différence vient ici du fait que le « folklore », dans *María Antonia*, n'apparaît pas comme un ensemble de croyances et de pratiques « fossilisées », réduites à une expression artistique détachée de toute expérience quotidienne. « Allí el altar recobraba su función primera y su función ulterior<sup>2250</sup> », affirme la poétesse Nancy Morejón et de fait, à travers la mise en scène de Roberto Blanco le « folklore » est en quelque sorte rendu à la vie ; le fait que ce soit les artistes du CFN eux-mêmes qui se trouvent sur scène rend cet aspect encore plus évident. Débarrassés de leurs encombrants costumes qui les transformaient inévitablement en « personnages », ces artistes sont ici les figurants des scènes de vie quotidienne dans les espaces publics : ce sont eux, vêtus avec la plus grande simplicité, qui constituent la foule bruyante et animée du Mercado Único. Au milieu de ce désordre apparent où se mêlent les cris des « pregoneros » et les éclats de voix des discussions de voisinage, une voix soudain s'élève et entonne un « guaguancó ». La foule lui répond, un homme s'avance et réalise quelques pas de danse, María Antonia finit par se joindre à lui...



*María Antonia et Cipriano, dans la mise en scène de Roberto Blanco (1967)*

Qui connaît ce genre d'ambiance populaire à Cuba sait qu'il n'y a rien d'artificiel dans cette danse improvisée ; pas plus que dans les chants religieux qui résonnent chez la Madrina, lorsque celle-ci organise chez elle un *wemilere* en l'honneur de Yemayá. Dans la captation dont nous disposons (cf. extrait n° 4), la différence est frappante entre les mouvements minimalistes des danseurs lors de cette cérémonie, et ceux de ces mêmes danseurs dans les spectacles du Conjunto : on retrouve ici la spontanéité des danses dans leur contexte original, très éloignées des chorégraphies spectaculaires

<sup>2250</sup>MOREJÓN, Nancy, « Para una poética de los altares », *Conjunto*, n° 99, 1994, p. 68.

du CFN. « Fijar una ritualidad progresiva, dinámica, en su función de conducir las acciones de la tragedia, fue una contribución de *María Antonia* que no olvidaré mientras viva<sup>2251</sup> », estime Nancy Morejón.

On peut d'ailleurs remarquer que c'est un reproche qui fut adressé à l'auteur en 2011, au sujet de sa propre mise en scène à laquelle participèrent de nouveau les artistes du CFN : dans ce spectacle en effet, les danseurs sont à nouveau costumés et leurs interventions tendent à offrir au public des intermèdes « folkloriques » parfois sans connexion suffisante avec l'action scénique. C'est du moins ce que laisse entendre la critique de Lilian Manzor, publiée dans *Conjunto* en 2012 :

A pesar del despliegue de colores, de la música en vivo y de las iyalochas bailando para invocar a los dioses, el montaje resultó algo lento y la poesía del texto original muchas veces se perdió ya que los actores no enunciaban bien. Para esta espectadora, además, la ritualidad, teatralidad y gestualidad de las culturas afrodescendientes tendieron a quedarse en un espectáculo de corte musical donde los orishas, casi arquetipos, permanecieron distanciados del drama social y humano de los personajes<sup>2252</sup>.

En 1967, à une époque où de nombreux *religieux* se trouvaient encore dans les UMAP, certains pour avoir refusé de gagner les rangs du CFN et après tant d'efforts de la part du gouvernement pour extraire les pratiques rituelles afro-cubaines de leur contexte original, on comprend que cette re-contextualisation du folklore ait pu déranger.

Pourtant, l'action de la pièce se déroule avant la Révolution : l'auteur le rappelle à de nombreuses reprises. Sa mise en scène de 2011 est sous-titrée « Historia trágica con cantos y bailes de una negra republicana » et dans son entretien avec Alberto Curbelo, il se montre même extrêmement précis, en spécifiant que les mésaventures de María Antonia sont contemporaines du coup d'État de Batista, en 1952 : comme dans les pièces précédemment étudiées (à l'exception de *Santa Camila*), l'univers ici décrit, univers de pauvreté et de misère, et celui de l'ère antérieure, celle où la *religión* constituait encore le seul réconfort pour des populations marginalisées, ce qui légitime parfaitement son intégration au quotidien des personnages – rappelons d'autre part que l'on est bien loin, ici, de la vision magnifiée de la *religión* offerte par le *Réquiem* de Felipe.

Mais si l'on observe attentivement le texte d'Eugenio Hernández Espinosa, on remarquera qu'aucune date n'apparaît dans le *dramatis personae*. Quand bien même elle y figurerait, en 1967 la technique consistant à « anti-dater » une pièce pour pouvoir critiquer la société révolutionnaire (ou du moins, aller à l'encontre de l'optimisme imposé par les autorités culturelles) tout en feignant de dénoncer les abus de la société républicaine n'est pas nouvelle : la didascalie initiale de *El Mayor General hablará de Teogonía* stipule que la pièce se déroule en 1929, ce qui pousse Ricardo Lobato Morchón à affirmer que « nos encontramos, ciertamente, ante una denuncia de una situación

---

<sup>2251</sup> *Idem.*

<sup>2252</sup> MANZOR, Lillian, « Teatro urgente en La Habana: bojeo cubano en el K-torce FTH », *Conjunto*, n° 162, 2012, p. 48.

política de la historia reciente de Cuba que estaba repitiéndose en el país en el momento en el que se escribió la obra<sup>2253</sup> ». *La noche de los asesinos* a lieu durant « cualquiera de los años 50<sup>2254</sup> », etc.

Comme dans les pièces susmentionnées, aucun élément de *María Antonia* ne situe par ailleurs explicitement l'action dans le contexte républicain, sinon l'existence du bar douteux, sur les quais, où Julián vient fanfaronner après sa victoire, au milieu des marins nord-américains et des prostituées ; au point même que Roberto Blanco, pourtant extrêmement fidèle par ailleurs au texte original, semble s'être senti obligé d'y apporter une légère modification : dans le texte original, sur la place du marché, Cipriano interpelle María Antonia :

« CIPRIANO: ¿y qué, negrona?

MARÍA ANTONIA: Ya me ves, pasando por blanca hasta que se descubra.

CIPRIANO: Usted no tiene que ser blanca para valer.

MARÍA ANTONIA: Ser blanco en este país es una carrera » (p. 9).

Dans la mise en scène de Roberto Blanco, cette dernière réplique est remplacée par « ser blanco en esta república es una carrera ». María Antonia dénonce pourtant ici le racisme d'une société qui ne peut être que pré-révolutionnaire, puisque selon le Líder Máximo en personne, le racisme a été éradiqué de la société cubaine depuis 1961. Le fait que Roberto Blanco juge opportun de réintroduire la République ici démontre qu'en 1967, l'ironie mordante de María Antonia pourrait être mal interprétée... Dans un article publié dans la revue *Mujeres* en septembre 1967, Gonzalo López décrit la pièce comme « una obra cubana, que plantea situaciones dramáticas típicas de una época felizmente superada. [...] Un espectáculo donde el canto y la danza contribuyen a expresar la angustia y la desesperación de gentes alienadas en una sociedad que se derrumba<sup>2255</sup> ». L'insistance avec laquelle le critique souligne que les maux sociaux dénoncés par la pièce appartiennent à une époque révolue met également en évidence la nécessité d'un tel rappel.

De manière générale et malgré les efforts des uns et des autres pour le dissimuler, force est d'admettre qu'en cette fin de décennie, alors que l'« ère de la baguette magique » n'est plus qu'un lointain souvenir et que les promesses sociales du gouvernement révolutionnaire ont déjà montré leurs limites<sup>2256</sup>, les cris de protestations de María Antonia sont encore d'une violente actualité ;

---

<sup>2253</sup>LOBATO MORCHÓN, Ricardo, *El teatro del absurdo en Cuba (1948-1968)*, Editorial Verbum, Madrid, 2001, p. 159

<sup>2254</sup>TRIANA, José, *La noche de los asesinos in VALIÑO, Omar, Dramaturgia de la Revolución (1959-2008)*, Vol. 1, Ediciones Alarcos, La Havane, 2010, p. 289.

<sup>2255</sup>LÓPEZ, Gonzalo, « María Antonia », *Mujeres*, septembre 1967, p. 45.

<sup>2256</sup>Citons à titre d'exemple le témoignage de Francisco Morín, qui manque très certainement d'objectivité mais offre néanmoins un aperçu de la situation socio-politique du pays durant la seconde moitié de la décennie : « Ya estábamos en 1964 y el ambiente del país era cada vez más triste. La partida de nuestra gente para los Estados Unidos se había convertido en un goteo incesante. Se vivía una alienación general donde era preciso fingir para subsistir. Algunos lo hacían por miedo a la cárcel, otros por escalar posiciones y la mayoría para no perder lo poco que tenían. El régimen mentía descaradamente sobre todas las cosas y el país entero tenía que servirle de caja de resonancia. [...] 1964 sería un poco más siniestro que los anteriores y así sería con cada nuevo año de la revolución. Su poder de destrucción y envilecimiento sería infinito » (MORÍN, Francisco, *Por amor al arte, Op. Cit.*, pp. 296-

l'optimisme candide de *Santa Camila* est bel et bien révolu. « No me basta esta vida, no la quiero. Necesito otro mundo. ¿Dónde está? », s'écrie María Antonia, sachant sa fin imminente. Cela pourrait résonner comme un cri d'espoir, un appel à la Révolution à venir. Mais en 1967, les María Antonia sont encore bien trop nombreuses dans la société cubaine pour qu'un tel cri puisse résonner au passé.

Or ce ne sont pas seulement – et même pas principalement – les discriminations raciales que dénonce *María Antonia*, mais surtout le machisme extrême du milieu dans lequel elle évolue et qui ne laisse aux jeunes femmes comme elle, noire certes mais surtout pauvre, aucun autre avenir que celui de Cumachela. Ce machisme, dans la Cuba de Batista comme dans celle de Castro, est celui des milieux populaires cubains ; c'est aussi celui de la *religión*, comme nous allons le voir à présent.

## b. Entre Ochún et Cumachela, quelle place pour María Antonia ?

Según la mitología, cuando los/as orichas bajaron a la tierra trajeron prescripto, además de su aché, los roles que debían desempeñar de acuerdo con los sexos, en tal sentido, a las deidades masculinas les correspondió la creación del ser humano, el conocimiento de los secretos del hombre y de la mujer, conocer el trabajo de las/os orichas, el poder de la vida y de la muerte, abrir y cerrar los caminos, dominar los secretos del monte y de los poderes curativos de las plantas, sustituir la mala suerte por la buena y viceversa, provocar la guerra y la destrucción, en cuyo desempeño los orichas reflejaron competencia, eficacia, fortaleza física, rudeza, violencia y ejercicio del poder, características propias de los patrones tradicionales de la masculinidad.

Sin embargo, los roles asignados a las orichas fueron : mensajeras de Olofi, tejer jamos y cestas para los pescadores, fabricar jarras de barro, enseñar, repartir limosnas, comercializar, conceder hijos/as a las mujeres estériles y, fundamentalmente, la coquetería, la sexualidad y la maternidad, vinculados todos a los patrones de la femineidad de la cultura y la sociedad yoruba tradicional.

Entonces no es de extrañar que en la mitología correspondiente el liderazgo siempre se relacione con el hombre. Que sea el varón quien desempeñe la inmensa mayoría de los roles de autoridad y de dirección, y por tanto, la mujer no sea más que una imagen de la construcción social de su presencia en términos patriarcales o, una proyección de la realidad masculina<sup>2257</sup>.

Comme nous l'avons vu dans les premières parties de cette étude, la « mythologie » *lucumí* n'est pas directement importée de la « société yoruba traditionnelle » : depuis leurs premiers pas sur l'île de Cuba, les *orichás* ont considérablement évolué et bon nombre de *patakines* vivent le jour sur le nouveau continent. Mais le constat ici établi par Daisy Rubiera Castillo n'en est pas moins recevable, et nous pouvons même considérer que la « répartition des rôles » observée par la chercheuse s'est affirmée au fur et à mesure que, sous l'influence des anthropologues et des folkloristes, les *orichás* se sont transformés en archétypes cubains.

Le profond machisme dont ces archétypes sont imprégnés trouve sa quintessence dans le couple Changó/Ochún, qui sont sans aucun doute les *orichás* les plus populaires aujourd'hui à Cuba. Ces deux *orichás* ont en commun leur principale caractéristique : le goût pour la séduction et les plaisirs

---

297).

<sup>2257</sup>RUBIERA CASTILLO, Daisy, « La mujer en la regla ocha: una mirada de género », *Revolución y cultura*, n° 2-3, 1999, p. 73.

charnels, pour la danse et pour l'amour. C'est ce qui conduit certains – dont Eugenio Hernández Espinosa lui-même – à considérer que « Changó y Ochún son el mismo oricha pero hombre y mujer, poseen las mismas características<sup>2258</sup> ».

Mais alors que Changó est violent, impétueux et polygame (nous avons pu le constater avec Yarini), dans l'imaginaire collectif cubain, Ochún est la douceur incarnée, « siempre muy bien vestida, atractiva y eternamente alegre<sup>2259</sup> ». Elle aime plaire et séduire les hommes, mais il s'agit avant tout d'une femme passionnée, prête à tous les sacrifices pour l'homme qu'elle aime. L'amour constitue le point faible d'Ochún : « Mientras no se enamoren pueden ser la perdición de los hombres, pero cuando se enamoran se pierden<sup>2260</sup> », nous explique Inés María Martiatu.

Dans *María Antonia*, Eugenio Hernández Espinosa entreprend de réinvestir ces archétypes : la Madrina, mère adoptive de María Antonia, est fille de Yemayá et incarne la figure maternelle par excellence, déployant toute son énergie pour tenter de protéger puis de sauver sa fille. Julián est fils de Changó. Boxeur professionnel<sup>2261</sup>, son succès grandissant lui vaut l'admiration croissante de son entourage et lui permet de multiplier des conquêtes qu'il traite avec violence et mépris, comme en témoigne la façon dont il se débarrasse de cette amante trop encombrante, sur la place du marché :

JULIÁN: Vete ya.

MUJER: ¿Por qué eres tan mal conmigo ?

[...]

JULIÁN (*Golpeándola*): ¡Arranca! ¡Arranca! ¡Arranca!

MUJER: ¡No me botes, no me botes, por lo que tú más quieras!

JULIÁN (*Zafándose*): Ya te he hecho mucho tiempo.

MUJER: Te doy lo que tú quieras; trabajaré para ti.

JULIÁN (*Dándole golpes y patadas*): ¡Que te vayas, coño, que te vayas!

MUJER: ¡Mátame! ¡Mátame!

JULIÁN (La amenaza con darle en la cara. La mujer da un grito y sale huyendo): ¡Y como vuelvas a mirarme la cara, te rajo en dos! (p. 14)

María Antonia, amante délaissée de Julián, est fille d'Ochún<sup>2262</sup>. Elle aussi est, *a priori*, en parfaite adéquation avec son modèle folklorique : elle aime danser, faire la fête, séduit tous les hommes de son entourage et a de nombreux amants. Elle est reconnue par les autres personnages comme « la

<sup>2258</sup>HERNÁNDEZ ESPINOSA, Eugenio, cité par MARTIATU, Inés María, « Chivo que rompe tambó: Santería, género y raza en *María Antonia* » in *Una pasión compartida: María Antonia*, Editorial Letras Cubanas, La Havane, 2004, p. 52.

<sup>2259</sup>DUKE, Dawn, « La mujer negra y el popularismo cubano en *María Antonia* de Eugenio Hernández Espinosa », *Revista de Lenguas Modernas*, n° 17, 2012, p. 29.

<sup>2260</sup>MARTIATU, Inés María, « Chivo que rompe tambó: Santería, género y raza en *María Antonia* » in *Una pasión compartida: María Antonia*, Editorial Letras Cubanas, La Havane, 2004, p. 45.

<sup>2261</sup>Tout au long de la pièce, les autres personnages l'appellent « champion », ce que l'on peut voir comme l'équivalent du titre royal porté par Changó dans la mythologie. Un autre clin d'oeil nous rappelle la filiation divine de Julián, lorsque María Antonia le convainc de venir à la fête organisée par la Madrina en lui promettant un morceau de mouton (qui est la viande de prédilection de Changó).

<sup>2262</sup>Dans la mise en scène de Tito Junco, si l'on en croit la critique du spectacle rédigée par Inés María Martiatu, les personnages étaient même dédoublés par des danseurs incarnant leurs *orichás* tutélaires. « A veces pudieran parecer recargadas », estime la critique. « Sin embargo, alcanza un buen momento en la escena de María Antonia haciendo el amor con Carlos, cuando en la manigua aparece la danza del amor de Ochún con Oggún »

negra más guapa que pisa esta tierra » (p. 9) et semble, à première vue, refléter parfaitement le stéréotype de la noire/métisse caribéenne, « sandunguera », incarnant la joie de vivre et la sensualité tropicale. Mais ce stéréotype est ici problématisé à différents niveaux.

Tout d'abord, María Antonia n'a pas choisi d'être fille d'Ochún : nous l'avons vu un peu plus haut, le rapport de filiation qui unit María Antonia à la déesse lui a été imposé dès son plus jeune âge, sans qu'elle ait eu son mot à dire, par un *babalao* chez qui sa marraine la conduisit. « Me enseñó a bailar, a cantar, a ser alegre », explique-t-elle à Carlos. « Me abrió las puertas y me dijo: “Hija de Ochún, compórtate como tal y que ella sepa refrescar tu eleddá” » (p. 33). María Antonia poursuit son récit en évoquant avec amertume le sort qu'elle connut ensuite : « fui hija de Ochún, pero la gente empezó a mirarme atravesao. Mi alegría molestaba. Me denunciaban. Los bares cerraban sus puertas; las mujeres tiraban agua a la calle y hacían limpieza a sus maridos. Las madres soltaron a sus hijos a la calle; me los echaron como perros rabiosos. La policía me caía atrás » (p. 33).

Cette tirade de María Antonia met en évidence le paradoxe qui sous-tend toute la pièce et qui conduit finalement au dénouement tragique : María Antonia est fille d'Ochún, parce qu'on le lui a imposé et c'est en tant que fille d'Ochún qu'elle est méprisée et traitée comme une fille publique, mise à la disposition des hommes qui souhaiteraient profiter de ses charmes (rappelons ici que la déesse elle-même est parfois affectueusement appelée par ses fidèles la « Sainte Pute »).

En théorie, dans la *santería*, le rapport entre un fidèle et son *orichá* est une relation intéressée : le fidèle nourrit son dieu en lui rendant un culte bien défini, en échange de quoi il reçoit un peu de son « aché », de sa puissance. Or la puissance d'Ochún, celle qu'elle est censée transmettre à ses enfants, réside justement dans ce pouvoir de séduction qui la caractérise. Mais ici, il apparaît clairement que la filiation divine des filles d'Ochún, au lieu de constituer pour elles une source de pouvoir, vient renforcer leur soumission : on exige d'elles qu'elles soient toujours douces, séduisantes, toujours de bonne humeur et souriante, dans le seul but d'adoucir la vie des hommes et de leur procurer du plaisir. Lorsque María Antonia vient reprocher à Julián de la traiter sans aucune considération, celui-ci refuse de lui prêter la moindre attention : « Tú no naciste para ese carácter. Las hijas de Ochún nacieron para endulzar las aguas y enloquecer el viento » (p. 15) ; jusqu'à ce qu'elle retrouve l'attitude qu'il attend d'elle : « No, mi negro, no te vayas. Haré lo que tú quieras. Tú eres mi macho, mi dueño. Yo soy tu esclava » (p. 49).

Tout au long de la pièce, María Antonia tente de se rebeller contre cette identité pseudo-divine, de s'en affranchir; elle refuse d'ailleurs de « donner sa tête » à son *orichá* et finit même par s'enfuir d'une cérémonie, pour ne pas être possédée par la déesse. Mais plus María Antonia tente de se débarrasser de cette encombrante tutelle, plus les autres personnages viennent lui rappeler le rôle qu'elle est tenue de jouer, la seule identité sociale qui lui est reconnue; et plus la rage et le désespoir de María Antonia grandissent, car personne autour d'elle n'est capable d'entendre ses protestations.

C'est auprès de Yuyo, un vendeur de légumes qui cherche à la convaincre d'accepter les quelques pesos qu'il a en poche pour coucher à nouveau avec elle, qu'elle exprime toute son amertume :

MARÍA ANTONIA. ¿Qué quieres de mí? Yo no soy ningún trapo sucio. ¿Es que soy algo peor que eso? Me estoy achicharrando de verlo todo igual, de no encontrar un camino donde pueda sentarme a respirar, a cantar otra canción que no sea mentira. Quiero olvidarlo todo, nacer de nuevo. Si alguien me escuchara antes de morirme ahogada en estas palabras. Ya no puedo más. Estoy cansada de cantar, de rumbar, de esta miseria que me pudre, de este cuerpo que lo único que sabe es dar deseo, de ser María Antonia, de ser como todo el mundo quiere que yo sea, de sentir lo que siento, ¿me entiendes? No, que vas a entender tú, que vienes por todo eso.  
YUYO. ¿Qué estás hablando? ¿Qué te pasa? Me quedan unos pesos todavía. [...] Por lo que más tú quieras, vamos a cualquier parte, a gozar, y deja toda esta tragedia. No te vuelvas loca por gusto. ¡Una negra tan rica como tú! (p. 21)

Pour tous les personnages, hommes et femmes, María Antonia n'est qu'une « cualquiera », « una puta ». Le jeune Tino lui-même, à qui María Antonia achetait des bonbons encore peu de temps auparavant et qu'elle aidait à échapper à la police, la traite avec le mépris attendu de l'homme qu'il est en train de devenir, en commençant par se moquer de sa prétention à empêcher Julián de fréquenter d'autres femmes :

TINO: ¿Qué, quieres meterlo bajo tu saya? Julián es hombre.  
MARÍA ANTONIA: ¡Qué sabes tú lo que es un hombre!  
TINO: Yo lo soy.  
MARÍA ANTONIA: ¿Tú? No me hagas reír. Si todavía no has aprendido a limpiarte los fondillos.  
TINO: ¡To los puedo limpiar a ti!  
MARÍA ANTONIA (*Afectada*): Tú también.  
TINO: Te puedo enseñar lo que hace un hombre de verdad con una mujer como tú.  
MARÍA ANTONIA: ¿Te lo enseñó Julián?  
TINO: ¡La vida, socia! (*María Antonia estalla en una carcajada.*) No te rías, ¿eh? No permito que ninguna mujer se burle de mí. (*Se toca el sexo con ostentación.*)  
MARÍA ANTONIA: ¿Y serías capaz de entrarme a mí, que puedo ser descansadamente tu madre?  
TINO (*Despectivo*): Ya quisieras tú. Lo único que tú puedes ser es mi mujer.  
MARÍA ANTONIA: ¿Por qué no puedo yo ser tu madre?  
TINO: ¡Tú eres una desorejá!  
MARÍA ANTONIA: ¿También la vida te enseñó a decir eso? La vida te enseña a decir muchas cosas.  
(p. 27)

Le discours du jeune Tino, à qui « la vie » apprend que les femmes sont soit des mères, soit des prostituées, met en évidence la différence de traitement réservé aux fils de Changó (« Julián es hombre! ») et aux filles d'Ochún (« ¡Tú eres una desorejá! »). « Indiscutiblemente hay un conflicto de género en esta obra », observe Inés María Martiatu.

En torno a la construcción de los personajes centrales, en María Antonia y su amante Julián se polariza una oposición antagónica: hembrismo-machismo, uno de los factores desencadenantes de la tragedia, por las características mismas de los dos personajes. En el antagonismo María Antonia-Julián se expresa la desigualdad. Él, en el mundo marginado al que pertenece, es un rey. [...] María Antonia es mujer, negra y pobre. Ella tiene que arrastrar con el estigma de su condición<sup>2263</sup>.

<sup>2263</sup>MARTIATU, Inés María, « Chivo que rompe tambó: Santería, género y raza en *María Antonia* » in *Una pasión*



Toute l'amertume et le mépris que María Antonia éprouve pour sa propre personne – son propre personnage, dont elle ne parvient pas à se défaire – finissent par prendre corps dans ce monstre qu'est la Cumachela. C'est cette vision répugnante et repoussante d'elle-même qui la pousse finalement sur le chemin de la tragédie. Sa mort finale en effet est une sorte de suicide<sup>2264</sup> : María Antonia la provoque, car elle préfère une mort en apothéose à la vie de misère qui serait la sienne si elle se soumettait et renonçait à sa révolte.

### c. La tragédie d'Ochún, réinvestie de ses pouvoirs divins

C'est cette révolte en effet qui fait de María Antonia un personnage tragique, car la jeune femme n'est pas qu'une simple victime qui se lamente sur sa condition de femme/objet. Puisque le pouvoir de séduction est le seul qu'on veut bien lui concéder, elle prend le parti de l'exploiter au maximum et de le faire à son propre profit (et non à celui des hommes) : « María Antonia esgrime su sexualidad como uno de los elementos más fuertes con que puede mostrar su rebeldía<sup>2265</sup> », nous dit Inés María Martiatu. C'est ce qui en fait un personnage si violent et si agressif, car elle transgresse ce faisant toutes les normes du milieu dans lequel elle évolue. « María Antonia es una gran desobediente. La gran transgresora. Ella no quiere acatar las leyes de los hombres ni la de los orichas<sup>2266</sup> ». En effet, dans le corpus d'*Ifá*, Ochún utilise souvent son « pouvoir » de séduction comme tel, c'est-à-dire comme un outil pour parvenir à ses fins. Elle séduit et trompe quasiment tous les autres dieux et cela lui permet d'obtenir d'eux ce qu'elle veut, tout comme le fait María Antonia ici, qui profite par exemple de l'attirance qu'a pour elle Yuyo, le vendeur de légumes, pour lui dérober une grande partie de sa marchandise :

YUYO. (*A María Antonia que está echando viandas en la jaba.*) ¡Aguanta, aguanta, eh! Te estás llevando lo mejor.

MARÍA ANTONIA. (*Sensual.*) ¿Me vas a negar a mí, a tu familia, dos o tres ñames más? Madrina quiere hacer frituras.

YUYO. Tú sabes cómo está la cosa; mala de verdad. [...]

MARÍA ANTONIA. ¿¡Y ese llantén!? ¡Cómo está ese racimo de plátanos!

YUYO. Tú sabes que yo nunca te he negado nada, pero...

MARÍA ANTONIA. ¡Ay! ¡Arráscame aquí... en la espalda! ¡Arráscame! ¿Qué decías? (p. 12)

Celui-ci est parfaitement lucide quant à la nature de leur relation :

« YUYO: Todo en la vida no es más que interés. Tú vienes a mí, porque sabes que a la corta o a la

---

*compartida: María Antonia*, Editorial Letras Cubanas, La Havane, 2004, pp. 47-48.

<sup>2264</sup> Cette idée est confirmée par une séquence que l'on trouve dans le reportage *Así na'ma: Cuba l'Africaine*. L'on y voit Eugenio Hernández Espinosa répéter cette scène finale avec une actrice de sa troupe, qui joue le rôle de María Antonia. Carlos n'apparaît pas et l'actrice s'enfonce elle-même le couteau dans le vagin (MERCIER BALAZ, Mireille et PINÓZ, Daniel [Film], *Así na'ma : Cuba l'Africaine*, Atlza (France), 1994).

<sup>2265</sup> *Idem*, p. 66.

<sup>2266</sup> *Idem*, p. 53.

larga te llevas lo que quieres....

MARÍA ANTONIA: No seas mal pensado.

YUYO: ...y yo te lo doy, porque espero que algún día me invites a tu cuarto ». (p.12)



Photo 21

*María Antonia et Yuyo, dans la mise en scène de l'auteur (2011)*

*(photo d'Alina Morante Lima)*

Un peu plus loin dans la pièce, María Antonia finit par accepter ses avances, mais quand Yuyo vient la voir le lendemain en lui promettant d'abandonner femme et enfants pour vivre à ses côtés, elle le rejette avec une brutalité qui n'est pas sans rappeler celle de Julián. Leur échange en effet apparaît comme un reflet inversé de celui de Julián et son amante (la violence physique en moins) :

MARÍA ANTONIA: Lárgate. [...] Que te largues. ¿No oyes? [...]

YUYO: Anoche no estabas así. Apenas me quieres mirar. ¿Por qué?

MARÍA ANTONIA: Ni que tu cara fuera una lindura. Zumba, zumba por ahí. ¡Diviértete!

YUYO ¿Te he hecho algo malo? No merezco que me trates así. He sido bueno contigo. [...]

MARÍA ANTONIA: El hecho de que me haya acostado contigo no quiere decir que estemos.

YUYO: Entonces, ¿por qué, por qué lo hiciste?

MARÍA ANTONIA: Me dio la gana. (p. 21)

Mais si Julián peut se permettre de maltraiter ses amantes, en agissant de même María Antonia ne s'attire que le mépris et la haine : « Nadie te quiere. Para lo único que sirve una mujer como tú es para hacer gozar » (p. 22), finit par lui asséner Yuyo. Ce à quoi la jeune femme répond en assumant encore un peu plus son personnage : Matilde, la femme de Yuyo, apparaît à ce moment-là et María Antonia en profite pour reprendre à son compte la sentence de Yuyo :

MATILDE: ¿Qué le has hecho?

MARÍA ANTONIA: ¡Lo que sabe hacerle María Antonia a un hombre!  
 MATILDE: Le has echao una de tus brujerías, ¿verdad?  
 MARÍA ANTONIA: ¡Me acosté con él! ¡No sé si después de eso, lo podrá hacer contigo!  
 MATILDE: No es el primer marido que espantas. Tienes envidia. Éste es mi marido.  
 MARÍA ANTONIA: ¡Pues ahí está! No le falta ningún pedazo. Sólo que se me olvidó pedírtelo prestado.  
 No tengo la culpa de que me siga como un perro. ¡Amárralo! (p. 22)

L'attitude vindicative de María Antonia est particulièrement intéressante ici, car c'est alors qu'elle s'affirme véritablement comme fille d'Ochún, non pas dans sa version folklorique et édulcorée de « mulata bonita », mais dans toute la grandeur de son modèle divin, altier, orgueilleux et provocateur, et aussi capable de la plus grande dureté, comme le rappelle Inés María Martiatu :

Muchos le temen y sus hijos y otros adoradores se cuidan de no « deberle » nada a Ochún (es decir, una ofrenda) por temor a su castigo. Ella castiga, al igual que otros orichas, la desobediencia de sus hijos e hijas. Pero se dice que Ochún no perdona muy fácilmente. La risa característica de Ochún no siempre es expresión de alegría o sensualidad; a veces puede ser manifestación de su cólera, por lo que es temida. « Ochún mata riéndose »<sup>2267</sup>.

C'est ainsi que l'auteur, en poussant jusqu'au bout la correspondance entre María Antonia et Ochún, parvient à mettre en évidence la contradiction et l'hypocrisie du système socio-religieux dans lequel ce personnage évolue : Ochún, en tant que déesse de la féminité, peut faire preuve d'un érotisme sans frein sans que personne n'y trouve rien à dire, au contraire, et utiliser ce pouvoir érotique comme bon lui semble ; c'est ce pouvoir qui constitue son « aché » et qui fait d'elle une déesse. En revanche, dans la société cubaine (aussi bien républicaine que révolutionnaire), ses filles ne peuvent exalter leur féminité que pour renforcer leur soumission, et souligner leur infériorité par rapport aux hommes qui sont les seuls véritables détenteurs de pouvoir.

Il existe un tel décalage entre la personnalité d'Ochún telle qu'elle apparaît dans la mythologie et ce qui est attendu des femmes (de ses filles) dans un tel milieu que, paradoxalement, la projection terrestre d'Ochún qu'incarne María Antonia en vient à apparaître comme une figure masculine : tout se passe comme si la sensualité exacerbée de María Antonia finissait par la viriliser, et du même coup, par féminiser les hommes auxquels elle a affaire et qu'elle remet à leur place. Cela est évident dès la première apparition publique de María Antonia, sur la place du marché : un homme que l'on peut supposer être un amant éconduit et qui porte le nom évocateur de « Pitico » surgit au beau milieu du marché pour demander des comptes à la protagoniste :

PITICO (*Deteniéndose.*): Te voy a enseñar a respetar a los hombres.  
 GENTE 1: ¡Mátala!  
 GENTE 2: ¡Dale un escarmiento pa' que se le quite esa guapería!  
 (...) La Gente se divierte.  
 MARÍA ANTONIA: (*De una de las tarimas de vender viandas coge un cuchillo. El hombre, en un gesto de alarde, le va a ir encima. La gente trata de sujetarlo. Esgrimiendo el cuchillo, ella.*) ¡Suéltenla!

<sup>2267</sup>MARTIATU, Inés María, « Chivo que rompe tambó: Santería, género y raza en *María Antonia in Una pasión compartida: María Antonia*, Editorial Letras Cubanas, La Havane, 2004, p. 44.

Es a mí a la que tienen que aguantar, porque le voy a picar una nalga.

*La gente se ríe. [...]*

GENTE 1: Vamos, Pitico, tienes la mesa servida. [...]

GENTE 6: Que no se diga, Pitico, una mujer. [...]

PITICO: (*Alardoso.*) Mira, no voy a salarme por una tipa como tú. Estás prestada en esta tierra. Más tarde o más temprano llegará tu hora. (*Se va a ir pero un grupo lo agarra.*)

VENDEDOR 2: ¡María Antonia! ¿Qué le hacemos?

MARÍA ANTONIA: ¿Por qué no buscas a tu madre para que saque la cara por ti? ¿O es que no tienes madre?

GENTE 1: Te choteaste, Pitico.

GENTE 2: Pícale la nalga, María Antonia.

GENTE 3: Después de esto, mi hermano, métete a monja.

*Un grupo de muchachos le toca las nalgas. La gente se acerca a María Antonia. (p. 9)*

Quelques instants plus tard, les personnages se mettent à danser un « guaguancó » et María Antonia finit par se joindre à eux ; « *como alarde, vacuna a los bailadores* » (p. 9), précise la didascalie. Le « *vacunao* » est un mouvement pelvique à connotations ouvertement sexuelles, que les danseurs de *rumba* réalisent lorsqu'ils ont pris le dessus sur leur partenaire. L'attitude de María Antonia ici met clairement en évidence la relation directe établie par les personnages entre prise de pouvoir et démonstration de virilité.

Le recours au couteau comme symbole de domination phallique est par ailleurs récurrent dans la pièce et à plusieurs reprises, María Antonia ridiculise des hommes qui exhibent devant elle des couteaux sans oser s'en servir et auxquels elle finit par voler leur attribut (« *¡Nunca saques un arma si no vas a usarla!* » (p. 24), lâche-t-elle à Yuyo alors que celui-ci, sur le point de la poignarder, renonce finalement à terminer son geste).



Photo 22

*María Antonia défiant Pitico, dans la mise en scène de Roberto Blanco (1967)*

*(Archives de Nora Hamze)*

Car María Antonia a pris le parti d'assumer son personnage jusqu'au bout, et jusque dans ses ultimes conséquences ; après la mort de Julián, elle rejette la protection de Batabio et renvoie également sa marraine avec ces mots : « Vete tú también. Déjame sola. No llores. María Antonia se acabó así: rota y vacía. [...] Que vengan a buscarme, me encontrarán contenta y sabrosa. A María Antonia sabré cumplirla hasta el final. [...] Dile a los tamboreros que no dejen de tocar. Ochún quiere alegría » (p. 54).

C'est finalement Carlos, l'intellectuel pacifiste à son tour éconduit par la jeune femme (« El tiempo se detuvo para hacerme soñar y lo hice contigo. ¡Dame las gracias y vete! » (p. 55), lui lance-t-elle en guise d'adieu) qui met finalement un terme à sa vie en lui enfonçant un couteau dans le sexe ; ici encore, le message est explicite. María Antonia meurt parce qu'elle n'est qu'une femme ; elle est punie pour avoir voulu exercer son pouvoir et sa liberté, c'est-à-dire pour s'être prise pour un homme, dans une société machiste et phallocratique.



Photo 23

*Carlos poignardant María Antonia, dans la mise en scène de Roberto Blanco (1967)*

*(Archives de Nora Hamze)*

Comme nous pouvons le constater, l'héroïne de *María Antonia* est bien loin de la tendre Caridad, faite de douceur et de joie de vivre, qui des années plus tard viendra incarner Ochún à l'écran dans *¡Patakin! Eso quiere decir fábula*. Obligée à se battre dans un milieu hostile dès sa plus tendre enfance, « este difícil personaje caracterizado por su violencia<sup>2268</sup> » finit, à cause de son

<sup>2268</sup>MARTIATU, Inés María, « El discurso de lo popular », *Tablas*, n° 1, 1996, p. 76.

amour trahi mais surtout devant l'impossibilité de s'accomplir en tant que personne, par suivre le chemin que lui trace Ikú-Cumachela ; « arremete ciegame contra sí misma, y en venganza, hace que ellos mismos cumplan de alguna manera con su autodestrucción<sup>2269</sup> ». C'est justement la violence et l'agressivité de María Antonia qui en firent un personnage aussi polémique : « se decía desde que era una obra pro-negritud hasta que le hacía una apogía al machismo, la prostitución y la santería. Fue atacada por todos esos flancos y precisamente por la gente que tenía esos problemas<sup>2270</sup> », remarque l'auteur. De fait, la pièce ne se contente pas de dénoncer les abus du machisme dans une société déterminée ; elle met en scène un personnage qui entreprend, avec ses propres armes (en l'occurrence, celles qui lui viennent de son *orichá* tutélaire), de répondre à la violence par la violence, à l'agression par l'agression, au mépris par le mépris. Dès lors, son discours et ses actes deviennent beaucoup plus inquiétants aux yeux de ceux qui préfèrent maintenir le *statu quo*, ce qui explique non seulement les réactions outrées des spectateurs devant l'attitude vindicative de cette femme si rebelle, mais aussi la « paramétration » dont l'auteur fut ensuite victime pendant dix ans (et ce, bien que la pièce soit aujourd'hui reconnue comme « un clásico de la literatura dramática cubana<sup>2271</sup> » jusque dans le très officiel journal *Granma*).

Nous pouvons observer par ailleurs que dans les années qui suivirent les premières représentations de 1967, chaque nouvelle apparition de María Antonia sur les planches (en 1968, en 1969, en 1984 et en 2011, pour les dates principales) provoqua le même malaise, en réactivant systématiquement le même débat autour de la pertinence des revendications de la protagoniste, dans le contexte du moment. Déjà en novembre 1969, à l'occasion de la troisième saison de la mise en scène de Roberto Blanco, Galardy Anubis publiait dans le journal *Granma* une enquête invitant différents auteurs à répondre à cette question : « ¿Es necesaria esta reposición?<sup>2272</sup> ». La réponse de Liliam Llerena reflète l'opinion de tous ceux qui considèrent la révolte de María Antonia comme légitime tout en réprouvant son attitude, qualifiée de « hembrismo », considérant celui-ci comme l'équivalent féminin d'un « machismo » heureusement disparu grâce aux efforts de la Révolution :

*María Antonia* es una realidad vieja en cuanto a las raíces sociales que la producen, que la engendran. Es una mujer que « cumple » un « destino » trágico porque no le es posible otro. María Antonia-objeto se rebela precipitando su propia destrucción. No es más que el « producto » y la « víctima » de una realidad social que debía ser revolucionada hasta sus últimos cimientos. En cuanto al « machismo », creo que no ha sido superado totalmente en nuestra realidad actual. [...] Una sociedad revolucionaria no puede exaltar el « machismo », sino criticarlo. La obra « María Antonia » no lo exalta; sin embargo, se produce una empatía entre el público que no ha superado esta estructura y el espectáculo. « María Antonia » plantea el desgarramiento de seres discriminados, sin salida, en una sociedad pasada.

<sup>2269</sup> *Idem*, p. 77.

<sup>2270</sup> HERNÁNDEZ ESPINOSA, Eugenio, « El teatro y yo: la dramática insistencia de Eugenio Hernández Espinosa » (entretien avec M. Resik Aguirre), *La Gaceta de Cuba*, juillet-août 1993, p. 15.

<sup>2271</sup> DUARTE DE LA ROSA, Amelia, « Hernández Espinosa, compromiso popular », *Granma*, n° 92, samedi 2 avril 2011, p. 6.

<sup>2272</sup> GALARDY, Anubis, « ¡Hay *María Antonia* para rato! ¿Es necesaria esta reposición? » (entretien avec H. Arenal, E. Hernández, L. Llerena et H. Quintero), *Granma*, 11 novembre 1969, p. 15.

En cuanto a esto, es necesario refrescar este pedazo de historia antigua; la empatía con María Antonia-víctima es sana; la empatía con María Antonia « hembrista », no. El « machismo-hembrismo » hace una variante de la ley del más fuerte en una cultura de subdesarrollo. Es la respuesta deformada a una realidad deformada. Hoy no tiene sentido<sup>2273</sup>.

Mais comme l'argumente l'auteur lui-même, le fait que la pièce continue à attirer massivement le public et à faire polémique est en soi une preuve de son actualité. Sa conclusion est sans équivoque : « considero necesaria e importantísima esta y todas las reposiciones que se puedan hacer de María Antonia. Es más...vaya, tengo necesidad de decirte algo que un espectador dijo en el pasillo del “Mella” El primer día de la reposición : “¡Hay María Antonia para rato!”<sup>2274</sup> ». Le temps semble lui avoir donné raison. « Cuando las diferencias sociales reaparecen, Julián y María Antonia adquieren nuevos rostros y vuelven a ventilar sus asuntos privados en la plaza del mercado<sup>2275</sup> », observe Marilyn Garbey.

C'est le cas en 1990 – au début de la « période spéciale », alors que l'ensemble des Cubains se trouvaient dans une situation socio-économique des plus difficiles –, lorsqu'Alina Rodríguez vient incarner María Antonia à l'écran, sous la direction de Sergio Giral. Ici encore, la question de l'actualité du personnage ne manque pas de se poser : le réalisateur lui-même céda à la tentation de terminer son film, dont l'action se déroule effectivement dans les années 1950, par une sorte de projection temporelle venant actualiser le personnage de María Antonia dans le présent, sous les traits d'une « jinetera<sup>2276</sup> ». Ce recours fut jugé trop facile et quelque peu artificiel par de nombreux critiques<sup>2277</sup>, et Giral finit par le retirer. Il n'en demeure pas moins que chaque nouvelle apparition de María Antonia soulève la même interrogation : ce contre quoi se bat María Antonia – le machisme, le racisme, les discriminations sociales – a-t-il vraiment disparu ?

Le critique et blogueur Juan Antonio García Borrero y répond dans son analyse du film de Giral :

« María Antonia », y pese a que ubica la trama en la década del cincuenta, tiene la virtud de aproximarnos a una parte de nuestra realidad actual (el marginalismo) con una eficacia que ya quisieran algunos filmes de la producción nacional más reciente, provistos de un realismo acartonado de sospechosa utilidad. [...]

Pero justo en ese buscar de lo más controvertido del ser humano, en esa aparente iconoclasia – y que desde un prisma dogmático o estrecho, se entendería como un ataque velado a nuestros valores

---

<sup>2273</sup> *Idem.*

<sup>2274</sup> *Idem.*

<sup>2275</sup> GARBEY, Marilyn, « La pasión según María Antonia », 12/09/2006, <<http://inesmartiatu.blogspot.fr/2007/03/lapasin-segn-mara-antonia.html>> [consulté le 12/07/16].

<sup>2276</sup> Terme utilisé à Cuba pour désigner les jeunes hommes (« jineteros ») ou les jeunes femmes (« jineteras ») qui entrent en relation avec les touristes étrangers à des fins intéressées, souvent liées à la prostitution.

<sup>2277</sup> Eugenio Hernández Espinosa lui-même se montre extrêmement critique vis-à-vis de la proposition de Giral, affirmant que María Antonia « nunca hubiera sido una jinetera, su escala de valores, sus códigos existenciales no se lo permiten. [...] Creo que hoy existe María Antonia, pero no precisamente jinetera. Sergio no pudo comprender, no tuvo la profundidad suficiente, o no quiso tenerla, para dar una María Antonia contemporánea, que es lo que pido cuando se haga una relectura de esa obra » (HERNÁNDEZ EPINOSA, Eugenio, « Somos personajes » (entretien avec Z. Sablón), *La jiribilla*, n° 205, avril 2005, <[http://www.lajiribilla.co.cu/2005/n205\\_04/proscenio.html](http://www.lajiribilla.co.cu/2005/n205_04/proscenio.html)> [consulté le 12/06/2016].

alcanzados- es donde deberá encontrarse, no obstante, la manifestación de un cine verdaderamente vivo, empeñado en no hallar respuestas – que para eso están otros- pero sí en cuestionar un fragmento de nuestra realidad, lamentablemente pasada por alto de una manera voluntaria o involuntaria con anterioridad<sup>2278</sup>.

En 2006, Marilyn Garbey lui fait écho : « el mundo de María Antonia no desapareció, sólo tomó nuevos matices. Hoy las mujeres vuelven a enfrentar a los hombres, los creyentes se burlan de sus deidades, en los mercados se trafica todo tipo de mercancías, los marginales no pueden salir de esa condición y el racismo no se erradica<sup>2279</sup> ». En 2011, lorsque Eugenio Hernández Espinosa décide de monter la pièce à son tour, elle s'interroge à nouveau : « en un contexto teatral donde no abundan los clásicos en cartelera, la noticia del retorno de *María Antonia*, la obra de Eugenio Hernández Espinosa, desató las expectativas. ¿Por qué regresa ahora? ¿Cuál será, hoy, la actitud de una mujer de tamaño estirpe? [...] ¿Por qué *María Antonia* sigue provocando? ¿Por qué se repite la tragedia de la pasión y la muerte?<sup>2280</sup> ». Victoria Hernández, auteur de nombreux articles sur le théâtre et la danse dans *La Jiribilla*, se pose les mêmes questions : « ¿Por qué vuelve *María Antonia*, no obstante, luego de casi cuatro décadas de su segunda resurrección? ¿Por qué regresa a nuestro aquí y ahora, cuando ella misma abrazó la muerte como única redención posible?<sup>2281</sup> ».

Plus de quarante ans après la première, la réponse apportée par ces deux critiques à ces interrogations n'a pas beaucoup évolué :

La pertinencia de una obra que ha trascendido en la escena cubana por sus connotaciones sociales y artísticas, no obstante, vuelve a poner sobre la mesa las cartas de las minorías. Cuando se impone - y propone - la revisión de estructuras sociales y mentales en un país que se debate en una nueva especie de hora cero, el rediseño de nación cuenta otra vez con las *María Antonias*, como hiciera también en la eclosión de los 60<sup>2282</sup>.

Le point de vue de Marilyn Garbey rejoint celui de Victoria Hernández :

María Antonia retorna en un contexto diferente al que la vio nacer. La Revolución ha batallado por eliminar las diferencias sociales, propiciando el acceso a la educación y a la salud de todos. Ha erradicado formas de exclusión y de discriminación por el color de la piel, el sexo o la procedencia social. Los orichas del panteón yoruba rigen los destinos de muchísimas personas de todas las razas, de todos los estatutos sociales y de todas las profesiones. La palabra de Ifá se escucha con respeto, y los iyabós y las iyalochas caminan a diario por las calles, exhibiendo collares con los colores del santo al que se consagraron. Pero es cierto que vuelven a brotar desigualdades y exclusiones, que la marginalidad que creímos desterrada se extiende como la mala yerba, que muchas María Antonia

---

<sup>2278</sup>GARCÍA BORRERO, Juan Antonio, « María Antonia (1990), de Sergio Giral », *Cine cubano, la pupila inornada* [blog de J. A. García Borrero], <<https://cinecubanolapupilainornada.wordpress.com/2007/06/19/maria-antonia-1990-de-sergio-giral/>> [consulté le 27/07/2016].

<sup>2279</sup>GARBEY, Marilyn, *Op. Cit.*

<sup>2280</sup>GARBEY, Marilyn, « Pasión y dolor », *La Jiribilla* [revue digitale], avril-mai 2011, <[http://www.epoca2.lajiribilla.cu/2011/n521\\_04/521\\_20.html](http://www.epoca2.lajiribilla.cu/2011/n521_04/521_20.html)> [consulté le 27/08/16].

<sup>2281</sup>HERNÁNDEZ, Victoria, « Otra vez *María Antonia*: no estamos solos », *La Jiribilla* [revue digitale], novembre 2011, <[http://epoca2.lajiribilla.cu/2011/n548\\_11/548\\_02.html](http://epoca2.lajiribilla.cu/2011/n548_11/548_02.html)> [consulté le 27/08/16].

<sup>2282</sup>*Idem.*



deambulan por la ciudad, que en los solares la vida palpita<sup>2283</sup>.

Lilian Manzor le souligne également, « el concepto del amor como “amarre”, la necesidad de autodefinición de la mujer “negra” cubana<sup>2284</sup>, y la inserción de los afrodescendientes dentro de nuestra historia nacional, temas que fueron abordados durante la década de los 60, siguen siendo vigentes en la Cuba de hoy que se está replanteando su presente y su futuro<sup>2285</sup> ».

*María Antonia* apparaît donc périodiquement sur les planches ou à l'écran pour inviter son public à questionner ses propres préjugés et à adopter un regard critique sur les manifestations sociales de ces préjugés dans la société du moment, et ce en dépit du discours auto-flatteur du gouvernement révolutionnaire qui prétend les avoir fait disparaître : c'est très exactement la fonction attribuée par Turner aux « *social dramas* » *liminoïdes*, qui selon l'anthropologue « are often parts of social critiques or even revolutionary manifestos – books, plays, paintings, films, etc., exposing the injustices, inefficiencies, and immoralities of the mainstream economic and political structures and organizations<sup>2286</sup> ».



Photo 24

*Monse Duany et Hilda Oates, mars 2011*

*(Archives personnelles)*

---

<sup>2283</sup>GARBEY, Marilyn, *Op. Cit.*

<sup>2284</sup>Ces propos peuvent être confirmés par une anecdote personnelle : comme rapporté précédemment, j'ai eu l'occasion de rencontrer Monse Duany, l'une des deux actrices jouant le rôle de *María Antonia* dans cette dernière mise en scène. Sur les planches, son personnage porte une coupe « afro », symbole militant d'une femme noire revendiquant et assumant ses racines. Or une fois sortie de son personnage, Monse Duany non seulement a les cheveux parfaitement lissés, mais portait le jour où je l'ai rencontrée des lentilles de couleur bleue... (cf. photo 24).

<sup>2285</sup>MANZOR, Lillian, « Teatro urgente en La Habana: bojeo cubano en el K-torce FTH », *Conjuto*, n° 162, 2012, p. 48.

<sup>2286</sup>*Idem*, p. 54.

Pour conclure ce chapitre, nous pouvons observer que chacune de ces trois pièces aborde la *religión* comme thématique sociale, pour en offrir une vision très critique : dans *Santa Camila de La Habana Vieja*, elle est présentée comme un ensemble de croyances sans fondement, indigne d'un homme – ou d'une femme – moderne, que la protagoniste utilisait pour manipuler son entourage, jusqu'à ce que celui-ci soit gagné par l'esprit de la Révolution. Dans *Mamico Omi Omo*, ces croyances sont un fléau mental qui ronge la vie des personnages et les pousse à commettre des actes criminels. Dans *María Antonia*, le discours est plus nuancé, mais le regard de l'auteur n'en est pas moins critique, puisque c'est le fait d'être enfermée et cantonnée contre son gré dans son rôle d'Ochún qui fait sombrer la protagoniste dans une sorte de folie dévastatrice et auto-destructrice, matérialisée sous les traits d'une sorcière tout droit tirée du « côté obscur » de la *religión* ; difficile alors de donner raison à ceux qui accusèrent la pièce de faire « una apología de la santería<sup>2287</sup> ».

Nous pouvons donc en conclure que ces trois auteurs (tous trois athées), chacun à sa manière, rejoint sur le fond et véhicule sur le plan discursif la conception marxiste de la religion comme un « opium du peuple » n'ayant pas sa place dans la nouvelle société révolutionnaire.

Pourtant – et c'est ce qui en fait tout l'intérêt à nos yeux –, derrière ce discours s'en cache un autre, non plus fait de mots mais d'images et de sensations ; ce « langage de la scène » si cher à Artaud.

Nous allons voir à présent que ces trois pièces, tout en condamnant – ou du moins en critiquant – la *religión*, donnent à voir sur scène un univers rituel imprégné de magie qui en vient parfois, c'est le cas dans *Mamico Omi Omo*, à contredire complètement le « message » transmis par l'auteur. Eugenio Hernández Espinosa, en revanche, est parfaitement conscient de ce « double discours » : « En la obra la utilización de la Santería cubana aparece en dos dimensiones, según el propósito expreso del autor : una primera poética, donde las formas adquieren un valor cultural, y una religiosa, en la que se refleja la impotencia y el desconocimiento que estos personajes tienen de sus propias problemáticas<sup>2288</sup> ».

Nous allons voir à présent comment ce discours « poétique » au moyen duquel les quatre auteurs – nous pouvons ici ajouter au jeune trio de la nouvelle génération ce « dramaturge de transition » qu'est Carlos Felipe – réinvestissent depuis la scène la magie de l'univers rituel de la *religión* les conduit vers un théâtre sensoriel et symbolique qui présente de nombreuses similitudes avec un « théâtre de la Cruauté » auquel ils n'aspiraient certainement pas, si tant est qu'ils aient eu à l'époque la moindre connaissance des théories développées par Antonin Artaud.

---

<sup>2287</sup>HERNÁNDEZ ESPINOSA, Eugenio, « Entrevista con Eugenio Hernández Espinosa » (entretien avec C. Vasserot), *Op. Cit.*, n.p.

<sup>2288</sup>MARTIATU, Inés María, « María Antonia: *Wa-ni-ilé-ere* de la violencia », *Op. Cit.*, p. 16.

## IV. LOIN D'ARTAUD ET POURTANT : UN THEATRE DE « L'INVISIBLE RENDU VISIBLE »

### 1. Le recours au langage symbolique

#### a. L'actualisation de l'univers mythique des *orichás*

Comme nous l'avons vu en première partie, le recours à un langage symbolique constitue l'une des principales caractéristiques du rituel, lorsqu'on considère celui-ci d'un point de vue strictement sémiologique. C'est grâce à ce langage symbolique que le mythe peut être actualisé, dans toute sa complexité et son ambiguïté, par le rituel ; grâce à lui que des objets, des gestes ou des éléments apparemment insignifiants prennent un sens cosmique et viennent prendre place dans ce grand système signifiant que constitue l'univers dans son ensemble. « El símbolo es una realidad que trasciende », estime Juana Elbein dos Santos. « Un caracol, un junco trenzado o una perla trascienden su contenido más allá del tiempo y el espacio<sup>2289</sup> ».

Parmi les pièces auxquelles nous nous intéressons ici, c'est dans *María Antonia* que l'on retrouve le plus de symboles directement connectés à l'univers mythique des *orichás*<sup>2290</sup> ; pour créer des espaces rituels, comme nous le verrons un peu plus loin, mais aussi dans les attributs vestimentaires des personnages<sup>2291</sup> et surtout dans leur discours – le langage symbolique devenant alors parole poétique.

En connectant les angoisses quotidiennes des uns et des autres à l'univers symbolique des *orichás*,

---

<sup>2289</sup>ELBEIN DOS SANTOS, Juana, « Culto y estética », *Del Caribe*, n° 12, 1988, p. 2.

<sup>2290</sup>Dans la mise en scène de Tito Junco, si l'on en croit la critique du spectacle rédigée par Inés María Martiatu, les personnages étaient même dédoublés par des danseurs incarnant leurs *orichás* tutélaires. « Aveces pudieran parecer recargadas », estime la critique. « Sin embargo, alcanza un buen momento en la escena de María Antonia haciendo el amor con Carlos, cuando en la manigua aparece la danza del amor de Ochún con Oggún » (MARTIATU, Inés María, « El discurso de lo popular », *Tablas*, n° 1, 1996, p. 76)

<sup>2291</sup>Dans les mises en scène de Roberto Blanco comme dans celle de Eugenio Hernández Espinosa, chaque personnage porte les couleurs de son *orichá* tutélaire : María Antonia porte une robe jaune, Julián est vêtu de rouge et de blanc, la Madrina de bleu... Dans la mise en scène de Roberto Blanco, les personnages ont en plus le visage peint à ces mêmes couleurs.

l'auteur met celles-ci en images, ce qui les rend beaucoup plus palpables et confère à ses personnages une grandeur mythique qui les place au même niveau que leurs homologues divins. Sur la place du marché par exemple, María Antonia cherche Julián et le « Yerbero » l'interpelle, une bouteille de miel à la main : « con esto Ochún sacó a Oggún del monte. Mira, oñi, oñi; para endulzar tu voz, tu cuerpo, para endulzar tu vida, mujer ». María Antonia saisit parfaitement l'allusion et répond sur un ton beaucoup plus prosaïque : « Mira, me las sé arreglar sola. Y hasta ahora, el negro no ha dejado de comer de mi mano, cuando me ha dado la gana ». À travers ce va-et-vient, très fréquent dans la pièce, entre parler populaire et discours mythico-poétique, l'univers mythique des *orichás* est sans cesse convoqué, *actualisé* pourrait-on dire à travers les actions des personnages. Toujours sur la place du marché, la Madrina cherche María Antonia et s'inquiète de voir les nombreuses bagarres qui éclatent autour d'elle : « la plaza está encendida hoy. Larolle<sup>2292</sup> anda suelto con sus pendencies. Le entraron a navajazos a una mujer, allá arriba, y creí que era ella » (p. 16).

Un peu plus tôt, María Antonia fait également allusion au dieu facétieux : « ¡Que Elegguá te proteja y te abra todos los caminos! », lance-t-elle à Yuyo en guise d'au revoir, après avoir dévalisé son stand de légumes. « Pero si te llevas toda la mercancía, en vez de Elegguá abrírmelos me los vas a cerrar tú » (p. 12), reçoit-elle en guise de réponse. Un peu plus loin, le même Yuyo évoque la nuit que María Antonia a passée dans ses bras :

« YUYO: Te abracé y tú reías, hasta que el viento afuera partió una rama de la ceiba<sup>2293</sup>, y tú...

MARÍA ANTONIA: No sigas.

YUYO: ...temblaste y dijiste: Oyá acaba de partirle un brazo a Iroko » (p. 21).

La remarque de María Antonia vient ici non seulement personnifier des éléments de la nature (la ceiba, le vent) mais vient donner du sens aux effets d'une simple tempête : que la ceiba, l'arbre sacré, ait une branche brisée, qu'Iroko ait un bras cassé est un mauvais présage que la protagoniste ne manque pas d'interpréter, ce qui explique ses tremblements.

Il est une autre entité que María Antonia invoque fréquemment : Ikú, la mort. « Anoche, antes de que tú llegaras, Ikú vino a verme; Ikú viene a verme todos los días; me persigue » (p. 20), explique-t-elle à Yuyo dans cette même scène. Ici encore, c'est l'angoisse de la jeune femme qui sent que sa fin est proche qui acquiert, grâce au discours poétique, une existence autonome et devient un personnage à part entière, invisible et inquiétant – tout en fonctionnant comme annonce tragique pour le lecteur/spectateur. Avant que María Antonia ne s'enfonce dans la *manigua* pour y jeter un sort à Julián, déjà, les Iyalochas lancent cette prophétie funèbre : « Ikú a salido a la manigua a beber

---

<sup>2292</sup>Larolle (ou plus fréquemment, Laroye) est l'un des chemins d'Eleguá, celui qui aime à provoquer des querelles et à semer la zizanie.

<sup>2293</sup>Dans la *religión*, la ceiba est, avec le palmier royal et en raison de sa ressemblance avec le baobab africain, l'arbre sacré par excellence. Lorsqu'il est considéré comme une divinité à part entière, il est appelé « Iroko ». Oyá est la déesse du vent, des tempêtes.

el sudor del viento y a secarle a la tierra su llanto » (p. 28), annonçant la rencontre de la protagoniste avec Cumachela. María Antonia mentionne à nouveau Ikú juste avant la mort de Julián, après qu'elle l'a empoisonné. Julián, déjà sous l'effet du poison, entend résonner Ékue, le tambour sacré des *abakuá*. Effrayé, il demande à la jeune femme si elle l'entend également. « Parece que Ikú ha salido esta noche a recoger a los espíritus traviesos » (p. 50), lui répond-elle, et Julián sent lui aussi la mort approcher, bien que sous un autre aspect, car lui est plus *abakuá* que *santero* : « No, no. Es el tambor de Nkrikamo<sup>2294</sup>. Nkrikamo habla por Ékue<sup>2295</sup>. Y Ékue está muy ofendido porque le han envenenado a un monina<sup>2296</sup>. ¿No oyes? » (p. 50).

Dans la mise en scène de l'auteur, la mort est encore bien plus (trop?) présente : à travers le personnage de Cumachela tout d'abord, qui porte presque tout au long de la pièce ce masque morbide dont elle ne se pare, dans le texte original, qu'après la mort de Julián (cf. photo n° 25).



Photo 25

*María Antonia, Cumachela et les « chiens » de cette dernière, mise en scène de l'auteur, 2011  
(Photo d'Alina Morante Lima)*

Dans cette mise en scène, Cumachela est pratiquement omniprésente et ne passe pas du tout inaperçue, en premier lieu parce qu'elle est entourée/dédoublee par d'autres personnages qui ne figurent pas – ou seulement de façon allusive – dans le texte original : le « fou », qui porte la même tenue qu'elle et avec lequel elle partage certaines de ses répliques, et surtout ses quatre « chiens », qu'elle mentionne brièvement auprès de María Antonia lorsque leurs chemins se rencontrent dans la *manigua* (« ¿Has visto mis perros? Me sacaron el corazón y lo perdieron en el fondo de la

<sup>2294</sup> Nkrikamo : Titre religieux dans la société secrète *abakuá*. Littéralement « contremaître des morts », le *nkrikamo* est le guide des *íremes*, ces esprits qui se manifestent sous l'aspect de « diablitos » encapuchonnés.

<sup>2295</sup> Ékue : Tambour sacré des *abakuás*.

<sup>2296</sup> Monina (synonyme d'« *ecobio* ») : frère de religion dans la société secrète *abakuá*.

manigua » (p. 29)) et qui apparaissent dans la mise en scène sous l'aspect de quatre personnages dont le corps est intégralement dissimulé derrière de longs haillons blanchâtres, des gants trop grands et d'inquiétants masques fantomatiques. La plupart du temps, ces personnages déambulent sur scène sans qu'aucun personnage ne leur prête attention, souvent depuis la passerelle surplombante qui se trouve en fond de scène, comme des animaux attendant le moment opportun de se jeter sur leur proie – ce que confirme Cumachela lorsqu'elle se rend auprès de María Antonia, juste après que celle-ci a assassiné Julián, en reprenant l'expression utilisée par la jeune femme un peu plus tôt : « quiero advertirte algo: cuando la noche comienza a caer, Ikú sale a buscar a los espíritus traviesos para echarlos en su saco. Por decir eso, los muchachos me tiran piedras, me confunden, creen que esto es un daño que arrastro y no son más que huesos blandos para mis perros » (p. 51). Elle désigne ensuite le cadavre de Julián : « ¿Son los huesos que me guardaste? » (p. 52). Au début de cette scène, María Antonia porte le même masque de mort que Cumachela, qu'elle s'arrache lorsque cette dernière le lui fait remarquer et l'oblige à regarder son reflet (« ¿Qué tiene de malo mi rostro si el tuyo ha perdido su color? (*Sacando un espejo.*) ¡Mírate! » (p. 52)). Dans la mise en scène, ce même masque apparaît également, au début de la pièce, à l'arrière du crâne de la jeune femme avec laquelle Julián a une relation, comme pour annoncer d'emblée l'imminence de cette mort à venir.

Il est enfin un dernier personnage, muet, que l'auteur ajoute à son propre texte pour rendre la mort encore un peu plus présente : il s'agit d'une danseuse très fine, très douce et très gracieuse, qui porte une longue robe rose, un masque neutre blanc et un parapluie blanc déchiqueté. Il s'agit encore une fois d'Ikú (c'est sous ce nom qu'elle figure dans le programme), qui ouvre la pièce (juste après le monologue de Cumachela) par une danse macabre, en manipulant un pantin désarticulé. Elle réapparaît vers la fin de la pièce, quand l'étau tragique se resserre sur María Antonia : dans la scène du bar, elle se trouve de dos sur la passerelle et Carlos, après s'être emparé du couteau avec lequel il tuera son amante, monte la rejoindre. Il lui touche l'épaule, elle se retourne et il s'enfuit, effrayé. Elle le suit lentement, sans hâte, son parapluie à la main... elle réapparaît ensuite sur cette même passerelle lorsque la Madrina conduit María Antonia devant Batabio, et ne quittera plus la scène : elle commence par accompagner les incantations des *iyalochas* par une nouvelle danse, toujours très douce, puis s'immobilise et se remet enfin en mouvement de façon extrêmement saccadée pour accompagner la mise à mort de María Antonia.

Il est intéressant de souligner ici qu'Ikú, si elle apparaît bien comme un personnage à part entière dans de nombreux *itan* du corpus d'*Ifá*, n'y prend forme humaine qu'à titre allégorique, dans la mesure où elle n'est jamais considérée comme une divinité à part entière ; aucun rituel ne lui est d'ailleurs consacré, et elle ne s'incarne bien évidemment jamais dans le corps d'un fidèle. En la représentant sur scène, l'auteur va donc en quelque sorte au-delà du pouvoir évocateur du rituel et

donne à voir l'immontrable, sous les traits de cette mystérieuse danseuse au visage insondable.

## b. Un symbolisme qui s'étend au-delà du symbolisme rituel

Dans le texte de *María Antonia* figurent plusieurs scènes qui correspondent à des rituels de la *religión* : la consultation du *babalao*, la procession pour conduire la Vierge de la Charité du Cuivre (Ochún) jusqu'à la rivière, le « *trabajo* » réalisé par María Antonia dans la *manigua*, le *wemilere* chez la Madrina...

Nous pouvons observer que la principale technique employée par les metteurs en scène (tant Roberto Blanco que Eugenio Hernández Espinosa) pour restituer l'ambiance « magique » de ces rituels consiste précisément à leur ajouter encore du contenu symbolique, sans qu'il s'agisse nécessairement de symboles religieux.

Dans la mise en scène de Blanco par exemple, María Antonia porte une robe des plus simples, lorsqu'il s'agit de scènes de la vie quotidienne. « Pero en otras circunstancias, tanto María Antonia (hija de Oshún) como la Madrina (hija de Yemayá) se expresan en una dimensión mítica, por lo que sus imágenes tienen que cambiar, transformándose sus vestiduras en elementos que contienen toda la carga que su vivir requiere<sup>2297</sup> », nous explique la costumière María Elena Molinet. La jeune et jolie « mulata » se transforme alors en un être semi-monstrueux (cf. croquis n° 23 et 24), masqué, doté d'une impressionnante crinière noire qui lui donne un aspect démoniaque et vêtu d'une lourde robe (toujours jaune) dotée d'une traîne encombrée de souvenirs : « María Antonia debía arrastrar una pesadísima cola llena de objetos testimoniantes de los avatares de su vida pasada. Sólo la energía y la fuerza física de la actriz Hilda Oates podían vencer en el movimiento escénico el lastre de tantos sufrimientos y de tanta culpa<sup>2298</sup> ». Selon Graziella Pogolotti, « en esa cola yace la pesadumbre de todo un universo de desamparados. La orfandad temprana, la infancia desposeída, la búsqueda del mendrugo necesario, la entrega del cuerpo para saciar el deseo de otros [...]»<sup>2299</sup> ». Seuls les coups de poignards mortels de Carlos parviennent à déchirer cette robe et à la libérer de ce passé encombrant, « en medio de un baile frenético en el que gira vertiginosamente, ya liberada de toda atadura terrenal, simbolizada por el vestido, ya sea el real o el mítico<sup>2300</sup> ».

---

<sup>2297</sup> MOLINET, María Elena, « Como enfrentar el rito en la representación escénica », *Tablas*, n° 4, 1998, p. 35.

<sup>2298</sup> MOLINET, María Elena, citée par POGOLOTTI, Graziella, « El silencio de los excluidos » in MARTIATU, Inés María (ed.), *Una pasión compartida: María Antonia*, Editorial Letras Cubanas, 2004, p. 25.

<sup>2299</sup> POGOLOTTI, Graziella, *Op. Cit.*, p. 25.

<sup>2300</sup> MOLINET, María Elena, « Como enfrentar el rito en la representación escénica », *Op. Cit.*, p. 35.



Croquis 26



Croquis 27

*Croquis de mise en scène de María Elena Molinet  
(Archives de Nora Hamze)*



Dans la mise en scène de l'auteur, nous pouvons mentionner à titre d'exemple en matière d'ajout symbolique le décor devant lequel Batabio reçoit María Antonia. La toile de fond tout d'abord est recouverte de « signatures » congos et autres symboles visuels tirés de l'univers de la *religión*<sup>2301</sup> (cf. photo n° 25).



Photo 28

*Première scène de María Antonia, mise en scène de l'auteur (2011)*

*(photo d'Alina Morante Lima)*

Devant cette toile, au-dessus de la tête de Batabio (qui trône sur une estrade surélevée) pend une sorte de toile aux couleurs d'Orula (jaune et vert), l'*orichá* avec lequel communiquent les *babalao*, et devant cette toile se trouve une imposante représentation du « tablero de Ifá », ce plateau de bois divisé en deux axes (horizontal/vertical) sur lequel les *babalao* projettent les morceaux de cocos. Le « tablero de Ifá » est communément considéré comme une représentation du cosmos<sup>2302</sup>, ou encore

<sup>2301</sup> L'idée n'est pas nouvelle : une toile de fond similaire fut déjà utilisée pour le premier spectacle du CFN, et Miguel Barnet considérait déjà à l'époque que cela manquait d'originalité (BARNET, Miguel, « Al pueblo lo que es del pueblo », *La Gaceta de Cuba*, n° 24, 18 août 1963, p. 3).

<sup>2302</sup> « El lugar donde se coloca el Tablero de Ifá se convierte en un espacio sagrado, representativo del microcosmos en tanto es un reflejo del universo. [...] De acuerdo con el *corpus* de Ifá, el Tablero resulta el *imago mundi* » (MENÉNDEZ, Lázara, « María Antonia y su madrina: dos caras del dodecaedro » in MARTIATU, Inés María (ed.), *Una pasión compartida: María Antonia*, Editorial Letras Cubanas, 2004, p. 78).

de la tête<sup>2303</sup>; si l'on s'en réfère aux travaux de la psychanalyste Marie-Louise von Franz, on peut également y voir une représentation du « soi », c'est à dire du « noyau le plus intérieur de la psyché<sup>2304</sup> » :

Parmi les représentations mythologiques du Soi, on trouve fréquemment les quatre coins du monde, et dans beaucoup d'images, le Grand Homme figure au centre d'un cercle divisé en quatre. Jung utilisait le mot Hindou *mandala* (cercle magique) pour désigner une structure de cet ordre, qui est une représentation symbolique du noyau originel de la psyché, dont l'essence nous est inconnue<sup>2305</sup>.

Ici, le « tablero » prend aussi l'aspect d'un soleil, qui viendrait donc illuminer les chemins de ceux qui consultent le *babalao* et souligne l'antithèse Batabio – lumière / Cumachela – obscurité. Dans ces dialogues, il est d'ailleurs fait allusion à plusieurs reprises aux ombres dont la vie de María Antonia est remplie : « Aleje de su cabeza la sombra del muerto » (p. 3), demande la Madrina à Batabio. Un peu plus loin, celui-ci tente d'apporter ses conseils à María Antonia : « aunque usted trate de huir, ya le dije que la verdad está en su sombra » (p. 4).

Au langage symbolique utilisé dans les rituels eux-mêmes, les deux metteurs en scène ajoutent donc ici de nouveaux symboles, qui viennent renforcer la *ritualité* des scènes concernées. Dans *Réquiem por Yarini*, on retrouve également plusieurs symboles « profanes » qui viennent annoncer la mort du protagoniste, connectant ce faisant son destin à l'idée d'une fatalité transcendante contre laquelle aucun des personnages ne peut lutter : c'est d'abord la léontine de Lotot, que Yarini met au cou de la Santiaguera avant de les jouer comme un tout, la femme et le bijou, à la charade (« La Santiaguera y la leontina serán como un bien indivisible<sup>2306</sup> », propose-t-il à Lotot). Aucun des personnages ne saisit bien le sens du dessin représenté sur la léontine :

YARINI (*Observando la leontina*): ¿Qué significa el dibujo del dije?

LOTOT: El vendedor me lo explicó pero no lo entendí.

YARINI: Un hombre ante una puerta cerrada; es amplia y señorial; conduce a un palacio, a un castillo, o algo así; en la mano derecha, un puñal; con él se hiere por todo el cuerpo; y con la mano izquierda se va cubriendo de fango las heridas.

LOTOT: « Paga lo que le cuesta la entrada », me dijo el vendedor.

YARINI: ¿Qué hay en el interior del castillo ?

LOTOT: Habló de un superior anhelo<sup>2307</sup>.

C'est au moment de mourir que Yarini comprend enfin le sens de ce message, et dans un dernier souffle, il demande à la Jabá de lui apporter le pendentif. « Ya. Ya sabe lo que hay detrás de la

---

<sup>2303</sup> ARGYRIADIS, Kali, *La religión a La Havane : actualidad des representaciones et des practicas culturales havanasas*, Editions des archives contemporaines, Paris, 2007, p. 93.

<sup>2304</sup> VON FRANZ, Marie-Louise, « Le processus d'individuation » in JUNG, Carl G. (ed.), *L'homme et ses symboles*, R. Laffont, Paris, 1964, p. 196.

<sup>2305</sup> *Idem*, p. 212.

<sup>2306</sup> FELIPE, Carlos, *Réquiem por Yarini* [1960] in VALIÑO, Omar (ed.), *Dramaturgia de la Revolución* (1959-2008), tome I, Ediciones Alarcos, La Havane, 2010, p. 363.

<sup>2307</sup> *Idem*, p. 362.

puerta del castillo », dit la Jabá à Bebo après que Yarini a rendu l'âme.

L'erreur commise par Yarini au jeu de la charade n'est pas non plus anodine : alors que Lotot cherche à lui faire deviner le numéro 9 (l'éléphant), Yarini se trompe et répond le numéro 8...qui n'est autre que la mort ; or c'est bien le fait qu'il accepte de jouer et qu'il perde la Santiaguera qui conduira jusqu'au dénouement tragique de la pièce.

### c. Des espaces signifiants et non homogènes

Il est intéressant d'observer que dans les différentes pièces, le recours au langage symbolique est également utilisé pour créer des espaces signifiants, qui acquièrent de ce fait une dimension sacrée qui les différencie et les sépare de l'espace quotidien, profane.

Dans *María Antonia*, c'est principalement l'espace de la *manigua* qui porte cette charge symbolique. Selon les croyances *lucumí*, c'est dans la forêt que résident tous les *orichás* mais aussi tous les esprits de la nature. Lydia Cabrera l'a bien mis en évidence, dès les premières lignes de *El Monte* (qui fut d'ailleurs traduit en français sous le titre *La Forêt et les Dieux*<sup>2308</sup>) :

El negro que se adentra en la manigua, que penetr de lleno en un « corazón de monte », no duda del contacto directo que establece con fuerzas sobrenaturales que allí, en sus propios dominios, lo rodean ; cualquier espacio de monte, por la presencia invisible o a veces visible de dioses y espíritus, se considera sagrado. « El monte es sagrado » porque en él residen, « viven », las divinidades. « Los santos están más en el monte que en cielo »<sup>2309</sup>.

Mais en psychanalyse, si l'on s'en réfère aux travaux de Carl Jung, la forêt est aussi symbole de l'inconscient, en raison de son obscurité et des arbres aux racines profondes qu'on y trouve.

Rien d'étonnant par conséquent que ce soit dans cet espace à la fois magique (peuplé d'êtres surnaturels) et psychique que María Antonia rencontre Cumachela, cet être tiré tout à la fois de l'univers mythologique de la *religión* et des profondeurs de son inconscient<sup>2310</sup>.

Dans la mise en scène de l'auteur, l'atmosphère magique du lieu est également soulignée par le fond musical qui accompagne la rencontre de María Antonia et de Cumachela, fait de bruits de vent et de légers sons de flûte qui contribuent à conférer à la scène une impression d'irréalité. Enfin, la forêt est ici représentée par des danseurs vêtus de feuillage, qui entourent et enveloppent María Antonia de leurs mouvements végétaux et la portent jusqu'à Cumachela à l'arrivée de celle-ci (cf. extrait n°

<sup>2308</sup> CABRERA, Lydia, *La Forêt et les Dieux : Religions afro-cubaines et médecine sacrée à Cuba* (trad. E. Dianteill), Editions Jean-Michel Place, Paris, 2003.

<sup>2309</sup> CABRERA, Lydia, *El Monte*, Editorial Letras Cubanas, La Havane, 1993 [1954], p. 17.

<sup>2310</sup> C'est également dans la *manigua* que María Antonia rencontre Carlos, l'intellectuel, qui apparaît alors comme une incarnation d'Ogún, le dieu rival de Changó qui selon la mythologie vit reclus dans la forêt jusqu'à ce qu'Ochún viennent l'y chercher. Carlos semble beaucoup plus paisible que son homologue divin, mais avant même qu'il entre en scène, Cumachela prévient María Antonia : « es manso como el río que en su fondo esconde remolino » (p. 30), et c'est bien lui qui finira par la poignarder.

5) : nous avons bien ici affaire à une forêt « vivante » et pleine de mystère, un espace magique et onirique dans laquelle la protagoniste s'enfonce pour convoquer les « forces vives » qui l'habitent. C'est dans une rivière de cette même *manigua* qu'un peu plus tôt dans la pièce, la procession conduite par la Madrina vient « rafraîchir » Ochún, en remettant au contact de son élément naturel (les eaux douces) une statue qui la représente. En accomplissant ce rituel, la Madrina espère aider María Antonia à retrouver ses esprits et ici encore, ce geste trouve une résonance symbolique évidente, soulignée par Mircea Eliade : « dans quelque ensemble religieux qu'on les rencontre, les Eaux conservent invariablement leur fonction : elles désintègrent, abolissent les formes, “lavent les péchés”, à la fois purificatrices et régénératrices<sup>2311</sup> ». Dans le texte original, María Antonia entre dans la rivière au cours de cette cérémonie. Elle y est rejointe par une fille d'Ochún qui tombe soudainement en transe et « *con los gestos característicos de esta danza, la invita a bailar, a reír, a cantar, a imitarla en su alegría y sensualidad* » (p. 20), comme pour réconcilier la jeune femme avec son *orichá* tutélaire. María Antonia est sur le point de tomber en transe et l'*akpwón* présent « *canta persistentemente sobre [ella]* » (p. 20), tout en faisant sonner à son oreille une cloche de métal « *para precipitar la posesión* » (p. 20). « *María Antonia trata de escapar, pero las Iyalochas y la Ochún le hacen un cerco* » (p. 20) : la scène rappelle ces danses circulaires décrites par Fernando Ortiz, qui s'effectuent

alrededor de una persona, enferma o en paso de iniciación, en torno a un tambor o de un ídolo, o de ambos. [...] Las danzas circulares o en coro, que se hacen por los pueblos primitivos alrededor de una persona en ocasión crítica, significan un rito de protección para aislarlo de los espíritus malignos. La rueda de baile y canto es como una muralla mágica alzada contra la malevolencia sobrenatural. Otras veces, al revés, la rueda es la focalización de muchas influencias espirituales en un solo objeto o persona<sup>2312</sup>.

Mais María Antonia refuse de laisser Ochún la posséder et, dans un cri, elle rompt le cercle protecteur qui s'était formé autour d'elle. L'auteur investit ici le symbolisme religieux pour donner à voir la révolte identitaire de la protagoniste, mais aussi pour signaler l'inéluctabilité de son destin tragique (c'est peu après avoir brisé ce cercle protecteur que la jeune femme fait la rencontre de Cumachela).

Dans sa mise en scène, la rivière est également représentée par des danseuses : ce sont les filles d'Ochún qui participent à la cérémonie, vêtues de longues jupes jaunes et blanches, qui réalisent une chorégraphie représentant le mouvement des vagues (cf. extrait n° 6). Mais au lieu que ce soit l'une d'entre elles qui tombe en transe, comme dans la version écrite, c'est la « statue » de la vierge elle-même qui trône en fond de scène qui prend vie et s'anime, descend de son piédestal et vient se joindre aux danseuses en riant. Ici encore, l'idée n'est pas nouvelle : la *Suite Yoruba* de Ramiro

<sup>2311</sup> ELIADE, Mircea, *Le sacré et le profane*, Éditions Gallimard, Paris, 1965, p. 112.

<sup>2312</sup> ORTIZ, Fernando, *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*, Editorial Letras Cubanas, La Havane, 1981 [1951], p. 210.

Guerra offrait une image similaire (cf. photo n° 26), où la danseuse incarnant Ochún faisait sa première apparition dissimulée derrière un panneau représentant la Vierge de la Charité du Cuivre, qui ne laissait voir que son visage.



Photo 29

*Ochún dans "Suite Yoruba" de Ramiro Guerra  
(Archives du Ministère de la Culture)*

Inés María Martiatu fait au sujet de cette scène un commentaire qui pourrait tout aussi bien s'appliquer à la mise en scène d'Eugenio Hernández Espinosa :

Cuando una virgen católica, la Caridad, abandona su corona y cetro y su vestidura seglar, negadora de todo indicio de sexualidad. Cuando ella baja del altar, donde sólo podía gustar de los placeres del incienso y las flores y donde toda alusión al amor humano es pecado. Cuando ella baja descalza, semidesnuda y carcajeante a bailar con los hombres una danza sensual y telúrica, de claro sentido erótico, en la que los dioses entregan a los hombre el amor y la carne con toda su dulzura y violencia, se está mostrando el inverosímil sincretismo antillano, pero también una imagen escénica, una deslumbrante poetización que habría de marcar entre nosotros una apertura<sup>2313</sup>.

Dans cette scène, l'auteur/metteur en scène vient prolonger le symbolisme initial du rituel, en donnant vie et corps, littéralement, aux images qu'il évoque : dans l'espace magique de la *manigua*, les croyances des personnages se confondent avec la réalité et se matérialisent sous leurs yeux – et sous les yeux des spectateurs.

Il en va de même dans *Mamico Omi Omo*, où les croyances des personnages sont matérialisées par ce *jagüey* qui occupe toute une partie de l'espace scénique. Cette pièce n'ayant

---

<sup>2313</sup>MARTIATU, Inés María, « Teatro, danza e identidad » [1987] in *El rito como representación*, Ediciones Unión, La Havane, 2000, p. 28.

jamais été mise en scène et le texte lui-même livrant peu d'informations scénographiques<sup>2314</sup>, il est difficile de commenter les techniques employées pour que cette *présence* scénique soit à la mesure de l'effet qu'elle provoque sur les personnages ; mais on retrouve de toute façon ici le symbole de la forêt, territoire des « forces vives » de la nature aussi bien que de l'inconscient, auquel s'ajoute celui du jagüey, son aspect inquiétant, ses propriétés d'arbre-glouton et son assimilation à Eleguá, l'*orichá* maléfique et monstrueux, qui laisse parfois apercevoir son ombre ou entendre sa claudication. C'est logiquement dans cet espace qu'interviennent, en « un plano más alto<sup>2315</sup> », les doubles des personnages : tout comme celui de *María Antonia*, l'espace de *Mamico Omi Omo* est un espace non-homogène, où l'auteur a recours au langage symbolique pour différencier un espace sacré (celui du jagüey et de la forêt qui l'entoure) et un espace profane (l'intérieur de la maison de Mamico et de Mercedes).

Nous pouvons observer, dans ces deux pièces, un va-et-vient des personnages entre ces deux espaces, qui permet d'alterner des scènes très réalistes – lorsque les personnages se trouvent dans l'espace profane, quotidien – et des scènes rituelles où les personnages entrent en contact avec des forces qui les dépassent et qui, par la « magie » du théâtre, prennent vie et corps sous leurs yeux.

L'ensemble constitue une fiction assumée, et ces scènes rituelles ne peuvent donc en aucun cas être assimilées à de véritables rituels religieux. Cependant, le mimétisme des scènes réalistes facilite l'identification du spectateur aux personnages, si bien que lorsque ceux-ci se trouvent submergés, lors des scènes rituelles, par des visions dont ils ne remettent jamais en question l'authenticité, le spectateur est invité à se laisser porter à croire, lui aussi, à ces manifestations surnaturelles.

On retrouve l'opposition entre espace sacré et espace profane dans *Réquiem por Yarini*, où la maison close sur laquelle règne la Jabá apparaît comme le sanctuaire de ce dieu vivant qu'est Yarini – nous reviendrons un peu plus loin sur les pouvoirs de prêtresse de la Jabá – et même dans *Santa Camila* où l'appartement de la jeune *santera*, dans lequel elle reçoit ceux qui viennent « se consulter » auprès d'elle et où elle rend son propre culte à son *orichá* tutélaire, vient symboliquement représenter l'ensemble des croyances de la jeune femme et son attachement au passé ; le fait que tous les voisins quittent le *solar* les uns après les autres, une fois convaincus des bienfaits de la Révolution, isole peu à peu Camila dans cet espace domestique où elle vit repliée sur elle-même, refusant d'abandonner ses croyances pour entrer dans le monde moderne. C'est dans la mise en scène d'Armando Suárez del Vilar et du Teatro Estudio (1983) que cela apparaît le plus clairement, car l'espace scénique est encombré d'objets religieux (cf. photo n° 27). Sur le mur du

---

<sup>2314</sup>L'auteur se contente, par exemple lorsque Mercedes sort accomplir son rituel au pied du jagüey, que « *la atmósfera tónase misteriosa...Se pueden emplear elementos que contribuyan a la misma* » (MILIÁN, José, *Mamico Omi Omo*, p. 14).

<sup>2315</sup>*Idem*, p. 1.

fond, en plein centre, une représentation de Santa Bárbara trône du haut de son autel, tandis que le « pilón » au moyen duquel Camila communique avec ses Saints, lui aussi d'une taille imposante, se trouve au milieu de la pièce et oblige en permanence les personnages à le contourner.



Photo 30

« *Santa Camila de la Habana Vieja* », mise en scène par le Teatro Estudio (1983)

(Archives du Ministère de la Culture)

La particularité de ces deux pièces est que l'espace « profane », s'il est bien défini, demeure presque toujours en hors-champ (à l'exception des quelques scènes entre Níco et Leonor à la porte de l'usine, dans *Santa Camila*). Ce sont alors les portes qui viennent marquer l'accès à ce hors-champ profane, et dans les deux pièces elles revêtent une dimension symbolique très importante, que l'on peut mettre en lien avec ces réflexions de Mircea Eliade :

Le seuil, la porte *montrent* d'une façon immédiate et concrète la solution de continuité de l'espace ; d'où leur grande importance religieuse, car ils sont tout ensemble les symboles et les véhicules du *passage*. [...] Le seuil qui sépare les deux espaces indique en même temps la distance entre les deux modes d'être, profane et religieux. Le seuil est à la fois la borne, la frontière qui distingue et oppose deux mondes, et le lieu paradoxal où ces mondes communiquent, où peut s'effectuer le passage du monde profane au monde sacré.

Dans *Réquiem por Yarini*, cette porte est sous vigilance constante, pour éviter tout risque d'intrusion ; car le monde profane apparaît ici comme une menace, susceptible de venir perturber à

tout moment l'ordre établi au sein du sanctuaire de Yarini. La pièce s'ouvre sur ces mots de la Jabá adressés à Dimas, alors que retentit la sonnette de la porte d'entrée : « Vete a abrir; y no abandones la puerta. Ya te he dicho que cuando él está en casa no podemos descuidarnos<sup>2316</sup> ». Dans cette pièce, Dimas remplit en quelque sorte la fonction d'Eleguá, et se charge d'annoncer toutes les visites à la Jabá, qui décide ou non de leur ouvrir l'accès au temple dont elle est la gardienne. Dès le début de la pièce, l'attitude de la Santiaguera lorsqu'elle cherche à voir Yarini indique qu'il s'agit d'un élément perturbateur, puisqu'au lieu de respecter les règles qui régissent le franchissement de ce seuil, elle tente d'entrer « a la fuerza<sup>2317</sup> ». Avant d'accepter finalement de la laisser entrer, la Jabá réagit violemment à ce geste transgressif : « ¡Pues que se vaya! Arrójala como una perra inmunda, que eso es ella. Él ha prohibido que sus mujeres lo busquen. Cada una en su casa. Y esta es la mía. Aquí la mujer soy yo. Bajo mi responsabilidad: despídela, a empellones si es preciso<sup>2318</sup> ». Quand, bien plus tard, la Santiaguera finit par quitter les lieux avec Lotot, son nouveau maître, la Jabá s'empresse de « nettoyer » le seuil de sa porte avec de l'eau-de-vie, comme le font habituellement les *religieux* : « ¡Para que “el eguá” la acompañe, y le sean propicios todos los caminos que alejan de esta casa!<sup>2319</sup> ». Mais c'est surtout à la fin de l'acte II, lorsque Yarini est sommé par la Guerrière de quitter son domicile au plus vite, que ce seuil prend toute son importance symbolique : alors que Yarini est sur le point de quitter la pièce, par une porte qui se trouve en bout de scène côté jardin, la Santiaguera fait irruption par la porte principale, « *sofocada, despeinada, con la ropa raída* », après avoir trompé la vigilance de Dimas. C'est cette seconde intrusion qui pousse Yarini à faire volte-face et à se détourner de son chemin, désobéissant ainsi aux dieux et scellant son destin tragique. Celui-ci ne manque pas de s'annoncer, aussitôt transgressée l'interdiction divine, à nouveau par la porte d'entrée. Dimas en effet vient annoncer à la Jabá une nouvelle visite : « Jabá, una mujer pregunta por Alejandro. Se cubre con tules blancos como si llevara el hábito de las Mercedes. Me dijo: “Dile a Alejandro que lo espero”. Le pregunté su nombre, y me contestó: “Me dicen la Macorina”<sup>2320</sup> ».

Soulignons ici que la Macorina ne cherche pas à entrer : elle se contente d'« attendre » Yarini de l'autre côté de la porte. Sa présence au seuil du domicile de Yarini indique qu'un basculement s'est produit : derrière la porte se trouve non plus le monde profane et ses menaces d'intrusion, mais cet au-delà que Yarini s'apprête à rejoindre, après avoir souillé son honneur dans les bras de la Santiaguera : l'énigme de la léontine est enfin résolue, et l'annonce de la Macorina vient attester l'inéluctabilité du *passage* de Yarini vers cet autre monde.

Dans *Santa Camila de La Habana Vieja* également, le seuil de l'appartement de Camila apparaît

<sup>2316</sup>FELIPE, Carlos, *Réquiem por Yarini*, *Op. Cit.*, p. 339.

<sup>2317</sup>*Idem*, p. 349.

<sup>2318</sup>*Idem*.

<sup>2319</sup>*Idem*, p. 365.

<sup>2320</sup>*Idem*, p. 386.



comme un passage vers un au-delà qui est, cette fois, celui de la modernité, du futur révolutionnaire. Tout au long de la pièce, on peut observer les efforts de la protagoniste pour retenir Ñico dans son espace : dès la première scène, elle essaye même de l'empêcher physiquement d'en sortir, en s'interposant devant la porte les bras en croix. « Si te vieras ahora. Pareces un Cristo crucificado. (Ríe.) ¡Santa Camila de la Habana Vieja!<sup>2321</sup> ». Malgré ses moqueries, Ñico peine à sortir de l'espace de Camila et ce n'est qu'une fois emporté bien loin, jusqu'en Terre-Neuve, qu'il parvient véritablement à s'en affranchir. Mais comme dans *Réquiem*, c'est surtout à la fin de la pièce que le seuil de l'appartement de Camila vient véritablement matérialiser cette tension entre deux espaces – deux univers – antagonistes. Bien qu'il l'ait convaincue de la suivre, Ñico est obligée de traîner Camila jusqu'à la porte pour qu'elle accepte de quitter son domicile, et la résistance de Camila, agrippée à la porte<sup>2322</sup>, rend compte du déchirement que cela implique pour elle. Mais c'est bien le franchissement de ce seuil, bien plus que les paroles échangées entre les deux protagonistes, qui vient signifier (en dépit de l'ambiguïté de son geste final) la reddition finale de Camila, qui accepte d'intégrer ce monde nouveau incarné par la Révolution et de renoncer à sa vie de *santera*. Cette scène finale vient marquer le début de l'« initiation » révolutionnaire de Camila, dont nous avons vu que la première phase est toujours constituée de rituels de séparation.

L'importance symbolique de l'espace domestique de Camila est attestée par la toute dernière action de la pièce : alors que Camila et Ñico ont quitté les lieux, une voisine entre dans l'appartement :

« UNA VECINA: Camila...¡Camila! (Mira por toda la habitación y después se dirige a la puerta de la cocina.) ¿Estás ahí, Camila? (De pronto la Vecina es presa de un miedo místico. Vuelve a mirar la habitación con terror. Caminando lentamente hacia atrás alcanza la puerta y hace mutis)<sup>2323</sup> ».

Cette didascalie finale nous semble particulièrement intéressante, et le fait qu'elle ne soit (à notre connaissance) jamais commentée par aucun critique témoigne de l'effet dissonant qu'elle produit par rapport à l'ensemble de la pièce : la simple absence de Camila ne saurait en effet suffire à justifier la « terreur mystique » de la voisine, qui semble plutôt percevoir le mécontentement des dieux abandonnés. Tout se passe comme si Brene s'était laissé attraper, malgré lui, par le pouvoir symbolique émanant de cet espace qui finit par revêtir une aura religieuse que lui-même, tout au long de la pièce, s'est appliqué à décrédibiliser.

Il en va de même, dans une certaine mesure, pour *Mamico Omi Omo* : alors que dans cette pièce, José Milián s'applique à travers les discours des personnages à démontrer que les croyances religieuses ne sont que des superstitions sans fondement, la présence scénique du jagüey, monstre

---

<sup>2321</sup>BRENE, José Ramón, *Santa Camila de la Habana Vieja in VALIÑO, Omar, Dramaturgia de la Revolución (1959-2008)*, Vol. 1, Ediciones Alarcos, La Havane, 2010, p. 98.

<sup>2322</sup>*Idem*, p. 150.

<sup>2323</sup>*Idem*.

inquiétant et omniprésent, les doubles, la figure d'Eleguá...viennent manifester le contraire, au point que Matías Montes Huidobro considère que « esta obra de Milián está transida del espíritu del monte<sup>2324</sup> » et que « aquí el mundo de la magia adquiere toda su tenebrosidad natural y terrible<sup>2325</sup> » ; il en conclut que « en Milián la verdad está en el sueño, la magia, la muerte<sup>2326</sup> ». Une telle lecture de la pièce vient totalement contredire celle que nous avons proposée plus haut, et met en évidence le contraste entre ce qui est dit (l'auteur condamne croyances et pratiques religieuses de façon tout à fait explicite) et ce qui est montré (l'univers magique « del monte »), qui semble donner raison à Artaud lorsqu'il défend la suprématie, au théâtre, du pouvoir des images sur celui des mots : « les mots parlent peu à l'esprit; l'étendue et les objets parlent; les images nouvelles parlent, même faites avec des mots. Mais l'espace tonnant d'images, gorgé de sons, parle aussi<sup>2327</sup> ». « C'est pourquoi une image, une allégorie, une figure qui masque ce qu'elle voudrait révéler ont plus de signification pour l'esprit que les clartés apportées par les analyses de la parole<sup>2328</sup> ».

José Milián lui-même, bien qu'il affirme à E. Suárez Durán privilégier « lo que se dice » à la façon dont cela est dit, reconnaît dans le même entretien que « siempre [ha] trabajado un teatro de imágenes<sup>2329</sup> » : « le doy la importancia escénica que se merece es más la vuelvo a veces protagonista de las ideas<sup>2330</sup> », affirme-t-il et c'est bien l'impression que donne une pièce telle que *Mamico*. Quand bien même l'auteur n'aurait souhaité montrer là que l'aliénation schizophrénique des personnages, le fait qu'il ait recours pour ce faire au langage symbolique, ancré dans la matière scénique et générateur d'une multiplicité de sensations et d'émotions, vient en quelque sorte invalider son message – tout en le rapprochant d'Artaud, qui préconise justement l'utilisation de ce langage symbolique pour faire parler le « langage concret » de la scène.

Ce refus du *logos* conduit également Artaud à rejeter radicalement le théâtre occidental, gangréné par « la psychologie qui s'acharne à réduire l'inconnu au connu, c'est-à-dire au quotidien et à l'ordinaire<sup>2331</sup> » : « des histoires d'argent, d'angoisses pour de l'argent, d'arrivisme social, d'affres amoureuses où l'altruisme n'intervient jamais, de sexualités saupoudrées d'un érotisme sans mystère, ne sont pas du théâtre si elles sont de la psychologie<sup>2332</sup> » ; car « le domaine du théâtre n'est pas psychologique mais plastique et physique, il faut le dire<sup>2333</sup> ». Nous allons voir à présent qu'ici encore, nos pièces de théâtre semblent répondre parfaitement aux attentes d'Artaud.

<sup>2324</sup>MONTES HUIDOBRO, Matías, *Persona, vida y máscara en el teatro cubano*, Ediciones Universal, Miami, 1973, p. 347.

<sup>2325</sup>*Idem*, p. 342.

<sup>2326</sup>*Idem*, p. 351.

<sup>2327</sup>ARTAUD, Antonin, « Le théâtre de la cruauté » in *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964 [1938], p. 135.

<sup>2328</sup>ARTAUD, Antonin, « Théâtre oriental et théâtre occidental » [1935] in *Le théâtre et son double, Op. Cit.*, p. 110.

<sup>2329</sup>MILIÁN, José, « José Milián: el diálogo infinito », *Op. Cit.*, p. 34.

<sup>2330</sup>*Idem*.

<sup>2331</sup>ARTAUD, Antonin, « En finir avec les chefs-d'œuvre » [1936], in *Le théâtre et son double, Op. Cit.*, p. 119.

<sup>2332</sup>*Idem*, p. 120.

<sup>2333</sup>ARTAUD, Antonin, « Théâtre oriental et théâtre occidental », *Op. Cit.*, p. 110.

## 2. Un théâtre anti-psychologique

Con el círculo ecuatorial  
ceñido a la cintura como a un pequeño mundo,  
la negra, la mujer nueva,  
avanza en su ligera bata de serpiente.

Coronada de palmas  
como una diosa recién llegada,  
ella trae la palabra inédita,  
el anca fuerte,  
la voz, el diente, la mañana y el salto.

Chorro de sangre joven  
bajo un pedazo de piel fresca,  
y el pie incansable  
para la pista profunda del tambor.

Nicolás Guillén, *Mujer nueva* (1931)

### a. La poétisation du langage

« Faire dominer à la scène le langage articulé ou l'expression par les mots sur l'expression objective des gestes et de tout ce qui atteint l'esprit par le moyen des sens dans l'espace, c'est tourner le dos aux nécessités physiques de la scène et s'insurger contre ses possibilités<sup>2334</sup> », nous dit Artaud. Cependant, la suprématie du langage scénique qu'il défend et sa volonté de « [rompre] enfin l'assujettissement intellectuel au langage<sup>2335</sup> » n'impliquent pas une suppression totale de la parole articulée au théâtre. Si Artaud récuse, ici encore, son usage psychologique, il reconnaît tout de même « ses possibilités d'expansion hors des mots, de développement dans l'espace, d'action dissociatrice et vibratoire sur la sensibilité<sup>2336</sup> ».

Faire la métaphysique du langage articulé, c'est faire servir le langage à exprimer ce qu'il n'exprime pas d'habitude : c'est s'en servir d'une façon nouvelle, exceptionnelle et inaccoutumée, c'est lui rendre ses possibilités d'ébranlement physique, c'est le diviser et le répartir activement dans l'espace, c'est prendre les intonations d'une manière concrète absolue et leur restituer le pouvoir qu'elles auraient de déchirer et de manifester réellement quelque chose, c'est se retourner contre le langage et ses sources basement utilitaires, on pourrait dire alimentaires, contre ses origines de bête traquée, c'est enfin considérer le langage sous la forme de *l'Incantation*<sup>2337</sup>.

Comme nous avons pu le voir, ce pouvoir incantatoire de la parole est très utilisé dans les rituels de la *santería* (et de la *religión* en général ; « toda operación mágica se realiza hablando y

<sup>2334</sup> *Idem*, p. 109.

<sup>2335</sup> ARTAUD, Antonin, « Le théâtre de la cruauté », *Op. Cit.*, p. 140.

<sup>2336</sup> *Idem*, p. 138.

<sup>2337</sup> ARTAUD, Antonin, « La mise en scène et la métaphysique », *Op. Cit.*, p. 69.

cantando<sup>2338</sup> », nous dit Lydia Cabrera), en premier lieu parce que la plupart des prières sont réalisées en *yoruba*, devenue aujourd'hui à Cuba une langue spécifiquement rituelle, dotée d'un pouvoir d'évocation poétique d'autant plus grand qu'elle n'est plus opératoire sur le plan strictement sémantique.

On retrouve cette utilisation poétique et musicale du *yoruba* dans la plupart de nos pièces, lors des séquences rituelles : « Alá lé elé cupaché agó meco<sup>2339</sup> », murmure Mamico en ramassant la terre foulée par le Señor Dionisio, afin de lui jeter un sort. La didascalie précise que ces mots sont accompagnés de « *suaves toques de tambor*<sup>2340</sup> », ce qui vient en souligner la portée incantatoire. De même, dans la pièce de Brene, Camila salue ses saints en *yoruba*, « *como en un rezo*<sup>2341</sup> », lorsque Cuca vient la consulter. Mais c'est surtout dans *María Antonia* que cette langue acquiert sa pleine valeur poétique : l'ensemble de la pièce est entrecoupé de longs fragments en *yoruba*, généralement chantés par l'*akpwón* et les *iyalochás* lors des différentes scènes rituelles et accompagnés des traditionnels tambours *batá*. « El yorubá en *María Antonia* acompaña la acción como un canto litúrgico<sup>2342</sup> », estime Antón Arrufat. « En aquellos que ignoramos el idioma yorubá produce una especie de fascinación rítmica<sup>2343</sup> » et il ne fait aucun doute que ces séquences musicales, souvent accompagnées de danses (rappelons que l'ensemble est réalisé par les artistes du Conjunto Folklórico), contribuent à faire de la pièce « [una] obra de raíz poética<sup>2344</sup> ».

D'autres chants viennent renforcer la dimension tragique de la pièce : dans le texte, lorsque María Antonia s'aventure dans la *manigua*, elle y rencontre Cumachela assise sur une pierre, en train de chanter un chant funèbre en *yoruba*. Ce chant, en plus de renforcer les connotations négatives et morbides du personnage, annonce les morts à venir. Le fait que cette annonce soit chantée en *yoruba* et non dite en castillan la rend implicite, mystérieuse et diffuse ; la musicalité des chants funèbres étant généralement en accord avec leur teneur<sup>2345</sup>, même un spectateur non initié sera touché par le sombre présage incarné par cette vieille femme en haillons. Après l'assassinat de Julián, ce sont des *íremes abakuá* qui apparaissent, en compagnie de Cumachela, derrière María Antonia comme d'inquiétants fantômes venus chercher le corps de leur *ecobio*<sup>2346</sup>. Ils finissent par encercler María Antonia en chantant un chant *abakuá*, renforçant la dimension cauchemardesque de la scène et le sentiment de folie qui s'en dégage, comme un contrepoint négatif au cercle protecteur

---

<sup>2338</sup>CABRERA, Lydia, *El Monte*, Editorial Letras Cubanas, La Havane, 1993 [1954], p. 165.

<sup>2339</sup>MILIÁN, José, *Mamico Omi Omo*, p. 2.

<sup>2340</sup>*Idem.*

<sup>2341</sup>BRENE, José Ramón, *Santa Camila de la Habana Vieja*, *Op. Cit.*, p. 97.

<sup>2342</sup>Anton Arrufat, « El desconocido Hernández », *Revolución y cultura*, n° 108, 1981, p. 26.

<sup>2343</sup>*Idem.*

<sup>2344</sup>*Idem.*

<sup>2345</sup>Je ne peux pas juger de ce cas spécifique, car je ne connais pas ce chant et il a été supprimé des deux mises en scènes auxquelles nous avons eu accès.

<sup>2346</sup>Ces *íremes* ont également disparu des deux mises en scène étudiées. Dans celle de l'auteur, ils sont remplacés sur scène par les « chiens » de Cumachela.

formé par les *iyalochas* quelques scènes auparavant. Un peu plus loin, ce sont ces mêmes *iyalochas* qui entonnent à leur tour un chant funèbre, en contemplant le résultat de l'oracle que María Antonia est venue consulter auprès de Batabio. Ici encore, le chant vient substituer les mots pour annoncer la sentence d'*Ifá* et l'impression produite sur le spectateur n'en est que plus forte, débarrassée de tout appareil discursif.

Mais l'usage du *yoruba* n'est pas réservé à ces séquences chantées : la Madrina ouvre la pièce par une longue supplique adressée aux *orichás*, qui mêle *yoruba* et castillan. Le *yoruba* apparaît ainsi d'emblée comme la langue des dieux, celle qui permet aux hommes de faire porter leur voix au-delà des limites du monde sensible. Dans la scène suivante, la Madrina conduit María Antonia devant Batabio, le *babalao*, pour que celui-ci consulte l'oracle d'*Ifá* à son sujet et ici encore, les dialogues sont émaillés de paroles rituelles en *yoruba*, qui mettent en relief la solennité du moment tout en l'enveloppant d'une aura de mystère. Dans cette scène, l'auteur a recours à un procédé intéressant puisqu'une partie des répliques de Batabio, prononcées en *yoruba*, sont ensuite traduites par le chœur des *iyalochás* qui l'accompagnent :

BATABIO: Okunle, kunle, mokunle. (*María Antonia se arrodilla.*) Okunle, a Babá, Orula awá.

IYALOCHAS: Que la bendición de Orula aún pueda llegar a ti.

BATABIO: Omi tutu, ana tutu, tutu Laroye, tutu ilé.

IYALOCHAS: Agua para refrescar la casa.

BATABIO: Kosí ikú, kosí aro, kosí efó, kosí eyé, arikú babawá.

IYALOCHAS: Que no haya muerte ni enfermedad, ni tampoco tragedia; que cualquier cosa mala que se presente, se aleje; que venga lo bueno.

BATABIO: Unoro bi pa fo.

IYALOCHAS: No hables bueno para malo, ni malo para bueno. (p. 3)

Cette traduction nous montre bien que les propos de Batabio sont de véritables incantations, des sortes de formules magiques destinées à dresser un pont entre l'univers supra-sensible et l'univers sensible, et à agir sur ce dernier. Dans la version scénique de l'auteur, les *iyalochas* sont, par ailleurs, recouvertes de grands voiles de tulles qui tombent sur leur costume blanc (cf. photo n° 28), produisant un effet d'irréalité renforcé par le fait que, dans la mise en scène de Roberto Blanco comme dans celle de l'auteur, leurs sentences sont prononcées à l'unisson d'une voix parfaitement monocorde.



Photo 31

*María Antonia face à Batabio, dans la mise en scène de Roberto Blanco (1984)  
(Archives de Nora Hamze)*

Même lorsqu'ils s'expriment en langue vernaculaire, nous avons vu que les personnages de *María Antonia* utilisent une langue souvent chargée de métaphores ; mais c'est surtout dans le discours de Cumachela, qui dissimule ses vérités prophétiques derrière un masque de folie, que la parole poétique apparaît dans toute sa force, énigmatique et dangereuse. Lors de leur rencontre dans la *manigua*, María Antonia ne manque pas d'en être troublée, et d'y déceler une influence surhumaine :

MARÍA ANTONIA: ¿Qué diablos te pasa? ¿Te han echao algún daño o qué? Hablas como si lo supieras todo. ¿Acaso eres una de esas Iyalochas que vienen a jactarse en casa de Madrina?  
CUMACHELA: ¿Has visto mis perros? Me sacaron el corazón y lo perdieron en el fondo de la manigua. Vete, vete adentro. Ahorita vienen mis machos a bailar conmigo y no quiero que te los lleves. Vienen vestidos de sombras. ¡Vete, vete! (p. 29)

En guise de réponse, Cumachela l'invite ainsi à entrer plus profondément dans la *manigua*, qu'elle décrit elle-même comme « el mundo de la locura »...

On retrouve cette utilisation d'un langage extrêmement poétique et métaphorique dans le *Réquiem* de Felipe. Nous avons vu que cela lui fut fréquemment reproché, au point que Montes Huidobro le considère comme « uno de los autores cubanos con mayor inclinación a lo cursí, de tal modo que su obra dramática está lastrada por sus diálogos de dudoso gusto<sup>2347</sup> ». Cependant, comme le fait remarquer Alina Gutiérrez, « el aparente desconcierto entre conducta verbal y caracterización social de muchos de los personajes de Carlos Felipe, por el que ha sido criticado

<sup>2347</sup>MONTES HUIDOBRO, Matías, *Persona, vida y máscara en el teatro cubano*, Universal, Miami, 1973, p. 115.

alguna vez, es inexplicable si se recuerda su excepcional experiencia en los bajos fondos habaneros de la primera mitad del siglo, a menos que sea un resultado de su voluntad artística<sup>2348</sup> ». Graziella Pogolotti le justifie en arguant que l'auteur « comprendió que, para colocar a los olvidados en el escenario, había que emplear los recursos del teatro más prestigioso. Era un modo de transfigurar la cotidianidad<sup>2349</sup> ». Nous pouvons aller plus loin et affirmer que la sacralisation de Yarini et de son univers repose, en grande partie, sur cette poétisation du langage qui donne à imaginer bien plus qu'il ne dit ou qu'il ne montre ; rien d'étonnant par conséquent que ce soit dans la bouche de la Jabá que l'on trouve le plus de métaphores.

## b. Le corps parlant

Nous avons souligné, en première partie, l'importance extrême des corps et de leurs manifestations physiques dans les *wemilere*, ces rituels collectifs de la *santería* : c'est par la mise en mouvement de ces corps que l'*aché*, l'énergie vitale, circule entre les participants ; c'est en s'incarnant dans les corps de leurs fidèles que les *orichás* se manifestent, si l'énergie déployée par leurs fidèles est suffisante pour les convaincre de descendre parmi eux.

Les relations qui se nouent entre les participants au cours de ces cérémonies sont donc avant tout des relations physiques : les corps ne sont pas seulement des interfaces de communication entre les dieux et les hommes, ils connectent également les hommes entre eux, et à l'ensemble du monde – nous sommes ici aux antipodes de la vision platonicienne du corps comme « prison de l'âme », dont il conviendrait de chercher à se libérer.

Les personnages de notre théâtre ont parfaitement intégré ce mode spécifique d'être-au-monde et l'on ne peut que souligner, dans chacune des pièces étudiées, l'importance des relations physiques entre les personnages – avec, au théâtre comme dans les rituels, une place prépondérante accordée aux activités sexuelles, ou du moins sexualisées.

Le cas de María Antonia est particulièrement évident, puisque toute la tragédie de la jeune femme repose justement sur l'impossibilité pour elle d'être considérée comme une personne à part entière, au-delà « de este cuerpo que lo único que sabe es dar deseo » (p. 21).

Mais le corps de María Antonia ne se contente pas de recevoir le désir des autres ; c'est également par son biais que la protagoniste exprime les siens. Chez María Antonia, toute émotion trouve son prolongement dans une action physique, souvent violente. Son amour pour Julián lui-même est essentiellement charnel, comme en témoignent les deux scènes qui les réunissent en tête-à-tête, tout

---

<sup>2348</sup>GUTIÉRREZ, Alina, « Lenguaje y poética del texto teatral: *Réquiem por Yarini* », *Signos Lingüísticos*, n° 1, janvier-juin 2005, p. 138.

<sup>2349</sup>POGOLOTTI, Graziella, « El silencio de los excluidos » in MARTIATU, Inés María (ed.), *Una pasión compartida: María Antonia*, Editorial Letras Cubanas, La Havane, 2004, p. 21.

d'abord sur un lit improvisé aux abords du marché, puis sur celui de la chambre de María Antonia. Mais la colère de María Antonia n'est pas moins physique que son amour, comme en témoignent les nombreuses bagarres qu'elle provoque ou auxquelles elle est mêlée. Dans la scène du marché, alors que l'altercation entre María Antonia et Pítico vient tout juste de prendre fin, il suffit d'une remarque de Cheo au sujet de Julián pour que la jeune femme s'apprête à se battre à nouveau...le conflit est évité de justesse par Cipriano qui, « *para aliviar la tensión, rompe a cantar un guaguancó* » (p. 10) ; María Antonia trouve alors encore le moyen de faire parler son corps, puisque dans la danse, « *como alarde, vacuna a los bailadores* » (p. 11).

Tout comme celle de María Antonia et de Julián, la relation de Camila et de Ñico est extrêmement sensuelle, au point de conduire Frank Dauster à affirmer que « el ambiente de la obra es de relajo erótico casi sin freno<sup>2350</sup> » : ce sont en effet des arguments essentiellement charnels que Camila emploie pour tenter de garder Ñico auprès d'elle ; « todo su poder es erótico<sup>2351</sup> », estime Montes Huidobro.

Dans le *Réquiem* de Felipe (décrit par Rine Leal comme une « tragedia del sexo<sup>2352</sup> »), c'est la Santiaguera qui incarne ce pouvoir érotique féminin. Dès sa première apparition à la porte de la maison close, son corps est extrêmement érotisé : « *la filiosidad de sus senos horada el espacio, en una actitud de triunfo y reto*<sup>2353</sup> ». Ce personnage dégage une sexualité pratiquement animale, extrêmement physique. Lorsqu'elle décrit à la Jabá son amour pour Yarini, elle le fait en employant des métaphores qui montrent combien cet amour est ancré dans sa chair : « ¡Si el agua pudiera apagar el fuego que me está quemando por dentro!<sup>2354</sup> » ; « lo hiciste tuyo de tal forma que están abiertos aún los surcos que sus músculos trazaron en tu carne<sup>2355</sup> » ; « Me falta el aire, quiero respirar para vivir. Mis pulmones son sus brazos<sup>2356</sup> » ; « este cuerpo necesita de él, verlo, olerlo, sentirlo<sup>2357</sup> » ; « mis fuerzas están en él ; y en él las emplearía de tal modo, que no podrá desprenderse de mí sin arrancarse pedazos de su propia carne<sup>2358</sup> »... La présence physique de la Santiaguera est tellement palpable que Yarini, à son entrée, n'a nul besoin de la regarder pour savoir qu'elle se trouve dans la pièce, et c'est bien à nouveau cette même présence qui le pousse finalement à se retourner sur le pas de sa porte, au lieu de quitter les lieux.

Il est intéressant de souligner ici que la Guerrera aurait pu simplement donner l'ordre à Yarini de

<sup>2350</sup> DAUSTER, Frank, « Visión de la realidad en el teatro cubano », *Revista Iberoamericana*, Vol. 56, n° 152-153, juillet-décembre 1990, p. 854.

<sup>2351</sup> MONTES HUIDOBRO, Matías, *Persona, vida y máscara en el teatro cubano*, Universal, Miami, 1973, p. 323.

<sup>2352</sup> LEAL, Rine, « Este nuevo, este tercer libro de Carlos Felipe », *Casa de las Américas*, Vol. VIII, n°47, mars-avril 1968, p. 143.

<sup>2353</sup> FELIPE, Carlos, *Réquiem por Yarini, Op. Cit.*, p. 349.

<sup>2354</sup> *Idem.*

<sup>2355</sup> *Idem*, p. 350.

<sup>2356</sup> *Idem*, p. 351.

<sup>2357</sup> *Idem*, p. 352.

<sup>2358</sup> *Idem*, p. 353.



s'enfuir au plus vite, sans se laisser retenir par la Santiaguera ; au lieu de cela, c'est un geste, une action physique (le fait de se retourner) qui lui est interdit.

Un tel message permet de mettre en évidence les pouvoirs omniscients de la Guerrera, dans la mesure où il se réfère à une scène très précise qui n'a pas encore eu lieu. Il permet également de créer un effet de suspense, puisqu'il ne prend sens qu'au moment où Yarini se retrouve, de dos, sur le pas de sa porte. Mais surtout, il permet à l'action de gagner considérablement en force dramatique, en privilégiant « le langage concret » de la scène à l'expression des motivations psychologiques des personnages : le destin de Yarini tout entier est concentré dans ce geste, dans cette action physique, au lieu d'être dilué dans une scène toute entière où l'on se demanderait s'il parviendrait à s'enfuir avant l'arrivée de la Police. Il rend presque anecdotique l'ensemble du troisième acte, dans la mesure où tout est déjà joué : le lecteur/spectateur sait que Yarini ne sortira pas vivant de la pièce. C'est aussi ce qui rend sa fin tragique : la mort de Yarini n'est pas un châtement bien mérité pour un individu exerçant un métier moralement répréhensible, ou pour un « chulo » osant défier l'un de ses confrères ou bafouer les lois de leur milieu ; il ne s'agit pas non plus d'une mort romantique, venant unir dans l'éternité deux amants épris d'un amour impossible. Yarini meurt car il désobéit aux dieux, et cette désobéissance n'est ni sociale, ni psychologique, mais bien physique : on retrouve bien là cette « métaphysique du geste<sup>2359</sup> » si chère à Artaud.

Carlos Felipe n'est pas le premier à exploiter l'immense pouvoir symbolique d'un tel geste, et vient plutôt réinvestir ici un motif récurrent dans la mythologie : Orphée, par exemple, perd Eurydice parce qu'il désobéit à Hadès et se retourne avant d'être sorti des Enfers. Dans la Bible, ce sont des anges qui ordonnent à Loth et à sa famille de quitter Sodome sans se retourner, et la femme de celui-ci qui est changée en statue de sel après avoir enfreint cette interdiction. La récurrence de ce motif, indépendamment des circonstances particulières dans lesquelles chacun de ces récits l'exploite, invite également à y voir, au-delà du châtement réservé à celui qui enfreint les lois divines, un message philosophique concernant la nécessité d'aller de l'avant, de ne pas se retourner sur son passé sous peine de rester « pétrifié » comme la femme de Loth : de ce point de vue, le geste final de Yarini prend une valeur parabolique qui excède très largement, ici encore, son incapacité à résister aux charmes de la Santiaguera.

L'importance symbolique que Carlos Felipe accorde aux gestes des personnages est également manifeste lors de la première apparition scénique de Yarini : celui-ci fait son entrée, comme nous l'avons vu, dans une atmosphère de recueillement et de dévotion généralisée. Au lieu de prendre aussitôt la parole, il va s'asseoir à l'avant-scène et

tranquilo, ceremoniosamente, realiza ahora una parte importante del diario ritual: encender el tabaco.

---

<sup>2359</sup>ARTAUD, Antonin, « Le théâtre de la cruauté », *Op. Cit.*, p. 138.

Con los dientes, cuya blancura reflge un momento sobre el carmelita de la hoja, guillotina la punta. Y la escupe. Enciende el puro, y lanza la primera bocanada con delectación. Traducidos en silencio y quietud lo rodean la admiración y el respeto. Otra larga y sabrosa bocanada. Contempla el puro. Por fin se digna hablar<sup>2360</sup>.

La profusion de détails apportés par cette didascalie traduit le désir de l'auteur de rendre ce geste *signifiant*. En le réalisant, Yarini ne se contente pas de s'octroyer un plaisir matinal : il affirme sa virilité, et laisse au silence qui l'entoure le soin de la sacraliser.

Pour en revenir aux dénouements, nous pouvons observer que dans au moins deux des trois autres pièces qui nous intéressent, l'action dramatique s'achève également sur un geste à haute valeur symbolique, qu'il s'agisse de Camila quittant son domicile en emportant ses coquillages, ou bien de Carlos enfonçant son couteau dans le sexe de María Antonia.

Tous ces auteurs, sans avoir lu Artaud, semblent donc bien rejoindre l'idée exprimée dans *Le théâtre et son double* selon laquelle le langage de la scène, « destiné aux sens et indépendant de la parole, doit satisfaire d'abord les sens, qu'il y a une poésie pour les sens comme il y en a une pour le langage, et que ce langage physique et concret [...] n'est vraiment théâtral que dans la mesure où les pensées qu'il exprime échappent au langage articulé<sup>2361</sup> ».

### c. La matérialisation des forces psychiques

Dans l'univers de la *religión*, c'est le mouvement des corps qui permet la circulation de l'*aché*, l'énergie vitale : un corps en mouvement est donc un corps plein de vie, et à l'inverse, un corps immobile est synonyme de mort. C'est l'enfant malade dans *Mamico*, qui ne peut plus se lever ; Mamico et Mercedes, enfermés dans leur cellule, à la fin de la pièce, attendant leur mise à mort. C'est Níco « *echado en la cama y de cara a la pared*<sup>2362</sup> », déprimé par son échec amoureux, qui n'a plus goût à rien. C'est encore la Jabá, juste avant la mort de Yarini, qui attend l'inévitable, immobile et silencieuse : « *nada tiene que hacer; su palabra está dicha* », précise la didascalie. C'est María Antonia enfin, prostrée dans son lit, alors que Julián ne fait plus attention à elle : « Diez días sin verte, diez días mandándote recados con todo el mundo; diez días encerrada en ese cuarto, enferma y sola. Sola, Julián; tirada ahí como una cualquiera, basura, y tú de fiesta » (p. 16), lui lance-t-elle, amère, lors de leurs retrouvailles en tête-à-tête. « Me la encontré con la cintura rota de dolor; diez días llevaba sin querer probar bocado, tirada en la cama, olvidada, decía, de su amor » (p. 4), explique la Madrina à Batabio. On voit bien ici combien María Antonia somatise toutes ses émotions, au point de tomber littéralement malade d'amour. L'amertume et la rancœur qu'elle nourrit à l'égard de son amant après que celui-ci l'a abandonnée pourraient suffire comme moteur

<sup>2360</sup>FELIPE, Carlos, *Réquiem por Yarini*, *Op. Cit.*, p. 354.

<sup>2361</sup>ARTAUD, Antonin, « La mise en scène et la métaphysique » [1931], *Le théâtre et son double*, *Op. Cit.*, p. 55.

<sup>2362</sup>BRENE, José Ramón, *Santa Camila de la Habana Vieja*, *Op. Cit.*, p. 139.

dramatique, pour conduire au dénouement final ; c'est d'ailleurs ainsi que l'entend Sergio Giral dans son adaptation cinématographique. Mais bien que cette motivation psychologique soit incontestablement présente dans la pièce d'Eugenio Hernández Espinosa, l'auteur la manipule à partir de la conception religieuse de la notion de maladie, ce qui la rend beaucoup plus complexe – et infiniment plus théâtrale. Rappelons tout d'abord que dans la *religión*, « maladies et infortunes ne sont pas considérées comme le fruit du hasard, mais comme des signes qu'il faut s'appliquer à décoder<sup>2363</sup> ». Comme le souligne Lydia Cabrera, « cualquier estado anormal psíquico supone para el negro la ingerencia de algún espíritu extraño, o de un oricha que penetra en una persona y toma el lugar de su yo o se entremete, en ocasiones, sin desplazarlo enteramente<sup>2364</sup> ». Rappelons d'autre part que dans la *religión*, la personnalité de chacun est loin de constituer un tout homogène : influencé par une multiplicité d'entités qui l'habite et/ou agissent sur son destin, chacun compose et construit son identité à partir de ces entités avec lesquelles il interagit ; « cette “multivalence” de la notion de personne structure toute la logique de la *religión*<sup>2365</sup> », estime Kali Argyriadis et c'est ce qui conduit Matías Montes Huidobro à s'interroger : « ¿Acaso no es el constante juego del teatro cubano, con personalidades que se desdoblan, una manifestación intuitiva, subconsciente, procedente de nuestra esencia negra y yoruba que nos convierte en seres poseídos por impalpables espíritus?<sup>2366</sup> ».

C'est en tout cas bien de ce point de vue religieux que la Madrina appréhende le malheur et la rage qui habitent sa filleule et la conduisent à assassiner son amant : au lieu d'y voir un simple meurtre passionnel, elle attribue l'attitude de María Antonia à l'influence néfaste d'entités qui auraient pris possession de son esprit, « como si la perdición le creciera por dentro. Hasta que un día las plantas de sus pies corrieron solas a desbaratar su aché. Yo presentía la desgracia, porque se le borró la risa de repente y comenzó a decir palabras que nunca fueron de ella » (p. 4), explique-t-elle à Batabio.

C'est auprès d'Ochún que la Madrina commence par chercher secours, dans l'espoir que celle-ci réintègre le corps de sa filleule et lui restitue son rire et sa bonne humeur : « Mañana voy a bailar, cantar y celebrar hasta que baje Ochún, y le refresque el eleddá a mi niña. Los caracoles se han vuelto al revés », confie-t-elle à Yuyo. Mais une fois commis l'irréparable, elle s'en remet à une autorité plus compétente et se rend chez Batabio, le prêtre d'Ifá, en le suppliant de chasser le mal qui ronge le corps et l'esprit de María Antonia : « ¡Ay, Batabio! Le han echado un daño. Le han desfigurado su camino » (p. 2). « Aleje de su cabeza la sombra del muerto. Está llena de difuntos » (p. 3). « Busque su aché, que lo ha perdido » (p. 3). « Bórrela por dentro. Arránquela de raíz y siémbrela de nuevo » (p. 3)...

<sup>2363</sup> ARGYRIADIS, Kali, *La religión à La Havane...*, *Op. Cit.*, p. 71.

<sup>2364</sup> CABRERA, Lydia, *El Monte*, Editorial Letras Cubanas, La Havane, 1993 [1954], p. 32.

<sup>2365</sup> *Idem*, p. 305.

<sup>2366</sup> MONTES HUIDOBRO, Matías, *Persona, vida y máscara en el teatro cubano*, Universal, Miami, 1973, p. 289.

L'existence de Cumachela vient confirmer les affirmations de la Madrina et l'aliénation de María Antonia, puisque ce personnage mystérieux et malveillant que la jeune femme rencontre dans la *manigua* semble bien prendre possession de son esprit et la pousse à tuer Julián.

Que l'on écarte l'interprétation religieuse au profit de l'interprétation psychanalytique pour considérer Cumachela comme une projection mentale de la protagoniste, un produit de son inconscient refoulé, ne retire rien aux pouvoirs de ce personnage, bien au contraire : que María Antonia soit aliénée à un esprit maléfique ou à sa propre pulsion de mort, la présence physique de Cumachela sur scène vient donner corps et chair à ses désirs obscurs et cachés, à son profond dégoût pour elle-même et à sa rage auto-destructrice.

Rappelons ici que dans la *religión* (sauf dans les cas reconnus de « sorcellerie »), les dieux ou les esprits qui viennent prendre possession d'un individu donné ne sont pas considérés comme des entités totalement allogènes à celui-ci : nous sommes bien loin ici des fameux zombies des pratiques vaudoues ; les *paleros* eux-mêmes « travaillent » avec des morts dont ils prennent le contrôle, non avec des vivants. Comme l'a bien mis en évidence Kali Argyriadis dans son étude sur *La religión à La Havane*<sup>2367</sup>, chacun construit au contraire son identité à partir de ces entités qui sont considérées comme faisant partie de lui-même, et qui constituent en quelque sorte un « vestiaire de personnalités<sup>2368</sup> », pour reprendre la formule employée par Michel Leiris au sujet des *zârs* éthiopiens. C'est la raison pour laquelle il fut si aisé, pour les anthropologues et psychologues pré- et post-révolutionnaires, de ne voir dans le phénomène de possession que le syndrome d'une pathologie psychologique.

Mais au théâtre, cette capacité à extérioriser et à conférer une existence autonome à des fragments de la personnalité d'un individu fait du système de croyances de la *religión* un matériel de choix pour matérialiser et donner corps aux pulsions subconscientes de chacun. La scène se transforme alors en un espace mental, éminemment expressionniste, où les personnages évoluent au milieu de leurs propres fantasmes et de leurs propres angoisses.

La scène cauchemardesque où María Antonia, prostrée sur le cadavre de Julián qu'elle vient d'empoisonner, reçoit la visite des *íremes* qui dansent autour d'elle en chantant leur chant funéraire et de Cumachela qui lui révèle enfin son vrai visage – celui de la mort – constitue le moment paroxystique de la pièce et l'on ne peut que souscrire au jugement d'Artaud lorsqu'il affirme « qu'il y a, dans ce qu'on appelle la poésie, des forces vives, et que l'image d'un crime présenté dans les conditions théâtrales requises est pour l'esprit quelque chose d'infiniment plus redoutable que ce

---

<sup>2367</sup> ARGYRIADIS, Kali, *La religión à La Havane...*, *Op. Cit.*, pp. 127-141.

<sup>2368</sup> LEIRIS, Michel, *La possession et ses aspects théâtraux chez les Ethiopiens de Gondar*, Plon, Paris, 1958, p. 8.

même crime, réalisé<sup>2369</sup> ».

Artaud définit le théâtre comme « un exorcisme pour faire AFFLUER nos démons<sup>2370</sup> » et il ne fait aucun doute que l'auteur de *María Antonia* s'inscrit dans une démarche similaire. Ces « démons » prennent ici corps et chair, tout en demeurant dans un registre symbolique qui préserve tout leur mystère et leur ambiguïté.

Le principe [...] est d'introduire sur la scène la logique irrationnelle et monstrueuse des rêves, cette logique qui dans une main donne à voir un visage et qui, à partir d'un soupir exhalé tout près de l'oreille, suggère le passage d'un ouragan. C'est cette technique d'images qui est, dans le langage courant, à l'origine de la métaphore. Avec des gestes à double fond, l'acteur tragique chemine environné de métaphores qu'il crée sans cesse par la voix, les gestes et les mouvements<sup>2371</sup>.

Le langage crypté et mystérieux de Cumachela, l'impossibilité de cerner ce personnage (s'agit-il d'une vieille mendicante ? D'une sorcière adepte du *palo monte* ? D'une entité maléfique ? D'un simple *alter ego* de María Antonia ? De l'incarnation de sa pulsion de mort ? D'une projection de la protagoniste dans le futur ?) sont précisément ce qui en font une créature poétique, ouvrant l'accès « aux territoires que peuplent les ombres et les fantômes de l'invisible<sup>2372</sup> ».

Dans la pièce de José Milián, les doubles sont là également pour matérialiser les désirs refoulés des personnages. C'est par exemple le double de Margot qui propose à Mercedes de lui vendre l'enfant : « DOBLE: Le ofreceré dinero por cuidarme a Brunito... yo voy a bsucar trabajo a la ciudad.

MARGOT: ¿Quieres callarte?... ¡Eres muy decidida!

DOBLE: Esas son tus intenciones, por eso he hablado<sup>2373</sup> ».

Malheureusement, leur discours est beaucoup trop logique et explicite (voire didactique) pour pouvoir exprimer autre chose que le message de l'auteur lui-même. Le jagüey en revanche, plein d'ombres et de mystères, omniprésent, ancré dans la matière scénique, pourrait s'approcher bien davantage – il faudrait le voir mis en scène – de cette matérialisation des forces invisibles prônée par Artaud dans son théâtre.

Dans ces deux pièces, le langage symbolique est donc bien utilisé pour refléter l'univers mental des personnages. Mais si les techniques du rituel sont employées pour manifester une transcendance psychique et non plus divine, la distinction que nous avons établie en première partie entre théâtralité et *ritualité* est-elle encore pertinente ?

D'autre part, l'assimilation des entités métaphysiques aux forces vives de l'inconscient des personnages laisse en suspens une question fondamentale, celle du Créateur. Si l'on admet que

---

<sup>2369</sup> ARTAUD, Antonin, « Le théâtre de la cruauté », *Op. Cit.*, p. 133.

<sup>2370</sup> ARTAUD, Antonin, « Sur le théâtre balinaï » [1931] in *Le théâtre et son double*, *Op. Cit.*, p. 92.

<sup>2371</sup> ARTAUD, Antonin, « Una Medea sin fuego » [El Nacional, 7 juin 1936] in *Œuvres*, Gallimard, 2004, p. 713.

<sup>2372</sup> BORIE, Monique, *Antonin Artaud : le théâtre et le retour aux sources*, Gallimard, Paris, 1989, p. 122.

<sup>2373</sup> MILIÁN, José, *Mamico Omi Omo*, *Op. Cit.*, p. 3.

l'homme est le créateur de ses propres dieux, qui est le créateur de l'homme ?

Nous pouvons remarquer, dans au moins deux des pièces qui nous intéressent (*Réquiem por Yarini* et *María Antonia*), que ce sont les personnages les plus connectés à cet invisible transcendantal dont la parole est la plus poétique.

Nous allons voir à présent que, comme dans *La muerte del Ñeque* de Triana, l'au-delà que vient manifester cette parole performatrice, qu'il s'agisse de celui des dieux ou de l'inconscient, est aussi celui de l'auteur, démiurge artistique qui par sa parole vient donner vie à ses créatures.

### 3. Quand la métaphysique fait place à la métathéâtralité

#### a. Le pouvoir de la parole performative

Au commencement éait la Parole, et la Parole était avec Dieu, et la Parole était Dieu.  
Elle était au commencement avec Dieu.  
Toutes choses ont été faites par elle, et rien de ce qui a été fait n'a été fait sans elle.  
En elle était la vie, et la vie était la lumière des hommes.

Prologue de *l'évangile selon Jean*

Le dispositif rituel, en général, ne dispose pas d'autant de moyens que le dispositif théâtral pour matérialiser plastiquement les symboles qu'il convoque ; d'où l'importance cruciale, dans le domaine magico-religieux, de la parole poétique comme acte performatif, créateur, susceptible d'*agir* sur la réalité. Dans le contexte rituel, il n'y a pas de « parole en l'air » : les mots sont des actes et toute prise de parole équivaut, par conséquent, à une prise de pouvoir.

Dans la *religión*, cette dernière affirmation trouve une illustration des plus littérales dans l'idée qu'un individu peut prendre le contrôle d'un autre en lui volant sa voix : « Es sabido que la voz se roba para “bilongar”, y esto equivale a robar la vida, “que es el soplo”<sup>2374</sup> » nous dit Lydia Cabrera. Cette croyance est exploitée dans *María Antonia* où l'aliénation de la protagoniste est rendue manifeste par le fait que sa voix ne lui appartient plus : « Cumachela-Ikú le ha robado la voz, el aché y la cabeza<sup>2375</sup> », constate Inés María Martiatu.

Mais le pouvoir de la parole est tel, dans la *religión*, qu'il n'est pas nécessaire de « voler » la voix de quelqu'un pour le contrôler : être capable de le nommer est déjà, aussi, un moyen d'asseoir son emprise sur lui. « Quien conoce los nombres secretos de los seres sobrenaturales, o de los

---

<sup>2374</sup>CABRERA, Lydia, *El Monte*, Editorial Letras Cubanas, La Havane, 1993 [1954], p. 247.

<sup>2375</sup>MARTIATU, Inés María, « María Antonia: *wa-ni-ilé-ere* de la violencia. » [*Tablas*, n° 3, 1984, pp. 35-44] in *El rito como representación*, Ediciones Unión, 2000, p. 25.

individuos de este mundo, puede dominarlos », explique Fernando Ortiz. « Pronunciar un nombre es siempre un acto de importancia para el que lo dice o para el designado por aquel. Porque pronunciar el nombre es tocar a la persona, al ser o a la cosa, es alterarlos, y es también evocarlos y forzarlos a aparecer, lo que puede tener inconvenientes<sup>2376</sup> ». Lydia Cabrera nous raconte notamment comment s'y prennent les *paleros* pour prendre le contrôle d'un mort déterminé : « El brujo escribe en un papel el nombre y el apellido del finado, y con unas monedas – el precio de su venta, pues el muerto prácticamente se vende al brujo –, lo coloca en el fondo del caldero o cazuela si no sabe escribir, basta en este caso con pronunciar el nombre, fuerte y claro<sup>2377</sup> ».

Dans *María Antonia*, la Madrina avertit ainsi Yuyo, alors que ses relations avec María Antonia s'enveniment et qu'il est sur le point d'essayer de la poignarder : « Vete a tus hijos y a tu mujer. Y si alguien te llama, muerde tu voz y no respondas. Ikú está tapado con sábanas hasta el tercer día en que salga la luna nueva » (p. 24). La Madrina ne se trompe pas, Ikú rôde en effet mais ce n'est pas après Yuyo qu'elle en a. En effet, c'est le nom de María Antonia que Ikú-Cumachela murmure au fond de la *manigua*, immobilisant brusquement la protagoniste alors que celle-ci s'apprêtait à poursuivre son chemin :

MARÍA ANTONIA: Déjame seguir mi camino, vieja loca.

CUMACHELA (*A sus espaldas, como un soplo.*): ¡María Antonia!

MARÍA ANTONIA (*Se detiene bruscamente*) : ¿Quién te dio mi nombre ?

CUMACHELA: Echu, jugando en el camino, lo ensartó en el aire. El grito de Changó es tu nombre. Lo veo en tu frente. Tan claro está que hasta un recién nacido podrá leerlo. (p. 30)

Dans la mise en scène de l'auteur, le nom murmuré par Cumachela est ensuite répété et démultiplié par les voix de la forêt qui l'entoure (incarnée, rappelons-le, par des danseurs vêtus de feuillages), ce qui en accentue encore la portée magique.

En prononçant le nom de ce personnage qu'elle n'est pas censée connaître, Cumachela s'approprie son identité, tout en révélant les pouvoirs occultes que dissimule son indigence apparente. Car le nom de María Antonia n'est pas le seul que « détient » Cumachela : au cours de leur conversation, la vieille femme mentionne également le nom de Carlos et fait ainsi exister un personnage encore inconnu aussi bien de María Antonia que du lecteur/spectateur, puisque celui-ci ne fera son apparition que bien plus tard dans la pièce.

MARÍA ANTONIA: ¿Conoces a Julián?

CUMACHELA: Y a Carlos. A Carlos, también.

MARÍA ANTONIA: ¿Carlos? ¿Quién diablos es Carlos? No conozco a ningún Carlos. ¿Es alguna de esas sombras que vienen a bailar contigo?

CUMACHELA: Si no lo conoces, mejor. Es manso como el río que en su fondo oculta remolino. (p. 30)

---

<sup>2376</sup>ORTIZ, Fernando, *La africanía de la música folklórica afrocubana*, Editorial Universitaria, La Havane, 1965 [1950], p. 164.

<sup>2377</sup>CABRERA, Lydia, *El Monte, Op. Cit.*, p. 123.

Le lien que Cumachela tisse, par cette simple évocation, entre elle et le jeune intellectuel que María Antonia rencontrera par la suite suffit à auréoler celui-ci d'une ombre inquiétante, que viendra confirmer le dénouement de la pièce.

On peut remarquer, à l'inverse, que le nom de Cumachela n'est prononcé qu'à une seule reprise dans la pièce. Julián est occupé à festoyer en agréable compagnie dans le bar de Caridad, quand son humeur s'assombrit brutalement<sup>2378</sup>. Il sort prendre l'air, et Cumachela, dissimulée dans l'obscurité, s'approche alors de lui pour lui murmurer de sombres plaintes à l'oreille : « ¡Ay, la noche se llevó a mí macho, prendido en el viento! ¡Ay! ¡Que no se lo lleven!... Lo quiero para mí...me gusta... ¡Ay! » (p. 38). Julián, troublé, reconnaît la voix de María Antonia : « ¡Alguien me está hablando en el oído! ¡María Antonia! ¿Quién eres? » (p. 38). Dans la mise en scène de l'auteur, l'atmosphère inquiétante et onirique de la scène est rendue par un jeu de lumière qui assombrit l'ensemble du plateau sur lequel les personnages demeurent figés, à l'exception de Julián et de Cumachela qui sont enveloppés d'une lumière rouge. Le plateau retrouve son éclairage normal lorsque Caridad s'approche en riant : « ¡Ésa es Cumachela, Julián! » (p. 39). En prononçant son nom, Caridad rompt ainsi l'enchantement et Cumachela retrouve son aspect grotesque et repoussant de vieille mendicante.

L'acte de nommer revêt les mêmes pouvoirs dans *Réquiem por Yarini* : « El nombre de mi amor es la única oración que me sé<sup>2379</sup> », affirme la Santiaguera à la Jabá dans le premier acte et de fait, c'est bien en prononçant son nom qu'elle finit par le retenir, à la fin de la pièce, malgré les efforts de la Jabá pour la réduire au silence. « ¡No hables! ¡No le llames! ¡Le va en ello la vida! ¡Déjale partir ahora! Después, yo te prometo que será tuyo<sup>2380</sup> », la supplie-t-elle. En vain : la Santiaguera prend la parole et appelle Yarini par son prénom, exerçant ce faisant sur lui une force irrésistible qui le pousse à se retourner. Comme le constate Alina Gutiérrez, « mientras la Jabá trate de salvar a Yarini con su verbo poderoso, la Santiaguera, pobre de hablars, con una palabra, la misma que estimaba como su única oración, lo destruirá<sup>2381</sup> » :

SANTIAGUERA: ¡Alejandro!...

YARINI: ¡No podrá! Me siento... como a orillas del mar... ¡Junto al cadáver de un naufrago que me invitara a pasear sobre las olas!

SANTIAGUERA: ¡Alejandro!...

YARINI: ¡Es ella! ¡No podré! [...]

SANTIAGUERA: ¡Alejandro!...

Pausa. Yarini vuelve lentamente la cabeza, ve a la Santiaguera y se dirige a ella, con los brazos

<sup>2378</sup> Dans la mise en scène de l'auteur, c'est déjà Cumachela qui est à l'origine de ce mouvement d'humeur. Alors que Julián s'apprête à signer le contrat avec son *manager*, Cumachela roule par terre jusqu'à ses pieds. Julián s'effraie, sans savoir de quoi ; il regarde sous la table mais ne voit rien. Il finit par signer le contrat.

<sup>2379</sup> FELIPE, Carlos, *Réquiem por Yarini*, *Op. Cit.*, p. 351.

<sup>2380</sup> *Idem*, p. 385.

<sup>2381</sup> GUTIÉRREZ, Alina, « Lenguaje y poética del texto teatral: *Réquiem por Yarini* », *Signos Lingüísticos*, n° 1, janvier-juin 2005 (México), p. 148.



Peu avant, c'est un autre nom qui vient aux lèvres de Yarini, alors que la peur de mourir le saisit : « La...Macorina...<sup>2383</sup> ». La Jabá, qui sait le pouvoir évocatoire des mots, tente de le faire taire : « Deja en paz a los muertos. No sé por qué la mencionas<sup>2384</sup> ». Mais il est trop tard et dès lors, comme le souligne Ismael, « vibra en el aire, lanzado por el arco de una boca, el nombre de la Reina: la Macorina<sup>2385</sup> ». Invoquée par Yarini, la Macorina viendra sonner à sa porte dans la scène suivante...

Mais dans le *Réquiem* de Felipe, le personnage dont la parole est la plus puissante est sans conteste celui pour lequel le verbe est le plus sacré : par ses mots, c'est tout le microcosme de Yarini que la Jabá ordonne, et nous allons voir à présent que le pouvoir créateur de sa parole lui attribue un statut très particulier dans la pièce.

## b. La Jabá ou la parole du démiurge

Aux yeux de bien des critiques, le véritable personnage central de la pièce de Carlos Felipe n'est pas le roi des « chulos », mais celle que Bebo nous présente comme « su mano derecha<sup>2386</sup> » : « en esta obra entramos de lleno en el mundo negro de la magia, y la figura que se impone no es precisamente la de Yarini, sino la de la Jabá<sup>2387</sup> », estime notamment Matías Montes Huidobro. Gardienne et administratrice du sanctuaire de Yarini, nous avons pu constater précédemment que c'est elle qui règne véritablement sur cet espace, autorisant – ou non – les uns et les autres à y pénétrer et contrôlant les allées et venues de chacun. C'est par elle que doivent passer tous ceux qui souhaitent s'approcher de Yarini ; par elle également que s'opère le contact entre Yarini et les dieux, puisque c'est toujours avec elle – et non avec Yarini – que s'entretient Bebo la Reposita : comme le souligne Elina Miranda, la Jabá est « intermediaria no solo entre Yarini y los hombres, como administradora, sino también entre Yarini y los dioses, en su carácter de guardiana y especie de sacerdotisa del culto tributado a su hombre<sup>2388</sup> ».

Tout au long de la pièce, c'est elle qui prend toutes les décisions, ce qui fait dire à la poétesse et dramaturge Renata Pallottini que « el personaje conductor de la acción, aquel que realmente mueve los acontecimientos, es la Jabá<sup>2389</sup> » (elle fait remarquer par ailleurs qu'à l'inverse, jusqu'à la scène

<sup>2382</sup>FELIPE, Carlos, *Réquiem por Yarini*, *Op. Cit.*, p. 385.

<sup>2383</sup>*Idem*, p. 379.

<sup>2384</sup>*Idem*.

<sup>2385</sup>*Idem*.

<sup>2386</sup>*Idem*, p. 341.

<sup>2387</sup>MONTES HUIDOBRO, Matías, *Persona, vida y máscara en el teatro cubano*, Universal, Miami, 1973, p. 285.

<sup>2388</sup>MIRANDA, Elina, « Réquiem por Yarini, ¿una tragedia griega cubana? », *La experiencia literaria*, n° 4-5, 1996, p. 50.

<sup>2389</sup>PALLOTTINI, Renata, « El mito visto desde afuera, o Yarini », *Conjunto*, n° 109, avril-juin 1998, p. 40.

finale Yarini « es un personaje casi inactivo dramáticamente. Se limita a *ser*<sup>2390</sup> »).

C'est elle enfin qui régit l'ensemble du culte voué à Yarini, attribuant à chacun son rôle (elle ne cesse de donner des ordres à Dimas et à Ismael) et rappelant à l'ordre ceux qui enfreignent les règles. Lorsque la Santiaguera fait irruption à son domicile, elle n'a de cesse de lui reprocher son attitude profanatrice : « Sospecho que te ha sucedido algo muy grave. De otro modo no te hubieras atrevida a desafiar la ira de Alejandro abandonando tu casa sin su permiso. Y mucho menos a venir aquí, a molestarlo. Porque no tienes permiso...<sup>2391</sup> » ; « a él le afecta mucho que desobedezcamos sus órdenes<sup>2392</sup> » ; « te dije que desafiabas su ira<sup>2393</sup> », etc.

Mais la Jabá, qui voue parallèlement un culte à Changó, sait le poids de la parole sacrée et son importance rituelle ; « ella también controla y hace respetar la magia que hay en el lenguaje. Como iniciada, reconoce en él al vehículo de la relación entre el plano humano y el divino, del cual depende la calidad de los vínculos entre ambos<sup>2394</sup> » : c'est elle, tout d'abord, qui rappelle que les femmes de Yarini n'ont pas le droit de prendre la parole « mientras él no les dé permiso<sup>2395</sup> » et lors de son entretien avec la Santiaguera, c'est surtout la parole de cette dernière, immédiatement perçue comme sacrilège et dangereuse, que la Jabá cherche à contrôler : « No te dirijas a ella, porque no sabrías hablarle<sup>2396</sup> », lui dit-elle alors que la Santiaguera s'approche de la Dama del Velo qui attend dans le boudoir. « Guárdate las groserías<sup>2397</sup> » ; « ¡Santa Bárbara no te oiga!<sup>2398</sup> » ; « no sabes lo que hablas<sup>2399</sup> ». La scène s'achève enfin sur cet échange, juste avant que Yarini ne fasse son apparition :

SANTIAGUERA (*Una pausa*): ¿Qué piensas?

JABÁ: Trato de recordar si cuando yo era mujer empleaba ese mismo lenguaje.

SANTIAGUERA: No, posiblemente.

JABÁ: Tienes razón. Siempre tuve cerca de mí un paño limpio con el que limpiarme la podredumbre que se me pegaba<sup>2400</sup>.

L'attitude de Yarini, dans la scène suivante, fait écho à celle de la Jabá, puisqu'il commence par interdire à la Santiaguera de lui adresser la parole (avant de la réprimander vertement pour ses multiples transgressions) :

YARINI (Después de una pausa. Hay una ligera acritud en su voz.) Jabá...

JABÁ (Acercándose.) Dime.

YARINI: Esa..., ¿qué hace aquí?

---

<sup>2390</sup> *Idem.*

<sup>2391</sup> FELIPE, Carlos, *Réquiem por Yarini*, *Op. Cit.*, p. 350.

<sup>2392</sup> *Idem.*

<sup>2393</sup> *Idem.*, p. 351.

<sup>2394</sup> MIRANDA, Elina, *Op. Cit.*, p. 44.

<sup>2395</sup> FELIPE, Carlos, *Réquiem por Yarini*, *Op. Cit.*, p. 345.

<sup>2396</sup> *Idem.*, p. 349.

<sup>2397</sup> *Idem.*

<sup>2398</sup> *Idem.*, p. 353.

<sup>2399</sup> *Idem.*

<sup>2400</sup> *Idem.*

JABÁ: Ella podrá decírtelo.  
YARINI: Que no me dirija la palabra<sup>2401</sup>.

Devant son refus d'obéir, il menace même de la faire sortir de force :

SANTIAGUERA: [...] ¡Él me regaló la cartera!  
YARINI: Dile que se calle, Jabá.  
SANTIAGUERA: No disfruté de ese dinero; lo puse en la liquidación semanal, como propina.  
YARINI: Échala, si no quiere callarse<sup>2402</sup>.

Yarini est lui aussi initié aux pouvoirs de la parole rituelle et sait que ses propos, pour rester ceux d'un dieu, ne doivent jamais perdre leur efficacité : ce qui est dit est fait et ne doit pas être défait. C'est l'une des raisons pour laquelle La Jabá aussi bien que Yarini méprisent Lotot (« ¿Lotot? No es un demonio. A un demonio lo temeríamos, y nosotros no le tememos a Lotot<sup>2403</sup> », dit Yarini à Ismael dans le premier acte), car le « chulo » français ne maîtrise pas ce pouvoir performatif de la parole : lui parle au lieu d'agir, et c'est cela, plus encore que ses sentiments trop humains, qui le prive de toute grandeur divine. « Hablas como cualquiera<sup>2404</sup> », lui lance Yarini avec dédain, après que Lotot lui eut fait un récit détaillé et grandiloquent de ses aventures en France ; et lorsque Lotot, après avoir gagné et perdu la Santiaguera, se rend chez Yarini pour y faire valoir ses droits sur la jeune femme, Yarini interrompt brusquement ses diatribes pour le prier de redonner à son discours l'efficacité qui sied à son rang : « ¡Habla! ¡No amenazas más!<sup>2405</sup> ». Un peu plus loin, la Jabá renchérit : « Serénate. Desahógate cuanto quieras. [...] Y ahora... explícanos. Deja todas esas palabrerías y esas amenazas, que aquí nadie te teme...<sup>2406</sup> ». « No creerán que he tomado en serio los ladridos de Lotot<sup>2407</sup> », conclut enfin Yarini, après le départ du Français. Mais dans cette scène, le flot verbal de Lotot est ponctuellement interrompu par des interventions de la Jabá qui montrent que celle-ci ne partage pas l'insouciance de Yarini :

LOTOT: Lotot [...] se ve hoy condenado, ¡maldición!, a llegar hasta ti, y descubrirlos y mostrarte lo que esconde aquí dentro... para evitar derramar tu sangre, Alejandro Yarini...  
JABÁ (*Piensa.*): « ¡No la derramarás! »  
LOTOT: [...] Tuve que soportar el escarnio de tu risa, y te odié, más que nunca..., extrañado de que no sintieras la fuerza de mi odio... ¡Cómo deseé anoche derramar tu sangre!  
JABÁ (*Piensa.*): « ¡No la derramarás! »  
LOTOT: [...] Si te atreves a poner tus manos en lo que ya no es tuyo... [...] Bajaré al centro de la tierra si es preciso, por esta te lo juro, a derramar tu sangre.  
JABÁ (*Piensa.*): « ¡No la derramarás! »<sup>2408</sup>

---

<sup>2401</sup> *Idem*, p. 356.

<sup>2402</sup> *Idem*.

<sup>2403</sup> *Idem*, p. 357.

<sup>2404</sup> *Idem*, p. 370.

<sup>2405</sup> *Idem*, p. 372.

<sup>2406</sup> *Idem*, p. 373.

<sup>2407</sup> *Idem*, p. 374.

<sup>2408</sup> *Idem*, pp. 371-374.

Le contraste est ici évident entre le verbe creux et poreux, anti-rituel de Lotot et la parole de la Jabá, qui prend ici sa pleine valeur incantatoire ; le fait que ces répliques soient, comme le précise la didascalie, « pensées » et non « dites » révèle qu'elles ne s'adressent pas aux personnes présentes, mais sont comme des formules magiques destinées à conjurer des menaces dont son instinct l'avertit qu'elles pourraient malgré tout être suivies d'effets.

Cet instinct infallible de la Jabá constitue une autre caractéristique du personnage, qui la rend plus clairvoyante encore que Bebo la Reposa lui-même.

Dans la première scène par exemple, c'est elle tout d'abord qui fait venir Bebo de toute urgence, rongée par l'inquiétude : « Llegaste al fin. ¡Que mi tranquilidad haya entrado por esta puerta, Santa Bárbara bendita! [...] La próxima vez que te necesite, ven corriendo. Creo morirme cuando estoy inquieta y esperándote<sup>2409</sup> ». Le *santero* tourne cette inquiétude en dérision, l'attribuant à la jalousie que la Jabá éprouve à l'égard de la Santiaguera : « ¡Inquietud! Celos es lo que tienes. ¿Crees que no me han dicho que le has puesto una vigilancia especial a la Santiaguera? [...] Los celos, en una maestra de la profesión, como lo eres tú, es el colmo del ridículo<sup>2410</sup> ». Mais l'inquiétude de la Jabá, bien que liée à la Santiaguera pour laquelle elle éprouve une indiscutable jalousie, semble avoir une origine plus profonde, qu'elle ne parvient pas à déterminer (« Si algo supuesta ya estaría en la pista de mi mal, y tú me ayudarías a encontrarle remedio...¡Esta inquietud sin asidera para agarrarla y desprenderla de mí!<sup>2411</sup> »); le dénouement de la pièce lui donnera tout son sens. Les intuitions de la Jabá, dans cette scène d'exposition, en révèlent finalement beaucoup plus sur le destin de Yarini que les propos de Bebo. Alors que celui-ci ne parvient à discerner dans les cauris que la possibilité de voir couler le sang de Yarini, la Jabá met à jour tous les acteurs qui vont participer à sa mise à mort, ainsi que leurs motivations : la Santiaguera et l'amour délétère que lui voue Yarini, mais également Lotot et la haine qu'il porte à son rival : « Lotot es el enemigo de mi amor, y quiere su muerte<sup>2412</sup> », explique-t-elle à Bebo pour justifier le fait qu'elle lui ait demandé de crucifier l'effigie du proxénète français, « con un alfiler clavado en la frente<sup>2413</sup> ». Un peu plus loin, elle met en garde Ismael, le principal acolyte de Yarini, qui tient des propos extrêmement méprisants à l'égard de Lotot : « No menosprecies tanto al enemigo, que es peligroso<sup>2414</sup> ». Mais c'est surtout à travers l'évocation de la Macorina que la Jabá se révèle la plus lucide, dévoilant involontairement la véritable cause de la mort future de Yarini. Elle songe un moment à faire appel à son esprit pour aider Bebo à déchiffrer les cauris, puis se ravise : « Macorina, reina de las prostitutas, ven si estás cerca; socorre a una desventurada, como tú lo fuiste, que pena por su hombre...Pero no vendrás..., siento que me

---

<sup>2409</sup> *Idem*, p. 340.

<sup>2410</sup> *Idem*.

<sup>2411</sup> *Idem*.

<sup>2412</sup> *Idem*, p. 341.

<sup>2413</sup> *Idem*, p. 340.

<sup>2414</sup> *Idem*, p. 345.

envidias...porque desencarnaste antes de que surgiera por San Isidro, tu reino, el bien de que hoy yo gozo...<sup>2415</sup> ».

Dans cette scène d'exposition, la Jabá introduit et présente donc l'ensemble des personnages, en dévoilant le rôle qu'ils tiendront ensuite dans le déroulement de l'intrigue, avec une justesse et une lucidité qui n'ont rien à envier à celles de Bebo. C'est elle également, nous l'avons vu, qui construit le personnage de Yarini, bien avant que celui-ci fasse son entrée en scène.

Par la suite, sa lucidité extrême lui permet même de raconter des scènes auxquelles elle n'a pas assisté : lorsqu'Ismael par exemple vient lui rapporter que la veille, Lotot est venu chercher Yarini pour discuter avec lui, c'est par sa bouche à elle que le lecteur/spectateur apprend ce qui s'est passé :

JABÁ: Y él iría al Louvre a invitar a Yarini a unos tragos...

ISMAEL: No precisamente; pero tomamos juntos, y bastante.

JABÁ: Y se separarían como buenos colegas, en la mayor armonía; sin que sucediera nada desagradable durante la noche...

ISMAEL: Nada. Pasamos un buen rato.

JABÁ: Hablarían de negocios. Porque a Luis Lotot le obsesionan las ganancias y los negocios. [...] <sup>2416</sup>

Un peu plus loin, lorsque Yarini demande à la Santiaguera les motifs de sa présence à son domicile, la Jabá en vient même à prendre la parole à la place de la jeune femme, pour dévoiler au « chulo » les sentiments qu'elle éprouve à son égard :

YARINI: Jabá, pregúntale qué quiere.

JABÁ: Dilo.

SANTIAGUERA: Tú lo sabes.

JABÁ: Y él también. Dilo, te lo ordena.

SANTIAGUERA: Verlo.

JABÁ: Dice que moría ; que estaba a la orilla del mar, entre la noche y el cadáver de un náufrago que la invitaba a caminar sobre las olas. Pero sabía que sus pies de plomo se habrían de hundir en las aguas. Y ella quiere la vida.

YARINI: ¿A quién oí? ¿A la Santiaguera? ¿A la Jabá?

SANTIAGUERA: A la Santiagera.

JABÁ: Dice que la vida es como una luz que se le apaga ; que le teme a la noche y al náufrago muerto que la invita a pasear; que quiere la vida, repite, y que la vida está en la luz de tus ojos. Que la perdones si no puede aceptar con resignación la muerte a que la condenas. [...] <sup>2417</sup>

Comme Cumachela dans *María Antonia*, la Jabá semble ici « voler la voix » de la Santiaguera pour parler à sa place ; ici encore, le contraste entre la parole pauvre de l'une et la langue chargée d'images et de métaphores de l'autre est flagrant. Mais pourquoi la Jabá s'exprime-t-elle à la place de sa rivale, telle Cyrano de Bergerac, pour déclarer sa flamme à l'homme qu'elle aime ? D'un point de vue strictement diégétique, cette attitude est difficile à comprendre.

La clef nous est livrée dans le dernier acte, une fois scellé le destin de Yarini.

---

<sup>2415</sup> *Idem*, p. 343.

<sup>2416</sup> *Idem*, pp. 345-346.

<sup>2417</sup> *Idem*, pp. 356-357.

### c. Quand le dramaturge s'invite dans sa propre fiction

La Jabá, après que tout espoir de sauver son amour l'a quittée, demeure un moment prostrée et silencieuse. Mais soudain, au lointain se fait entendre « *el toque de los batá, bajo, lejano, como se oye de madrugada, en los pueblos, el grito del bembé distante*<sup>2418</sup> ». La Jabá « *reacciona a esa voz familiar. Se yergue; todo no está acabado para ella ; aún tiene una palabra que decir*<sup>2419</sup> ». La didascalie de l'auteur précise alors que le personnage vient se placer dans un autre espace, intermédiaire entre celui de la scène et celui du public : « *Lentamente se ilumina un pequeño estrado, a manera de púlpito, colocado en el lugar más avanzado y lateral de la escena. Si se prefiere, este sitio puede estar situado fuera del ámbito escénico, delante del telón de boca*<sup>2420</sup> ».

La Jabá, le le regard tourné « *hacia las altas esferas, donde moran los Seres a quienes va dirigido su discurso*<sup>2421</sup> », s'adresse alors à la Guerrière pour lui présenter une ultime requête :

Acudo a ti en demanda de palabras; palabras fáciles a tu Sabiduría, pero difíciles para mí; palabras escondidas bajo la pesada piedra de mi torpeza. Son palabras negras, lúgubres, dolorosas. Las necesito para describir con ellas la desolación en que caerá este mundo que habitamos. Madre mía, cuando la ley se cumpla, cuando se retire del cuerpo el espíritu de un hombre, el que es en la tierra la imagen de la perfección Divina. Si las encuentro, ha de ser tan pavoroso y triste el cuadro que resulte, que se ha de conmovier de nuevo tu piedad dormida, madre Changó<sup>2422</sup>.

Elle ne redescend de sa chaire qu'après que Yarini a rendu l'âme, et les derniers mots de la pièce sont aussi les siens : « [...] Y yo vivo aún. Más... ¡ya sé por qué no he muerto! Era preciso que una voz de mujer dijera la palabra de tu despedida; que una mano de mujer colocara una flor sobre tu cadáver. Descansa en paz, Yarini<sup>2423</sup> ».

Les derniers mots de la Jabá viennent ainsi apporter un éclairage nouveau à l'ensemble de la pièce, en la présentant comme le fruit de sa parole poétique. Tout se passe comme si la Jabá redonnait une nouvelle vie à ses souvenirs, en les évoquant à travers cette mise en abyme l'acte de création poétique. Le titre de la pièce prend alors tout son sens : ce requiem pour Yarini, c'est la Jabá qui le profère et l'on comprend alors pourquoi, tout au long de la pièce, sa parole est si puissante – et pourquoi, d'un bout à l'autre de la pièce, elle ne quitte jamais la scène. Les premiers mots de la pièce, qu'elle adresse à Dimas, revêtent également un sens méta-dramatique : « Vete a abrír », lui ordonne-t-elle, et l'on peut voir dans cette injonction une invitation pour le spectateur à pénétrer dans cet univers sacré qu'est la demeure de Yarini, voire même une allusion au rideau de scène qui se lève pour rendre cet univers visible.

---

<sup>2418</sup> *Idem*, p. 391.

<sup>2419</sup> *Idem*.

<sup>2420</sup> *Idem*.

<sup>2421</sup> *Idem*.

<sup>2422</sup> *Idem*.

<sup>2423</sup> *Idem*, p. 397.

Le personnage de Cumachela, dans *María Antonia*, peut être interprété de la même manière : tout comme la Jabá, Cumachela est liée au monde magique et détient le pouvoir performatif de la parole poétique – au point d'être en mesure de voler leur voix à ceux qui l'entourent. Tout comme la Jabá, elle en sait davantage que tous les autres personnages et annonce le dénouement. Tout comme la Jabá, elle est pratiquement omniprésente et contrôle, au moins partiellement, les actions des autres personnages.

Toutes deux, enfin, apparaissent ainsi, à l'instar de Cachita et du trio d'assassin dans *La muerte del Ñeque* de José Triana, comme des projections intra-diégétique de la figure du dramaturge, des personnages intermédiaires qui participent simultanément de deux univers distincts, celui de la fiction et celui d'un principe transcendant et créateur qui, dans un cadre fictionnel, ne peut être que celui de l'auteur qui par son verbe leur a donné vie. Dans la mise en scène de l'auteur, ce statut intermédiaire de Cumachela est mis en évidence par le rôle scénographique qui lui est attribué.

La grande cape blanche dont elle est vêtue lui permet en effet, à maintes reprises dans la pièce, de masquer un personnage ou une partie de la scène, permettant ainsi la transition d'une scène à une autre. C'est derrière ce voile par exemple que María Antonia troque son costume rituel pour sa légère robe jaune, avant la scène du marché (c'est également Cumachela, dans cette scène du marché, qui tend à Pitico le couteau avec lequel il menace María Antonia). Cette cape lui sert également à voiler Julián et son amante aux yeux de María Antonia, lorsque celle-ci entre en scène, puis à masquer Julián et María Antonia aux yeux du public – pendant que Yuyo, par-dessus son épaule, observe la scène en se masturbant. Dans la scène du bar, c'est elle encore qui, en fond de scène, masque Sonia et le Manager, jusqu'à leur entrée... C'est elle également qui tend aux personnages les accessoires dont ils ont besoin : le couteau à Yuyo, dans la scène du marché, ses chaussures à Julián quand il rassemble ses souvenirs...



Photo 32

*Cumachela contemplant la rencontre de María Antonia et de Carlos dans la manigua, mise en scène de l'auteur (2011)  
(Photo d'Alina Morante Lima)*

Elle remplit donc le rôle d'un technicien de plateau, donc de quelqu'un qui se trouve au seuil de la fiction, qui l'observe avec attention et qui y participe, mais de l'extérieur. Même lorsqu'elle n'intervient pas, dans cette mise en scène Cumachela ne quitte pratiquement pas le plateau, et vient très souvent se positionner à l'avant-scène, soit dos au public soit face à lui, soulignant ici encore son statut intermédiaire.

Remarquons que dans *María Antonia*, Cumachela n'est pas la seule à être dotée de pouvoirs performatifs : la Madrina, personnage secondaire mais néanmoins également connecté à l'univers transcendantal par sa foi religieuse, détient elle aussi ce pouvoir. En effet, dans cette pièce, le déroulement de l'action n'est pas linéaire : lorsque le rideau s'ouvre, le meurtre de Julián a déjà été commis. La première scène dans laquelle apparaît María Antonia est celle où la Madrina la conduit devant Batabio, dans l'espoir que celui-ci, en consultant *Ifá*, trouve une échappatoire à son destin tragique. Mais María Antonia est déjà sous l'emprise de Cumachela (dans cette scène, elles s'expriment presque systématiquement à deux voix), et au lieu de manifester au prêtre d'Orula le respect qui lui est dû, elle le défie (« MARÍA ANTONIA y CUMACHELA : ¡No vengo a saludarte,



ni a que me des tu bendición! » (p. 2)) et ne montre par la moindre trace de repentir pour ce qu'elle a fait :

« BATABIO: Algo muy malo has hecho cuando por fin te has decidido a venir a Ifá.

MARÍA ANTONIA y CUMACHELA: ¡Julián estaba cumplido<sup>2424</sup>! ¡Le evité el trabajo a Orula! » (p. 3).

Batabio lui annonce alors la sentence d'*Ifá* : « si usted no sabe la ley con que tiene que vivir aquí, lo aprenderá en el otro mundo. Enugogó meyagadagoddo » (p. 4). C'est ainsi que le lecteur/spectateur prend connaissance, d'emblée, du dénouement de la pièce<sup>2425</sup>. La scène s'achève sur une tirade de la marraine qui se remémore comment María Antonia en est arrivée à commettre ce meurtre, depuis le moment où Julián a commencé à ne plus lui prêter attention. C'est sa parole qui nous projette dans le passé : son récit prend vie sur scène, et les images du marché commencent à fuser<sup>2426</sup>.

La structure de *María Antonia* est donc, du moins en apparence, similaire à celle de *Réquiem por Yarini* : dans les deux cas, la pièce débute avec une séance de divination au cours de laquelle nous est annoncé le destin tragique du personnage.

Mais dans les deux cas, les pouvoirs divins du *babalao* sont d'une certaine manière supplantés par ceux du dramaturge. Dans *Réquiem*, la Jabá se montre encore bien plus (extra?) lucide que Bebo : c'est elle qui dévoile au lecteur/spectateur tous les éléments qui conduiront au dénouement fatal. Dans *María Antonia*, le *babalao* n'est même plus doté d'aucun pouvoir divinatoire véritable : c'est par un effet de montage que le dramaturge lui restitue le pouvoir de prédire l'avenir, et c'est par la bouche de la Madrina, qui apparaît alors elle aussi comme une figure narratrice, projection de l'auteur dans la fiction elle-même, que le lecteur/spectateur prend connaissance des mésaventures de María Antonia.

Il est par ailleurs une réplique de Batabio qui mérite qu'on s'y attarde : lorsque María Antonia, à la fin de la pièce, se trouve « à nouveau » devant lui, il lui annonce – « à nouveau » – sa fin imminente et se lève ensuite, majestueux : « Ésa es la ley del mundo. Cuando falta la verdad, hay que conformarse con la mentira, que es lo que se dice. A falta de pan, casabe » (p. 53).

Il est difficile de donner un sens à cette phrase à partir du contexte dans lequel elle est prononcée : pourquoi Batabio parle-t-il ici de mensonge ? Nous sommes plutôt invité à y voir un clin d'œil du dramaturge, et une allusion au fait qu'au théâtre tout n'est qu'illusion : Batabio n'est pas un « vrai » devin, mais le lecteur est tout de même invité à se laisser prendre au jeu de sa représentation fictive. On peut confirmer cette interprétation en observant que cette phrase est directement et littéralement

---

<sup>2424</sup> « En tant qu'être vivant, il arrive un moment où chacun *est accompli* ("está cumplido"), et où aucun remède religieux ou autre ne peut empêcher l'issue ultime » (ARGYRIADIS, Kali, *La religión a La Havane : actualidad des representaciones et des practicas culturales havanaises*, Editions des archives contemporaines, Paris, 2007, p. 223).

<sup>2425</sup> À la fin de la pièce, cette scène sera répétée, cette fois conformément au déroulement chronologique de l'action.

<sup>2426</sup> La pièce s'achève peu après que le récit de la Madrina en arrive à son point de départ, ce qui lui donne une structure circulaire qui n'est pas sans rappeler celle de la temporalité mythique.

tirée du chapitre de *El Monte* où Lydia Cabrera, justement, traite des fausses trances et du fait qu'elles sont malgré tout acceptées, lorsqu'aucun dieu ne daigne descendre : « todos los fieles, en cada fiesta, sienten la necesidad psicológica de propiciar tales simulaciones, y participar, devotamente, de la santa engañifa. Necesidad de creer que los santos han bajado, creer todo el tiempo que dure la fiesta: creer y hacer creer que creen, hasta que se despide el último faslo orisha. “Santos y santicos!” “Cuando falta la verdad hay que conformarse con la mentira, que es lo que se dice: a falta de pan, casabe”<sup>2427</sup> ». L'auteur met ici à profit la double énonciation du langage théâtral pour manifester sa propre présence, derrière le discours du devin.

Nous pouvons ici ouvrir une parenthèse pour observer que ces figures de narrateurs intra-diégétiques ne sont pas des cas isolés dans la littérature latino-américaine : que l'on songe par exemple au personnage de Melquíades dans *Cien años de soledad*<sup>2428</sup>, personnage également énigmatique et doté de pouvoirs occultes dont les mystérieux parchemins qu'il rédige dans les premiers chapitres s'avèrent conter l'histoire de Macondo. La destruction apocalyptique du village et la fin du roman coïncident avec le moment où le dernier descendant de la famille Buendía, Aureliano Babilonia, achève la lecture de ces parchemins. On trouve une figure similaire dans une nouvelle d'Alejo Carpentier publiée en 1944, *Viaje a la semilla*, qui s'ouvre sur la description d'une vieille demeure coloniale en train d'être démolie. La scène est observée par un vieil homme noir ; soudain, « el negro viejo, que no se había movido, hizo gestos extraños, volteando su cayado sobre un cementerio de baldosas. Los cuadrados de mármol, blancos y negros, volaron a los pisos, vistiendo la tierra. [...]»<sup>2429</sup> ». Sous l'action magique du vieil homme, la maison retrouve son apparence initiale et la narration remonte dans le temps, jusqu'à la naissance du marquis qui l'habite et l'époque où la construction de cette maison n'était encore qu'un projet futur.

L'on retrouve bien chez García Márquez comme chez Carpentier une mise en abyme de l'acte d'écriture, qui révèle le pouvoir performateur de la parole poétique. Dans un cas comme dans l'autre (« réalisme magique » ou « réel merveilleux »), cette mise en abyme se construit à partir d'un personnage dont les pouvoirs magiques, surnaturels, se superposent et même se confondent avec ses talents narratifs.

C'est ce double statut, à la fois intra- et extra-diégétique, de ces figures narratrices qui permet à la fois d'impliquer le lecteur dans une fiction surnaturelle, et de l'inviter à une réflexion théorique sur les pouvoirs performatifs du langage – qu'il soit écrit ou proféré.

Mais une telle démarche n'est possible que si l'on *accepte* de croire que les images créées par la parole ont autant – voire davantage – de réalité que celles que nous livrent le monde sensible. Les

---

<sup>2427</sup> CABRERA, Lydia, *El Monte*, *Op. Cit.*, p. 40.

<sup>2428</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *Cien años de soledad* [1967], Cátedra, Madrid, 2007 [1984].

<sup>2429</sup> CARPENTIER, Alejo, *Viaje a la semilla* [1944], <<http://ciudadseva.com/texto/viaje-a-la-semilla/>> [consulté le 12/10/2016], chap II.

réflexions d'Alejo Carpentier à ce sujet sont particulièrement intéressantes. Dans le prologue de *El reino de este mundo*, il explique en effet que

muchos se olvidan, con disfrazarse de magos a poco costo, que lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de “estado límite”. Para empezar, la sencación de lo maravilloso presupone una fe. Los que no creen en santos no pueden curarse con milagros de santos<sup>2430</sup>.

Il renchérit un peu plus loin : « hay escasa defensa para poetas y artistas que [...] invocan espectros sin creer que respondan a los ensalmos, [...] sin ser capaces de concebir una mística válida ni de abandonar los más mezquinos hábitos para jugarse el alma sobre la temible carta de una fe<sup>2431</sup> ».

C'est ce qui conduit l'écrivain à présenter le « réel merveilleux » comme « patrimoine de la América entera<sup>2432</sup> », jaillissant spontanément d'un milieu culturel encore porté par ce souffle magico-poétique, où la réalité n'est jamais univoque et ne se limite pas au monde sensible. « ¿Qué es la historia de América toda sino un crónica de lo real-maravilloso?<sup>2433</sup> », conclut-il, et il ne fait aucun doute que l'héritage culturel des afro-descendants contribua grandement à la constitution de cette « chronique du réel merveilleux ». « El legado africano aporta elementos mágicos capaces de transformar, hacia el interior de los creyentes, la realidad circundante, situándola en una dimensión de realidad mágica, solo comprendida por aquellos capaces de estar imbuidos dentro de la filosofía y las prácticas de éstas<sup>2434</sup> », estime ainsi Marcelo Fajardo-Cárdenas.

À la lumière de ces considérations, on peut comprendre pourquoi, parmi les différentes pièces étudiées, *María Antonia*, « obra esencialmente de negros<sup>2435</sup> », est celle où les images poétiques ont le plus de force, au point que le *réel* quotidien ne semble plus en être qu'un simulacre. C'est sans aucun doute dans cette pièce que l'on se trouve au plus proche de ce théâtre fantasmé par Artaud, « où des images physiques broient et hypnotisent la sensibilité du spectateur pris dans le théâtre comme dans un tourbillon de forces supérieures<sup>2436</sup> ».

Pourtant, comme nous allons le voir à présent, Eugenio Hernández Espinosa a recours dans cette pièce à de nombreux effets théâtraux qui semblent relever bien plus du « théâtre épique » brechtien que du théâtre de la Cruauté. Roberto Blanco lui-même était un grand admirateur du dramaturge et

---

<sup>2430</sup> CARPENTIER, Alejo, *El reino de este mundo* [1949] (prologue), Editorial Seix Barral, Madrid, 2003, pp. 9-10.

<sup>2431</sup> *Idem*, p. 11.

<sup>2432</sup> *Idem*, p. 12.

<sup>2433</sup> *Idem*, p. 14.

<sup>2434</sup> FAJARDO-CÁRDENAS, Marcelo, « Máscaras en los espejos de la procesión postcolonial: rebeldía de la mujer afrodescendiente en el teatro afrocubano contemporáneo », thèse de doctorat (dir. Melissa A. Fitch), University of Arizona, 2010, p. 165.

<sup>2435</sup> ARRUFAT, Anton, cité par MONTES HUIDOBRO, Matías, *Cuba detrás del telón (II): El teatro cubano entre la estética y el compromiso (1962 – 1969)*, Universal, Miami, 2008, p. 146.

<sup>2436</sup> ARTAUD, Antonin, « En finir avec les chefs-d'œuvre » [1936] in *Le théâtre et son double*, *Op. Cit.*, p. 128.

théoricien allemand, et rappelons qu'il décida de monter *María Antonia* juste après avoir travaillé avec le *Berliner Ensemble* en Allemagne, ce qui ne manqua pas de surprendre la critique qui s'attendait à ce qu'il monte une pièce de Brecht<sup>2437</sup> ; d'autres critiques soulignèrent « las evidentes contradicciones de la estructura de la obra : melodrama-épico-folklorismo<sup>2438</sup> ».

Théâtre épique et théâtre de la Cruauté seraient-ils conciliables ?

## 4. Brecht ou Artaud (faut-il choisir?)

« Briser le langage pour toucher la vie, c'est faire  
ou refaire le théâtre ».  
Artaud, *Le Théâtre et son double*

« Tous les arts contribuent au plus grand de tous  
les arts, l'art de vivre ».  
Brecht, *Petit organon pour le théâtre*

### a. Le rôle des figures spectatrices

On a coutume de renvoyer Brecht et Artaud dos à dos, comme les théoriciens de deux courants antagonistes qui marquèrent les scènes du XX<sup>e</sup> siècle. « Le théâtre rationaliste, politique et sobre de Brecht s'opposerait au théâtre irrationnel, magique et mystique d'Artaud<sup>2439</sup> », synthétise Rainer Nägele, tout en soulignant l'existence de nombreux points communs entre les deux auteurs, notamment l'importance que tous deux accordent au langage corporel, ainsi que leur « opposition radicale à une tradition psychologisante du théâtre bourgeois du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>2440</sup> ». « Ce que toute la dramaturgie brechtienne postule, c'est qu'aujourd'hui du moins, l'art dramatique a moins à exprimer le réel qu'à le signifier », affirme Roland Barthes dans son article sur « Les tâches de la critique brechtienne » (1956), et l'on peut trouver là encore un point de convergence entre Brecht et Artaud. L'opposition entre ces deux auteurs reposerait principalement sur le statut qu'ils accordent au spectateur et le rapport qu'ils introduisent entre la scène et la salle, qui semble bien renvoyer à celle

---

<sup>2437</sup> GARCÍA MORALES, David, « Ladrón de lunas » (entretien avec Roberto Blanco), *Tablas*, Vol. 71, n° 1, 2003, p. 36.

<sup>2438</sup> ARENAL, Humberto, « ¡Hay *María Antonia* para rato ! ¿Es necesaria esta reposición ? », *Granma*, mardi 11 novembre 1969, p. 15.

<sup>2439</sup> RAINER, Nägele, « L'Autre Scène : entr(ent) Brecht et Artaud », *Revue de littérature comparée*, n° 310, 2004, p. 148.

<sup>2440</sup> *Idem*.

que nous avons établie en première partie entre théâtralité et *ritualité* : alors qu'Artaud cherche à « hypnotiser » le spectateur et à lui faire ressentir de violentes (cruelles) émotions, Brecht au contraire prétend le tenir à distance, en faire un « observateur » de l'action scénique pour éveiller son activité intellectuelle et l'amener à porter un regard extérieur et critique sur le spectacle qui se déroule sous ses yeux : « le public ne doit s'engager qu'à demi dans le spectacle, de façon à “connaître” ce qui y est montré, au lieu de le subir ; [...] le spectateur ne doit jamais s'identifier complètement au héros, en sorte qu'il reste toujours libre de juger les causes, puis les remèdes de sa souffrance ; [...] le théâtre doit cesser d'être magique pour devenir critique<sup>2441</sup> », énumère Barthes en guise de résumé des principales caractéristiques du théâtre épique.

Les procédés généralement invoqués pour produire cette mise à distance du spectateur – ces effets de théâtralité – sont justement ceux qu'emploient l'auteur de *María Antonia* : effets de montage qui viennent briser la « croissance organique » de l'action dramatique, double énonciation, mise en abyme et introduction de figures narratrices, changements de décors à vue, intermèdes chantés et dansés...

Pourtant, chez Eugenio Hernández Espinosa, toutes ces techniques, au lieu de tenir le spectateur à distance, viennent l'impliquer davantage dans la fiction. Comment l'expliquer ?

Pour le comprendre, revenons un instant sur le rôle des figures intermédiaires (ce que Marie-Madeleine Mervant-Roux appelle des « figures-spectatrices<sup>2442</sup> ») que l'on trouve dans nos pièces, parmi lesquelles nous pouvons inclure les différents chœurs auxquels les dramaturges ont recours.

Dans *María Antonia*, il est une scène qui mérite ici de retenir notre attention : celle où Tino, le jeune adolescent maigrelet, se rend à la fête organisée chez la Madrina pour y faire le récit de la victoire de Julián (cf. extrait n° 7). Ce récit est une véritable hypotypose : avec abondance de détails et force pantomimes, Tino fait revivre la scène aux personnes présentes, en se mettant alternativement dans la peau de ses différents personnages : un spectateur, le *referee*, Julián... autour de lui, son public réagit vigoureusement à son récit.

Il est intéressant d'observer que dans cette scène, l'attitude de Tino et de ses spectateurs correspond très précisément à celles que décrit Fernando Ortiz dans ses remarques concernant les conteurs africains. L'anthropologue souligne tout d'abord la popularité du conteur en Afrique (« no hay persona más popular entre los africanos que un bueno narrador de cuentos<sup>2443</sup> ») ; or dans notre pièce, à l'arrivée de Tino, tout le monde se désintéresse subitement et totalement de *María Antonia* et de Yuyo, alors que ceux-ci étaient sur le point de s'entretenir.

---

<sup>2441</sup> BARTHES, Roland, « La révolution brechtienne » [*Théâtre populaire*, 1955 (éditorial)] in *Essais critiques*, Seuil, Paris, 1964, p. 51.

<sup>2442</sup> MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine, *L'assise du théâtre : pour une étude du spectateur*, CNRS Éditions, Paris, 1998, p. 26.

<sup>2443</sup> ORTIZ, Fernando, *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*, Editorial Letras Cubanas, La Havane, 1981 [1951], p. 547.

Con frecuencia el cuentista interrumpe su recitado [...]. El público se mantiene en suspenso, aunque las historias sean ya conocidas y la elocuencia mímica del narrador es muy celebrada. Todos los actos de la historia se reproducen paródicamente y se acentúan con expresiones onomatopéyicas. [...] Y el público también lanza de cuando en cuando aisladas exclamaciones intercalares, de coparticipación y estímulo, que salpican con su entusiasmo el espectáculo<sup>2444</sup>.

De fait, Tino se plaît à ménager des effets de suspense qui ne manquent pas de faire réagir le public : « MUJER 3: ¡Ya me estoy cansando! ¿Qué hizo ese negro? ¿No mató a golpes al otro? HOMBRE 2: ¡Cállate, mujer, cálmate! Hay que tener paciencia » (p. 25). Pourtant, le dénouement est bien connu d'avance, puisque c'est aux cris de « ¡Ganó Julián! ¡Ganó! » (p. 24) que Tino fait irruption sur scène, avant de commencer son récit. Cela n'empêche pas le public de s'impliquer totalement dans son récit, qui se trouve ponctué d'exclamations, de huées et de remarques en tous genres :

TINO: ¡Tremenda pelea! Estaban en el cuarto *round*. La Araña lo estaba llevando hasta la soga. (*Escenificando*.) Derecha, izquierda, derecha, izquierda; un *upper cut* y lo tiró contra la soga. (*Hace como si lo tiraran a golpes hacia una de las sogas imaginarias del ring. Hay una exclamación total de desagrado*.) La Araña vino a rematarlo. Entonces cayeron en un *clinch*. El *referee* los separó, un gancho de izquierda a la cabeza de Julián, otro gancho, otro...

JOVEN: ¡Aguanta, hombre, que lo matas!

TINO: Julián echaba sangre como un toro. La Araña empezó a llavearlo a distancia. (*Comienza a dar vueltas en torno de sí*.) Uno, dos, tres, cuatro, cinco, diez *jabs* seguidos a la cara...

MUJER: ¡Animal!, ¿no ves que lo matas?

TINO: Una tremendísima derecha y Julián cayó a la lona.

HOMBRE 1: ¡Mi dinero!

Comienzan a silbar.

[...]

TINO: (*Como si fuera una campana*.) ¡Clan! ¡Clan! ¡Clan! (*La gente hace una exclamación de alivio*.) Sonó la campana. Julián se fue a su esquina. Los ojos los tenía cerrados, como un chino. (*En Julián*.)

¡Un solo golpe necesito!

VIEJA 2: ¡Pero dale, cacho'e cabrón!

La gente empieza a silbar.

GENTE 1: ¿Dónde está el ratón de la plaza?

GENTE 2: ¡Se le acabó la guapería!

GENTE 3: ¡Aquí es donde tienes que ser guapo, campeón!

GENTE 4: He jugao hasta el fondillo, y si ese negro me embarca, no voy a tener con qué sentarme.

GENTE 5: Julián, demuéstrale a estos bembas'e trapo quién eres tú.

GENTE 6: ¡Rómpele la ventrecha, campeón!

GENTE 7: ¡En tremendo patín se ha montao!

GENTE 8: Parece que equivocó la carrera. En vez de boxeador debió haber sido corredor.

GENTE 9: ¡Suéltele una gallina!

GENTE 10: ¡Suéltele a María Antonia!

GENTE 11: ¡Campeón, aquí no está tu aché! ¡Por eso te están rompiendo to!

TINO: (*En Julián*.) ¡Seré campeón! ¡No me den más masaje! (p. 25)

Le chœur ici formé par le public de Tino correspond à la troisième catégorie des « figures spectatrices » étudiées par M.-M. Mervant-Roux, les figures « métathéâtrales », qui correspondent à « celles qui à l'intérieur de la fiction sont "spectatrices", au sens précis que prend ce mot lorsqu'il désigne un public de spectacle. On les rencontre dans toutes les formes de "théâtre dans le théâtre" où leur principal rôle – permanent ou temporaire – est de regarder, d'écouter, de réagir au

<sup>2444</sup> *Idem*, pp. 547-548.

déroulement du drame interne<sup>2445</sup> ». Selon la chercheuse, ces figures sont « sur la scène les images directes des véritables spectateurs<sup>2446</sup> », et invitent donc ces véritables spectateurs à adopter le même regard qu'elles sur l'action qui est en train de se dérouler sous leurs yeux.

À la lumière de cette dernière affirmation, on comprend que l'introduction sur scène de ces figures spectatrices puisse avoir des effets très divers sur la réception du spectacle par le spectateur et sur son implication dans la fiction : si elles-mêmes adoptent un regard critique et distancié sur l'action qu'elles contemplent, le spectateur sera invité à faire de même. Si au contraire, elles se laissent complètement absorber par l'action et s'identifient à ses protagonistes, alors le spectateur n'a plus qu'à faire de même.

C'est bien le cas ici : bien que l'apparence chétive de Tino offre un contraste qui pourrait sembler comique avec la carrure athlétique de Julián et que ses coups soient portés dans le vide, la ferveur avec laquelle il offre son récit et les réactions de son public sont autant d'appels, pour les spectateurs, à se laisser eux aussi happer par la fiction narrée.

« SANTERA 2 : Pero, ¿qué sucedió, hombre de Dios?

HOMBRE 2 : ¡Cállate, vieja! ¿No ves que sabe contar las cosas? ¡Es un artista! » (p. 25).

À travers cette mise en abyme, le dramaturge invite ainsi le public de *María Antonia* à adopter la même attitude que celui de Tino, et à se laisser porter par les pouvoirs performatifs de la parole poétique du conteur, capable de s'affranchir de tout réalisme pour donner vie aux images qu'elle évoque.

Si nous jetons un bref regard sur les figures spectatrices qui apparaissent dans les autres pièces de notre corpus, nous pouvons constater qu'elles ne remplissent pas tous la même fonction : dans *Réquiem por Yarini*, on trouve dans le deuxième acte un chœur de prostituées qui joue un rôle similaire à celui du public de Tino, puisqu'elles manifestent leur adoration envers Yarini et font écho à chacune des répliques d'Ismael :

ISMAEL: [...] Porque un hombre de la talla viril de Yarini nunca ierde la serenidad.

LAS MUJERES: ¡Nunca! [...]

ISMAEL: ¡Es bella la vida!

LA MUJERES: ¡Bella! [...]

ISMAEL: ¡La vida es bella por el amor!

LAS MUJERES: ¡Por el amor!<sup>2447</sup>

Dans le théâtre de Triana en revanche, il en va différemment. Dans *La muerte del Ñeque*, les interventions du trio d'assassin tiennent bel et bien l'action scénique à distance, non seulement parce qu'elles en offrent une sorte de contrepoint burlesque, mais également parce que ces trois personnages manifestent la plus grande froideur vis-à-vis du drame qui se déroule sous leurs yeux.

---

<sup>2445</sup> MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine, *Op. Cit.*, p. 26.

<sup>2446</sup> *Idem.*

<sup>2447</sup> FELIPE, Carlos, *Réquiem por Yarini*, *Op. Cit.*, pp. 378-379.

De même, dans *Medea en el espejo*, le chœur formé par le barbier, le vendeur de journaux, la femme d'Antonio et le joueur de *bongo* intervient toujours pour commenter et critiquer l'action des autres personnages, ce qui invite ici encore le spectateur à faire de même :

[...]

MUCHACHO: Hay que detener a María.

MUJER DE ANTONIO: María, vuelve atrás.

MUCHACHO: Refrénate.

BARBERO: No sigas en esa nube.

BONGOSERO: La violencia es un arma de doble filo.

MUJER DE ANTONIO: Piensa.

BARBERO: Reflexiona.

MUCHACHO: Tienes dos niños hermosos.

BONGOSERO: Dos hijos que pueden ser el futuro.

MUJER DE ANTONIO: Sacrificate. [...] <sup>2448</sup>

Chez Triana, les figures spectatrices interviennent donc bien pour mettre à distance le spectateur de l'action scénique – ce qui en fait *a priori* (paradoxalement, si l'on tient compte des inclinations de Triana) des personnages plus brechtiens qu'artaudiens. Celles de Felipe et de Hernández Espinosa en revanche viennent bien renforcer l'identification du spectateur aux personnages.

## **b. Un personnage fragmenté : la distanciation intérieure**

Qu'en est-il du personnage de Cumachela ? Celui-ci semble appartenir à une autre catégorie de figures spectatrices, celles qui « appartien[nent] à l'espace dramatique mais se meu[vent] dans un territoire fictif particulier, dissocié de la zone principale et perçu comme intermédiaire entre cette dernière et la salle<sup>2449</sup> ». Les interventions scéniques de Cumachela, le fait qu'elle dévoile des éléments de l'intrigue avant que ceux-ci ne se produisent, sa grotesque apparence de bouffon ou de satire et l'impression qu'elle donne de manipuler totalement María Antonia *pourraient* constituer des techniques de distanciation, et contribuer à empêcher l'identification des spectateurs à la protagoniste. Mais puisque Cumachela *est* aussi María Antonia, c'est en réalité au sein du personnage lui-même que se crée cette distance, que s'ouvre cette béance : le spectateur s'identifie à María Antonia, mais c'est l'identification de María Antonia à elle-même qui est problématisée par la présence scénique de Cumachela. Cette béance intérieure qui sépare l'homme de lui-même et en fait un étranger à ses propres yeux est au cœur des réflexions (comme de la vie personnelle<sup>2450</sup>) d'Artaud.

---

<sup>2448</sup> TRIANA, José. *Medea en el espejo*, 1962, *Op. Cit.*, p. 23.

<sup>2449</sup> MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine, *Op. Cit.*, p. 26.

<sup>2450</sup> Rappelons qu'Artaud passa pratiquement les dix dernières années de sa vie en hôpital psychiatrique. En février 1939, le docteur Longuet de l'hôpital Sainte-Anne établissait notamment le diagnostic suivant : « syndrome délirant de structure paranoïde, idées actives de persécution, d'empoisonnement, dédoublement de la personnalité. Excitation psychique par intervalle » (*in* ARTAUD, Antonin, *Œuvres*, Gallimard, Paris, 2004, p. 847).



Mais nous pouvons également la mettre en rapport avec les considérations de Bernard Dort sur les personnages brechtiens :

À l'intérieur des personnages eux-mêmes, il n'y a, à proprement parler, ni unité ni conflits de sentiments. En fait, le personnage brechtien n'est pas *un*. Il se compose de comportements contradictoires entre eux. Il est fait d'une succession d'actions et de paroles décalées les unes par rapport aux autres. Jamais il ne prend une forme définitive. Plus exactement, il ne cesse de se révéler à nous plus divers, plus complexe que nous ne pouvions l'imaginer ; il ne cesse de changer sous nos yeux selon la situation dans laquelle il se trouve<sup>2451</sup>.

Ne peut-on pas en dire autant du personnage de María Antonia, fragmenté et pris en étau entre deux identités imposées, l'une de l'extérieur (Ochún) et l'autre de l'intérieur (Cumachela) ?

En schématisant excessivement, nous pourrions presque considérer Ochún comme le double brechtien de María Antonia, celui qui la détermine socialement et duquel elle ne parvient pas à se défaire, et Cumachela comme son double artaudien, celui qui correspond à ses pulsions cachées, inconscientes. On reproche parfois, comme le souligne Bernard Dort, aux personnages brechtiens de « paraître trop des personnages et pas assez des sujets<sup>2452</sup> ». À l'inverse, nous avons pu le constater, la quête intime d'Artaud, poussée à l'extrême, conduit à un rejet du « moi social », à terme difficilement conciliable avec l'essence même du théâtre, qui ne peut être qu'un art collectif.

Nous pourrions dire que *María Antonia* vient réconcilier Brecht et Artaud, en donnant à voir la contradiction – l'incompatibilité profonde – entre son moi intime et son moi social. C'est bien la tension entre ces deux modèles qui fait toute la richesse de la pièce, et qui la tient à distance du drame psychologique que constituerait la banale histoire d'un crime passionnel commis par une femme délaissée par son amant.

Quant au spectateur, il est bel et bien invité à vivre pleinement ce déchirement, et non pas seulement à l'observer ; mais cette identification est-elle vraiment en contradiction avec les objectifs brechtiens ? Référons-nous encore une fois aux analyses de Bernard Dort, qui définit le théâtre épique

comme une entreprise de déconditionnement et de destruction des idéologies. C'est en portant à la scène les mythes de la vie quotidienne, notre façon de vivre au jour le jour l'Histoire, voire une certaine théâtralité de cette vie quotidienne (nos gestes et nos opinions...) que Brecht nous offre le moyen de prendre du champ par rapport à cette vie quotidienne et de nous en dégager. L'objet d'un tel théâtre, ce sont les fausses représentations que l'homme se fait de lui-même et de la société<sup>2453</sup>.

Or dans son entretien avec Alberto Curbelo, Eugenio Hernández Espinosa décrit ses objectifs en des termes très similaires, puisqu'il affirme que *María Antonia* « surge de una necesidad mía de expresar cómo un ambiente social que responde a intereses económicos muy contradictorios

<sup>2451</sup> DORT, Bernard, *Lecture de Brecht*, Paris, Seuil, 1960, p. 195.

<sup>2452</sup> DORT, Bernard, « Brecht, mort ou vif ? » (entretien avec Gilbert David) [juin 1978], *Jeu : revue de théâtre*, n° 11, 1979, p. 55.

<sup>2453</sup> DORT, Bernard, *Lecture de Brecht, Op. Cit.*, p. 199.

deforma al hombre; cómo esa estructura de valores falseados obligaba a actuar con formas de conductas impropias<sup>2454</sup> ».

Les nombreuses polémiques soulevées par cette pièce, à chacune de ses mises en scène, ne laissent aucun doute quant à sa portée politique ; l'auteur lui-même, en 1969, décrit ces représentations comme des actes de magie, non en raison de l'univers surnaturel qui s'y déploie, mais parce qu'elles offrent au public un espace « donde el espectador dialoga consigo mismo, donde se reconoce, se encuentra, se violenta: participa. Donde sus prejuicios brotan, estallan, se expanden, se saturan. Porque un pueblo que ha vivido reprimido moralmente por mucho tiempo es lógico que reaccione con violencia ante sus propios prejuicios. Nada es extraño a su propia naturaleza ni a su conciencia<sup>2455</sup> ».

Nous pouvons observer que de telles réactions ne sont pas du tout celles recherchées par Artaud, et de ce point de vue l'on peut considérer *María Antonia* comme une pièce résolument brechtienne. Mais au lieu de tenir le spectateur à distance, de le maintenir dans une position de froid observateur, l'auteur adopte la démarche opposée : il l'immerge totalement dans un univers parfaitement connu, familier (« fue mi intento de dar a nuestro pueblo una visión exacta de sí mismo, en la que pudiera reconocerse<sup>2456</sup> »), dont il est invité à *vivre* les contradictions à travers le personnage de María Antonia. C'est en transgressant toutes les normes et tous les codes que María Antonia rend ceux-ci visibles et son attitude transgressive dévoile l'hypocrisie du discours révolutionnaire (relayé par tous ceux qui y trouvent leur compte), qui en prétendant avoir aboli racisme et machisme de la société cubaine n'a fait que le renforcer, en *normalisant* un état de fait.

De ce point de vue, le personnage de Cumachela vient renforcer le poids de ce *fatum* social : en apparaissant comme une entité indépendante de María Antonia, surgi des tréfonds inconscients de la protagoniste en réaction à cette injustice sociale dont elle est victime, l'auteur met en évidence l'aspect inéluctable de la pulsion destructrice et auto-destructrice qui l'anime : racisme et machisme engendrent des monstres – n'oublions pas que Cumachela, c'est aussi une projection de María Antonia dans le futur, une vieille mendicante indigente et méprisée, tout juste bonne à « limpiarle el deseo a [los] cochinos en los matorrales » (p. 32).

Car Cumachela n'est pas *seulement* tirée de l'inconscient de María Antonia : pour le spectateur cubain de l'époque, il s'agit d'un personnage familier – étrangement familier, pour reprendre la terminologie freudienne – dont les contours monstrueux s'inscrivent dans un imaginaire collectif qui la dote d'une force et d'une proximité avec le public dont sont dépourvus, par exemple, les doubles de *Mamico* ou l'esprit dansant de *Medea en el espejo*. Les démons de María Antonia ne sont pas

---

<sup>2454</sup> HERNÁNDEZ ESPINOSA, Eugenio, *La voz del otro, Eugenio Hernández Espinosa* (entretien avec A. Curbelo), inédit [tapuscrit disponible dans la bibliothèque de la Casa de las Américas], La Havane, 2009, n.p.

<sup>2455</sup> GALARDY, Anubis, « ¡Hay *María Antonia* para rato! ¿Es necesaria esta reposición? » (entretien avec H. Arenal, E. Hernández, L. Llerena et H. Quintero), *Granma*, 11 novembre 1969, p. 15.

<sup>2456</sup> HERNÁNDEZ ESPINOSA, Eugenio, *Op. Cit.*, n.p.

seulement les siens, mais ceux de tous ces « marginados » dont Eugenio Hernández Espinosa entreprend de se faire le porte-voix et dont le spectateur est invité à partager la révolte.

# CONCLUSION

En 2002, à l'occasion des quarante ans du Conjunto Folklórico Nacional, Isabel Monal s'enorgueillit encore du travail réalisé par cet ensemble : « ¿quién podrá ignorar que el hacha al vuelo viril de Changó, y, sobre todo, la saya en remolinos de Yemayá son ya referentes establecidos en nuestra imaginaria?<sup>2457</sup> ». Elle en conclut que les danseurs du CFN « establecieron para todos los tiempos hitos referenciales de nuestra identidad cultural<sup>2458</sup> ». Il semble bien en effet que le gouvernement révolutionnaire ait au moins partiellement atteint ses objectifs : aujourd'hui, une partie du contenu symbolique de ces rituels est aujourd'hui pleinement intégré au patrimoine culturel national ; l'entreprise de patrimonialisation du « folklore » afro-cubain peut donc être considérée comme une réussite. Les publications des anthropologues – pré- et post-révolutionnaires – jouèrent un rôle capital dans ce processus, en divulguant au grand public les clefs de ce langage symbolique. Mais c'est la transposition des rituels sur scène qui permit réellement de les désacraliser et de transformer ce patrimoine religieux en patrimoine artistique. Comme nous l'avons vu en deuxième partie, cette transposition connut différentes étapes, clairement formulées par Ramiro Guerra : dans un premier temps, les pratiques rituelles furent scéniquement transcrites aussi fidèlement que possible par Argeliers León, dans un souci proclamé d'authenticité. La rupture du dispositif circulaire propre au rituel et l'isolement des musiciens bannit la circulation de l'*aché*, l'énergie vitale, des objectifs de ces *performances*. Extraites et détachées de leur contexte rituel original, elles ont désormais valeur de document et viennent illustrer aux yeux du public le discours anthropologique. Ce dialogue scientifique vient remplacer celui des *religieux* avec les entités transcendantes : les dieux ne sont plus invités à la fête.

La création du CFN, en 1962, vient entériner cette scission entre les hommes et les dieux, puisque les *performances* qu'il propose ne sont plus rattachées, dans le discours de ceux qui le promeuvent, à aucun rituel religieux, mais sont au contraire présentées comme d'authentiques manifestations artistiques populaires. Ce changement de statut autorise leur adaptation aux exigences de la scène et leur *artification*, qui passe notamment par la mise en place de chorégraphies extrêmement

---

<sup>2457</sup> MONAL, Isabel, « Palabras por los cuarenta años del Conjunto Folklórico Nacional », *Tablas*, n° 2, 2002, p. 33.

<sup>2458</sup> *Idem.*

précises, réalisées par des danseurs désormais professionnels.

Au double mouvement observé par Jean-Marie Gibbal dans les crises de possession – l'un venant de l'extérieur et correspondant à l'inculcation d'un modèle social déterminé, l'autre venant de l'intérieur et correspondant à l'expression de tendances cachées – ne subsiste que le premier, contrôlé par ces nouveaux officiants qui constituent l'équipe de direction du Conjunto.

Sur les scènes du CFN, les dieux achèvent donc d'être transformés en personnages, remodelés par l'« avant-garde » révolutionnaire pour devenir représentatifs du peuple cubain ; c'est d'ailleurs comme « una necesidad del pueblo<sup>2459</sup> » qu'est présentée la fondation du Conjunto : « la necesidad de saberse creador, de reconocerse en sus propias raíces<sup>2460</sup> ». Nous avons pu observer combien ce discours était trompeur : le fait que l'idée même de créer cet ensemble soit venue de Gilda Hernández et d'Isabel Monal, les relations extrêmement tendues qui s'établirent entre les « artistes » du Conjunto et l'équipe de direction, le fait que certains religieux aient été menacés d'être envoyés en camp de travail s'ils refusaient d'y participer... tous ces éléments montrent que cet « acto heroico del Pueblo<sup>2461</sup> » est en réalité le fruit d'une élite révolutionnaire totalement étrangère à ce Peuple censé en être à l'origine. D'autre part, les nombreuses tournées internationales que le Conjunto réalisa sitôt après sa création attestent que le but n'est pas tant de permettre au Peuple de « se reconnaître » sur scène que d'en présenter, aux yeux de la communauté internationale, une vision idyllique, *ajiacó* de races et de couleurs dansant et chantant avec enthousiasme les bienfaits de la Révolution. Plus aucune trace de transcendance métaphysique dans ces *performances*, ce qui n'empêche pas Isabel Monal d'y voir « uno de los proyectos más trascendentales de la vida espiritual de la Nación<sup>2462</sup> » : aux mythes de la *religión* viennent se substituer ceux de la Révolution, en particulier ici celui de cette *cubanía* que l'*intelligentsia* révolutionnaire cherche – au moins dans un premier temps – à construire par tous les moyens.

C'est ainsi que les symboles religieux, dont le déchiffrement était au départ l'apanage de la communauté formée par les adeptes, sont transformés en symboles nationaux, emblèmes d'une nation qui se revendique de ses composantes populaires et présentés comme tels aux yeux des « profanes » étrangers. On peut voir dans cette nationalisation de l'univers symbolique de la *religión* l'une des explications possibles – ce n'est pas la seule – au fait qu'en dépit de l'apparente neutralisation folklorique des rituels religieux et contrairement aux attentes gouvernementales, les adeptes de la *religión* soient de nos jours de plus en plus nombreux : grâce aux institutions folkloriques qui les

---

<sup>2459</sup> BARNET, Miguel, « Al pueblo lo que es del pueblo », *La Gaceta de Cuba*, n° 24, 18 août 1963, p. 2.

<sup>2460</sup> *Idem.*

<sup>2461</sup> MARTÍNEZ FURÉ, Rogelio, propos tenus au cours de sa « peña » mensuelle (« Maca »), au siège de la UNEAC le 3 juillet 2015.

<sup>2462</sup> MONAL, Isabel, *Op. Cit.*, p. 33.

transformèrent en « étendard de la cubanité<sup>2463</sup> », les religions afro-cubaines gagnèrent en visibilité et en respectabilité ce qu'elles perdirent en mystère. L'image joyeuse et avenante de la nation cubaine qu'offrent les *orichás* folklorisés contraste, en cette première décennie révolutionnaire, avec le sérieux que le gouvernement exige des autres arts : un an à peine avant la création du CFN, Sabá Cabrera Infante et Orlando Jiménez-Leal faillirent être lynchés sur la place publique pour avoir réalisé un film comme *PM*<sup>2464</sup>, dans lequel on voit danser et s'amuser ces mêmes « estibadores, peluqueras, estudiantes, actores, etc.<sup>2465</sup> » que l'on retrouvera sur les scènes du Conjunto. Dans ses *Palabras a los intelectuales*, organisées en réponse à la polémique soulevée par ce documentaire, Fidel Castro formule clairement les objectifs de l'art révolutionnaire :

El estado de ánimo de todos los escritores y artistas revolucionarios, o de todos los escritores y artistas que comprenden y justifican a la Revolución, debe ser: ¿qué peligros pueden amenazar a la Revolución y qué podemos hacer por ayudar a la Revolución? Nosotros creemos que la Revolución tiene todavía muchas batallas que librar, y nosotros creemos que nuestro primer pensamiento y nuestra primera preocupación deben ser: ¿qué hacemos para que la Revolución salga victoriosa<sup>2466</sup>?

Ce contraste vient confirmer l'idée, encore sous-jacente à cette époque mais clairement formulée à la fin de la décennie, que les *religieux* n'ont pas leur place dans le processus révolutionnaire. Si l'art en général doit devenir une « arme » entre les mains de la Révolution, celui qui est issu des pratiques et croyances afro-cubaines vient au contraire retirer tout pouvoir à ces dernières : non seulement le *mysterium tremendum* disparaît des scènes folkloriques, mais les *orichás* humanisés se contentent de danser leurs conflits amoureux, sans se préoccuper ni d'histoire ni de politique ; quant aux récits mythologiques tirés des *itan* du culte d'*Ifá*, ils deviennent dans la seconde moitié de la décennie des spectacles de marionnettes pour enfants, déconnectés de toute actualité socio-politique. De toute évidence, les injonctions du Líder Máximo ne concernent pas les productions folkloriques : c'est à d'autres institutions qu'incombe la mission d'actualiser le véritable mythe révolutionnaire, celui du *Millenium* marxiste et de l'« homme nouveau ». C'est à cette fin notamment que sont créés au sein du Théâtre National de Cuba les départements de Théâtre et d'Extension Théâtrale : l'action combinée de la jeune génération de dramaturges formés par le séminaire de Dramaturgie et des brigades théâtrales vise à mettre en place un théâtre *efficace* et militant, directement connecté à l'actualité révolutionnaire : si au cours des deux premières années, la quête de la *cubanía* figurait encore à l'ordre du jour de ces institutions théâtrales, celle-ci passe progressivement au second puis

---

<sup>2463</sup> GOBIN, Emma, « À propos des cultes d'origine yoruba dans la Cuba socialiste (1959 à nos jours) », *Cahiers des Amériques Latines*, n° 57-58, p. 156.

<sup>2464</sup> CABRERA INFANTE, Sabá et JIMÉNEZ-LEAL, Orlando [Film], *PM*, 1965.

<sup>2465</sup> « El XI Festival Internacional del Teatro de las Naciones », *Conjunto*, n° 1, juillet-août 1964, p. 6.

<sup>2466</sup> CASTRO, Fidel, « Palabras a los intelectuales », 30 juin 1961, <<http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1961/esp/f300661e.html>> [consulté le 02/09/2015].

au dernier plan au fil de la décennie, au fur et à mesure que le gouvernement se rapproche du bloc soviétique en laissant de côté ses préoccupations anti-colonialistes initiales.

Ce théâtre immédiat remplit dans la nouvelle société révolutionnaire la fonction des *social dramas liminaires* théorisés par Victor Turner, « a kind of institutional capsule or pocket which contains the germ of future social developments<sup>2467</sup> ». Le modèle de référence, pour ce théâtre, est dans un premier temps celui du réalisme soviétique, auquel ne tarde pas à se substituer celui du « théâtre épique » brechtien – modèles irréprochables d'un point de vue idéologique, mais qui présentent tout de même l'inconvénient d'être des modèles d'importation. Ce n'est qu'à la fin de la décennie que le théâtre révolutionnaire trouvera sa forme idoine dans le Nouveau Théâtre Latinoaméricain, théâtre de création collective où la participation du Peuple, cette fois défini à partir de l'opposition villes/campagnes et non plus à partir de critères socio-(ethnico)-économiques, constitue un objectif réel, et non plus seulement un discours de façade.

On comprend alors pourquoi les dramaturges furent si peu nombreux à investir l'univers rituel afro-cubain puisque le gouvernement, d'une part, exigeait du théâtre une connexion directe à l'actualité socio-politique révolutionnaire et d'autre part, refusait à l'univers des *religieux* tout ancrage dans cette actualité. Le *Réquiem por Yarini* de Carlos Felipe est un cas à part : Felipe part en effet d'un personnage historique au sujet duquel la Révolution aurait fort à dire, mais au lieu de l'aborder sous l'angle socio-politique exigé par les nouvelles autorités, il utilise l'univers de la religion pour transcender toute contextualisation socio-historique et faire de son personnage un authentique héros tragique, dans un monde encore régi par les dieux. La démarche de Felipe va donc totalement à contre-courant de la politique révolutionnaire ; pour la rendre acceptable, on l'a présentée comme une réponse à la politique du gouvernement antérieur, un effort louable pour magnifier le quotidien d'individus socialement marginalisés sous la République – tout en déplorant, comme le fit Raquel Carrió, que dans cette pièce « la ausencia de una concepción científica de los problemas y valores de la nacionalidad se tradu[zca] en errores, y desviaciones de perspectiva<sup>2468</sup> ».

Seul José Ramón Brene, avec *Santa Camila de la Habana Vieja*, parvient en 1962 à concilier de façon satisfaisante la double exigence révolutionnaire, en présentant le système de pratiques et de croyances de la *religión* comme un archaïsme hors d'actualité, produit du sous-développement social et intellectuel auquel vient justement remédier la nouvelle politique révolutionnaire.

Cette pièce révèle, de façon particulièrement limpide, le conflit entre ces deux idéologies antagonistes : à l'individualisme exacerbé de la *religión* s'oppose, dans le discours du dramaturge, l'altruisme et l'abnégation de l'« homme nouveau » incarné par Ñico, prêt à risquer sa vie pour la com-

---

<sup>2467</sup> TURNER, Victor, *From Ritual to Theatre: the Human Seriousness of Play*, Performing Arts Journal Publications, New York, 1982, pp. 44-45.

<sup>2468</sup> CARRIÓ, Raquel, « Tres autores de transición », *Tablas*, n° 2, 1982, p. 21.

munauté nationale. On peut d'ailleurs observer que les rituels religieux représentés dans cette pièce sont des rituels individuels – par opposition aux rituels collectifs que sont les *wemilere* – où un personnage vient *se consulter* auprès d'un autre, pour améliorer sa situation personnelle : la conscience collective se trouve de l'autre côté, celui des révolutionnaires, incarnés par Leonor la milicienne et Teodoro le marin. Ñico, lui, « chulo » bon à rien, entretenu et materné par Camila dans les premières scènes, *devient* un homme nouveau au fil de la pièce : son initiation révolutionnaire suit scrupuleusement les différentes étapes du schéma tripartite établi par Van Gennep au sujet des rites de passage et auquel font écho les réflexions de Mircea Eliade : au « rite de séparation » correspond sa rupture avec Camila et l'échec de sa relation avec Leonor, qui font de lui cette « table rase<sup>2469</sup> », ce terrain vierge où semer la graine qui donnera naissance à l'homme nouveau. Vient ensuite le « rite de transition », son voyage en Terre-Neuve, puis le « rite d'incorporation » lorsque, rentré victorieux de son voyage, il est acclamé par la foule reconnaissante. Devenu un homme à part entière, il n'est désormais plus concevable pour lui de continuer à vivre dans l'univers religieux de Camila.

On peut ainsi considérer cette pièce comme un véritable rituel politique, destiné à *convaincre* (la nouvelle religion d'État est une religion rationnelle) la population de se convertir au marxisme, ce nouveau producteur de sens. Le fait de considérer, à l'instar de Marc Angenot, le marxisme comme une religion politique de type millénariste nous permet de comprendre pourquoi le gouvernement révolutionnaire déploya tant d'efforts pour supprimer la *religión*, au lieu de se contenter de la dédaigner : l'institutionnalisation d'une nouvelle religion passe nécessairement, comme le fait observer Pierre Bourdieu, par l'écrasement des religions préexistantes, alors reléguées dans le champ de la « sorcellerie ». Nous pouvons souligner d'autre part l'incompatibilité profonde existant entre l'individualisme pragmatique et immédiat des cultes afro-cubains et l'eschatologie révolutionnaire, fondée sur la promesse d'un monde meilleur pour l'avènement duquel chacun est appelé à se sacrifier ; paradoxalement ici, à la transcendance de l'idéal révolutionnaire s'oppose l'immanence caractéristique des religions païennes.

C'est justement l'immanence de ces religions qui fascina Artaud (ce qui contribue à expliquer l'aversion manifestée par les autorités culturelles de la Révolution à son égard). « Il n'y a pas de dieu mais il y a nous-mêmes<sup>2470</sup> », écrit Artaud à André Breton en 1937 et cette assimilation des forces divines aux forces psychiques trouve un écho remarquable dans la conception païenne de l'univers. « Monde de l'appel ou du rappel permanents, monde de la signification quotidienne, singulière et générale, monde gorgé de sens et grouillant de dieux ou d'esprits [...], le monde païen ne

---

<sup>2469</sup> TURNER, Victor, *Le phénomène rituel : structure et contre-structure*, PUF, Paris, 1990 [1969], p. 103.

<sup>2470</sup> ARTAUD, Antonin, « Lettre à André Breton » [5 septembre 1937], *Op. Cit.*, p. 825.



s'appuie sur aucun principe d'extériorité pour légitimer son ordre et son histoire<sup>2471</sup> », nous explique Marc Augé. C'est bien ce monde grouillant de dieux et d'esprits, matérialisation des forces vives de l'inconscient et des mystères de la psyché humaine, qu'Artaud entend manifester sur les scènes de théâtre, afin de rendre à ce dernier sa puissance rituelle. Car à partir du moment où l'immanence des dieux est admise, aucune barrière ne sépare plus le théâtre du rituel ; en recourant au langage symbolique, le théâtre de la Cruauté artaudien prétend à la fois débarrasser le théâtre de tout assujettissement à la réalité et de toute dimension « fictive » (nous avons vu que les symboles pouvaient être inefficaces, mais jamais être faux), redonner au langage scénique sa puissance *physique*, et réintroduire sur scène le *mysterium tremendum*, à travers ce langage ambigu et irrationnel qui ne dévoile jamais l'intégralité du sens dont il est porteur.

Il est cependant un aspect du langage symbolique totalement négligé par Artaud, celui qui en fait précisément un *symbolon*, un signe de reconnaissance : nous avons vu que l'une des caractéristiques du langage symbolique était qu'il s'agissait d'un langage codé, crypté, dont seule une communauté restreinte d'individus détient les clefs et qui leur permet justement de s'identifier mutuellement comme appartenant à cette communauté. « L'impondérable exige un recueillement qui ne se rencontre guère que dans les limbes de l'âme individuelle. Pour moi, négligeant toute tentative commune, je m'enfonce à la recherche de la magie que je me suis faite, dans une solitude sans compromis<sup>2472</sup> », écrit Artaud à Joseph Barsalou en 1927, et c'est très certainement le profond individualisme de sa démarche qui l'amena à laisser de côté cette dimension sociale du langage symbolique ; c'est sans doute pour cela également qu'il échoua à concrétiser ses vues, le théâtre étant un art d'essence communautaire.

Pour résoudre « le paradoxe d'Artaud<sup>2473</sup> », ses successeurs entreprirent de partir en quête du substrat commun à l'ensemble de l'humanité, cet « inconscient collectif » qui, d'après Carl Jung, est à l'origine des mythes et des religions ; c'est ainsi que surgit le « théâtre anthropologique ». Cette démarche leur permit de réintroduire le collectif dans la quête psychique d'Artaud, mais l'on peut observer que la dimension sociale, culturelle du langage symbolique est ici encore négligée : c'est au contraire un langage universel que les tenants du théâtre anthropologique cherchent à mettre en œuvre, au-delà de tout particularisme local.

L'aversion des autorités culturelles de la Révolution à l'égard d'un tel théâtre se comprend alors aisément : ni l'exploration des mystères de l'inconscient<sup>2474</sup> individuel, ni la volonté de « re-

---

<sup>2471</sup> AUGÉ, Marc, *Génie du paganisme*, Gallimard, Paris, 1982, p. 107.

<sup>2472</sup> ARTAUD, Antonin, « Lettre à Joseph Barsalou » [1927] in *Œuvres*, Gallimard, 2004, p. 245.

<sup>2473</sup> GROTOWSKI, Jerzy, « Il n'était pas entièrement lui-même » [1967] in *Vers un théâtre pauvre*, *Op. Cit.*, p. 86.

<sup>2474</sup> À notre connaissance, personne n'a d'ailleurs jamais proposé à Cuba de lecture psychanalytique des *patakines* yorubas.

donner au théâtre la force d'un langage premier, dépassant les particularismes<sup>2475</sup> » ne sauraient en effet trouver leur place dans une société qui d'une part se définit à partir du matérialisme scientifique et de l'idéologie communiste, et d'autre part place la construction de l'identité nationale au cœur de ses préoccupations. Nous pouvons d'ailleurs observer que cette dimension socio-culturelle du langage symbolique est précisément la seule que les autorités entendent préserver dans la transposition folklorique des rituels de la *religión*, en élargissant par ailleurs la communauté d'« initiés » capables de déchiffrer ces symboles à l'échelle nationale.

En dépit de l'hostilité des autorités culturelles, les théories d'Artaud parvinrent malgré tout à faire quelques émules à Cuba, dans la seconde moitié de la décennie. Si la plupart des dramaturges acceptèrent de se plier à l'exercice du théâtre programmatique, d'autres s'y refusèrent et persistèrent à produire un théâtre fréquemment rangé sous la catégorie de « théâtre de l'absurde », ou encore de « théâtre expérimental » (par opposition à un « théâtre réaliste » dont la définition est en réalité beaucoup plus idéologique que stylistique). Ce sont Virgilio Piñera et ses deux disciples, Antón Arrufat et José Triana, que l'on peut considérer comme les têtes de file de ce mouvement. Ayant tous trois vécu à l'étranger, ils nourrissaient une grande admiration pour l'avant-garde théâtrale européenne (décrite notamment par le Che en 1965 dans son discours sur *El socialismo y el hombre en Cuba*), et leur théâtre en porte la trace. On y retrouve notamment l'idée d'un monde déserté par les dieux, dans lequel les hommes désormais livrés à eux-mêmes peinent à donner un sens à leur existence ; cette idée aurait pu être du goût des autorités révolutionnaires si elle n'était pas empreinte d'un nihilisme pessimiste, ici encore en totale contradiction avec l'eschatologie marxiste : dès la fin de l'année 1959, des voix s'élèvent dans les milieux officiels pour dénoncer la non pertinence d'un tel théâtre dans le contexte cubain et ces trois dramaturges se verront progressivement marginalisés des scènes théâtrales au fil de la décennie, jusqu'à connaître (comme tant d'autres) l'ostracisme total à partir des années 1970.

C'est probablement sous l'impulsion de Virgilio Piñera que le premier numéro de *Lunes de Revolución*, publié le 23 mars 1959, annonce que « dedicará uno de sus próximos números al llamado Teatro del Absurdo. Ensayos sobre Adamov, Artaud, Samuel Beckett. También la obra de Ionesco *Jacques o la Sumisión*, por primera vez en traducción española<sup>2476</sup> » ; cette publication ne vit cependant jamais le jour, et il faudra attendre 1964 et la publication de *La noche de los asesinos* de José Triana, qui s'y revendique explicitement d'Artaud, pour que ce nom commence à être connu – bien que son théâtre de la Cruauté reste largement incompris sur l'île au cours de cette décennie, soit interprété comme le théâtre de l'absurde, selon une logique politique qui lui est totalement étrangère, soit considéré comme une technique de mise à distance de la réalité – ce fameux « théâtre

---

<sup>2475</sup> BORIE, Monique, *Antonin Artaud : le théâtre et le retour aux sources*, Gallimard, Paris, 1989, p. 21.

<sup>2476</sup> *Lunes de Revolución*, n° 1, mars 1959, p. 3.

dans le théâtre » auquel Triana a recours dans *La noche de los asesinos*. Cette mécompréhension peut contribuer à expliquer qu'en dépit des liens évidents qui peuvent être établis entre les théories artaudiennes et l'univers rituel afro-cubain, aucun dramaturge, metteur en scène ou collectif ne les mit réellement à profit au cours de cette décennie.

José Triana lui-même, dont le théâtre met pourtant fréquemment en scène des personnages afro-descendants, leur réserve généralement un traitement ethnico-social. L'exemple de *Medea en el espejo*, présentée par Francisco Morín en 1960, est particulièrement éloquent à cet égard, puisque l'auteur y présente les croyances et pratiques afro-cubaines comme des éléments d'une culture populaire marginalisée, sans mettre à profit leur potentiel scénique et dramaturgique. Il est remarquable que ces personnages afro-descendants disparaissent de ses pièces plus « existentialistes », moins socialement contextualisées, comme *El Mayor General hablará de Teogonía* ou bien *La noche de los asesinos*. Le cas de *La muerte del Ñeque* est un peu différent : bien qu'on puisse lire la pièce comme un simple drame social dénonçant la corruption et l'amoralité des caciques de la République, les personnages afro-descendants qu'elle met en scène sont connectés à un *au-delà* surnaturel qui permet à l'auteur de réintroduire l'idée d'un *fatum* transcendantal régissant les actions et le destin des personnages. Cependant, cet *au-delà* surnaturel est ici déconnecté de toute *pratique* rituelle, dépourvu par conséquent d'ancrage social qui permettrait d'établir un lien intra-diégétique entre le réel quotidien des personnages et l'univers de la *religión*. Il en va tout à fait différemment des deux dernières pièces de notre corpus, *María Antonia* et *Mamico Omi Omo*, dans lesquelles les personnages sont au contraire immergés dans (et même submergés par) cet univers religieux. Eugenio Hernández Espinosa et José Milián, jeunes dramaturges formés au sein du séminaire de Dramaturgie et totalement conquis par l'idéologie révolutionnaire, entreprennent *a priori* dans ces deux pièces d'offrir au lecteur/spectateur une vision de la *religión* totalement conforme à celle du gouvernement : tout comme la *Santa Camila* de Brene, ces deux pièces présentent la *religión* comme le fruit de la misère sociale et intellectuelle, dernier recours d'individus marginalisés et méprisés socialement. Mais alors que Brene aborde les croyances de Camila d'un point de vue strictement *etic*, Hernández Espinosa et Milián entreprennent de donner à voir au spectateur, en matérialisant sur scène les visions monstrueuses qui en jaillissent, l'univers mental de ces personnages attrapés dans les filets de leurs croyances : ce sont les doubles et le jagüey maléfique dans *Mamico*, le personnage de Cumachela dans *María Antonia*.

La matérialisation de ces visions effrayantes leur confère une *réalité* scénique et un pouvoir symbolique qui va totalement à l'encontre des intentions et du discours des dramaturges – de José Milián tout du moins, qui les présente comme un ensemble de superstitions inutiles et délétères. Ce pouvoir symbolique, occulte et mystérieux du langage scénique est précisément celui que recherche Artaud dans son théâtre de la Cruauté : en présentant les êtres et créatures magiques qui

évoluent sur scène comme une production mentale des personnages, Milián et Hernández Espinosa se trouvent au plus près des idées artaudiennes, puisque ce sont bien les mystères de la psyché humaine qui sont ici dévoilés, rendus palpables. Il s'agit bien d'un théâtre de « l'invisible rendu visible », doté d'une force d'autant plus grande que ces visions psychiques sont replacées dans un système de représentation, celui de la *religión*, qui assure leur efficacité symbolique.

C'est son inscription dans une réalité sociale déterminée qui permet également à ce théâtre de concilier les vues artaudiennes et brechtiennes, la métaphysique et le politique – en l'occurrence, le discours *sur* la *religión* comme pratique sociale : si dans *Mamico* la maladresse du propos fait entrer ces deux dimensions en contradiction, ce qui est montré venant démentir ce qui est dit, Eugenio Hernández Espinosa, lui, les met au contraire en tension l'une avec l'autre, en donnant à voir un personnage déchiré entre ses démons intérieurs et le rôle social qui lui est imposé, cette Ochún que la société patriarcale cubaine a progressivement dépossédée de son *aché*, de son pouvoir divin pour la réduire à l'archétype de la « *mulata sabrosa* », douce, souriante et soumise.

Le fait que, dans ces deux pièces, la transcendance métaphysique soit remplacée par une transcendance psychique nous invite par ailleurs à questionner la distinction que nous avons établie dans la première partie de ce travail entre « théâtralité » et « ritualité ». Nous avons défini la théâtralité comme l'ensemble des procédés mis en œuvre pour briser l'illusion théâtrale et rappeler au spectateur que ce qu'il a sous les yeux *n'est pas* le réel quotidien, mais un spectacle qui s'affirme comme création humaine. La *ritualité*, au contraire, vise à persuader ce spectateur que ce qui se produit sur scène d'une part est vrai, d'autre part a une origine transcendantale. Or si l'on admet que les dieux se trouvent dans la conscience humaine et non plus au-dehors, théâtralité et *ritualité* semblent bien se confondre : dans les deux cas, il s'agit de donner à voir au spectateur un monde intérieur, assumé comme tel. Par ailleurs, le recours au langage symbolique rend également caduque la distinction entre fiction et vérité, puisque nous avons vu qu'un symbole, s'il peut être inefficace, ne saurait en aucun cas être « faux » : lorsqu'il investit ce langage symbolique, le théâtre s'approprie du même coup sa vérité intrinsèque, qui est une vérité métaphorique.

Concernant le théâtre qui nous intéresse, la seule différence que l'on pourrait encore établir entre ces deux effets repose sur la relation qui se noue entre les spectateurs et les personnages : les effets de ritualité favorisent l'identification des premiers aux seconds, en présentant l'univers mental projeté sur scène comme émanant des personnages eux-mêmes ; le spectateur est alors invité à reconnaître cet univers mental comme sien et à se laisser submerger par le ressenti des personnages. Les effets de théâtralité en revanche maintiennent les spectateurs à distance émotionnelle de ce qui se produit sur scène (c'est le fameux effet V brechtien) : le spectateur est alors invité à voir dans ce qui est matérialisé sur scène une projection mentale émanant non plus des personnages, mais du

dramaturge lui-même, qui en tant que démiurge créateur n'est plus assujéti à ces visions, mais les convoque au contraire délibérément.

C'est le cas notamment dans *La muerte del Ñeque* où les trois sicaires viennent, par leurs interventions répétées, leurs jeux grotesques et leurs commentaires dénués de toute émotion, tenir le spectateur à distance des tribulations des personnages. Ces trois figures intermédiaires, à la fois intra- et extra-diégétiques, sont par ailleurs les agents de ce *fatum* transcendantal qui pèse sur Hilario et l'entraîne inexorablement vers sa mort annoncée : Hilario, comme les autres personnages, apparaissent alors comme des jouets de plus entre leurs mains – et donc entre celles du dramaturge, qui invite ainsi le public à les considérer comme tels, et à s'identifier aux figures narratrices plutôt qu'aux personnages. Bien que l'auteur se revendique du modèle artaudien, une pièce comme celle-ci semble donc plutôt répondre aux aspirations brechtiennes.

Le cas de *María Antonia* est plus complexe : tout est mis en œuvre pour que le spectateur s'identifie à la protagoniste, expérimente ainsi à travers elle son déchirement identitaire et se voit refléter dans ce miroir monstrueux qu'est Cumachela. Mais Cumachela n'est pas un personnage unique, et d'autres lectures sont également possibles : on peut y voir une véritable sorcière, dotée de pouvoirs maléfiques qui lui permettent de « voler sa voix », et donc son identité, à María Antonia ; on peut y voir également l'équivalent du trio d'assassins de *La muerte del Ñeque*, une figure narratrice qui vient incarner le dramaturge dans la fiction elle-même ; de ce point de vue, c'est bien l'acte de création dramatique qui est donné à voir, plutôt que les conflits intérieurs de la protagoniste. La Jabá, dans *Réquiem por Yarini*, joue un rôle similaire. Tous ces personnages ont en commun d'être connectés avec un univers supra-humain d'où ils tirent leurs pouvoirs performatifs. Au niveau intra-diégétique, cet au-delà est celui des dieux ; au niveau extra-diégétique, c'est celui du dramaturge. L'univers des dieux se superpose ainsi à celui des hommes, et le verbe sacré à la parole poétique. Dans un tel théâtre, magie et théâtre ne font plus qu'un : la magie, c'est l'acte de création, l'art de faire quelque chose à partir de rien ou de donner du sens à ce qui n'en a pas. D'ailleurs, si l'on admet avec Bourdieu que « le pouvoir des paroles n'est autre chose que le *pouvoir délégué* du porte-parole<sup>2477</sup> », le rôle du dramaturge ne diffère pas fondamentalement de celui du prêtre : dans les deux cas, un individu reçoit d'une communauté déterminée le pouvoir de créer pour elle des images pleines de sens, qui la transportent dans un autre monde. Que cet autre monde soit tenu pour réel ou fictif est peut-être un questionnement occidental, produit de cette civilisation « dominée par la déesse Raison » qui est selon Carl Jung « notre illusion la plus grande et la plus tragique<sup>2478</sup> » ; dans ce monde dépourvu de forces, d'*aché*, l'homme a perdu toute emprise sur celui-ci et n'est plus capable de se percevoir comme démiurge de son propre univers.

---

<sup>2477</sup> BOURDIEU, Pierre, *Ce que parler veut dire*, Fayard, Paris, 1982, p. 105.

<sup>2478</sup> JUNG, Carl G. (ed.), *L'homme et ses symboles*, R. Laffont, Paris, 1964, p. 101.

Le regard condescendant porté sur ce pouvoir, que les « primitifs » partagent avec les enfants et les poètes, de *croire* en leurs propres visions apparaît alors comme un aveu d'impuissance à retrouver ce pouvoir perdu, ce qui explique le rôle vital et « curatif » qu'attribue Artaud à un théâtre de la Cruauté capable d'« introduire sur la scène la logique irrationnelle et monstrueuse des rêves<sup>2479</sup> », ces rêves qui constituent le dernier espace où l'homme moderne retrouve sa puissance créatrice.

Dans l'univers culturel afro-cubain en revanche, nul besoin de détour par le rêve pour manifester cette puissance : art et magie se confondent, et l'on comprend alors la vanité des tentatives révolutionnaires pour bannir les dieux des espaces de célébration collective ; tant qu'il y aura des poètes pour les invoquer, les dieux ne quitteront pas la scène.

---

<sup>2479</sup> ARTAUD, Antonin, « Una Medea sin fuego » [*El Nacional*, México, 28 mai 1936] in *Œuvres, Op. Cit.*, p. 713.

# BIBLIOGRAPHIE

## I. SOURCES PRIMAIRES

### 1. Corpus théâtral de référence<sup>2480</sup>

FELIPE, Carlos, *Réquiem por Yarini* [1960] in VALIÑO, Omar (ed.), *Dramaturgia de la Revolución (1959-2008)*, Vol. 1, Ediciones Alarcos, La Havane, 2010, pp. 333-397

HERNÁNDEZ ESPINOSA, Eugenio, *María Antonia* [1964] in *La Jiribilla*, n° 193, janvier 2005, <[http://epoca2.lajiribilla.cu/2005/n193\\_01/193\\_21.html](http://epoca2.lajiribilla.cu/2005/n193_01/193_21.html)> [consulté le 11/10/2016]

MILIÁN, José, *Mamico Omi Omo*, El Puente, La Havane, 1965

TRIANA, José, *Medea en el espejo*, La Havane, 1962 [version dactylographiée]

BRENE, José Ramón, *Santa Camila de la Habana Vieja* [1962] in VALIÑO, Omar (ed.), *Dramaturgia de la Revolución (1959-2008)*, Vol. 1, Ediciones Alarcos, La Havane, 2010, pp. 91-150

TIRANA, José, *Medea en el espejo* [version revue], Editorial Verbum, Madrid, 1991 <<http://www.raco.cat/index.php/assaigteatre/article/viewFile/145992/249629>> [consulté le 11/10/2016]

TRIANA, José, *La muerte del Ñeque*, La Havane, 1964 <<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/la-muerte-del-ñeque-version-original/html/>> [consulté le 11/10/2016]

---

<sup>2480</sup> Les textes de ce corpus sont accessibles en ligne à l'adresse suivante : <<https://quandlesdieuxentrentenscene.wordpress.com/>>. Nous utilisons la pagination de ces textes en ligne dans notre travail.

TRIANA, José, *La muerte del Ñeque* [version revue], Editorial Verbum, Madrid, 1991  
<<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/la-muerte-del-neque-version-revisada-por-el-autor/html/>> [consulté le 24/06/2016]

## 2. Mises en scène et adaptations scéniques<sup>2481</sup>

### a. À Cuba

1962 : *Santa Camila de la Habana Vieja*, Adolfo de Luis et le Grupo de Teatro Milanés, théâtre Mella

1965 : *Réquiem por Yarini*, Gilda Hernández et le Conjunto Dramático Nacional, salle Las Máscaras

1967 : *María Antonia*, Roberto Blanco, le Grupo Taller Dramático et le Conjunto Folklórico Nacional, théâtre Mella

1983 : *Santa Camila de la Habana Vieja*, Armando Suárez del Vilar et le Teatro Estudio

1983 – 1987 – 1992 : *Santa Camila de la Habana Vieja*, Huberto Llamas et le Grupo de Teatro Plaza Vieja

1986 : *Réquiem por Yarini*, Armando Suárez del Vilar et le Teatro Irrumpe

1990 : *Baroko* [adaptation de *Réquiem por Yarini*], Rogelio Meneses et le Cabildo Teatral Santiago

1999 : *Réquiem por Yarini*, Gerardo Fullea León et la compagnie Rita Montaner

1999 : *La vida en rosa. Una tragedia musical* [adaptation de *Réquiem por Yarini* et de *El gallo de San Isidro*], Flora Lauten, Raquel Carrió et le Teatro Buendía

### b. À l'étranger

1989 : *María Antonia*, Dumé, Théâtre des Beaux Arts de Miami

1999 : *Réquiem por Yarini*, Yvonne López Arenal et le Teatro del Juglar, Los Angeles Theatre Center

## 3. Documents audiovisuels liés à ce corpus

BLANCO, Roberto [Captation], *María Antonia*, 1984

DARANAS SERRANO [Film], Ernesto, *Los dioses rotos*, ICAIC, La Havane, 2008

FULLEDA LEÓN, Gerardo [Captation], *Réquiem por Yarini*, 1999/2006

---

<sup>2481</sup> Classées par dates. Liste non exhaustive.



GIRAL, Sergio [Film], *María Antonia*, ICAIC, La Havane, 1990

MERDEX, Pedro [Adaptation TV], *Réquiem por Yarini*, La Havane, 2001

VEGA, Belkis [Film], *Santa Camila de La Habana Vieja*, ICRT, La Habana, 2000

## 4. Autres sources primaires

### a. Audiovisuelles

BROOK, Peter [Film], *Marat/Sade*, adaptation de la pièce de P. Weiss [1964], New York, 1967

BROOK, Peter, CARRIÈRE, Jean-Claude et ESTIENNE [Film], Marie-Hélène, *The Mahabharata*, France, Belgique, Australie, États-Unis, Suède, Portugal, Norvège, Pays-Bas, Japon, Irlande, Islande, Finlande, Danemark et Royaume-Uni, 1989

ROUCH, Jean [Film], *Les Maîtres fous*, France, 1955

VARELA, Carlos [Audio], « Los hijos de Guillermo Tell », Abdala Studios, La Havane, 2004 <<https://www.youtube.com/watch?v=lwv7asYQCGg>> [consulté le 10/10/2016]

### b. Littéraires

ALBERTI, Rafael, *El hombre deshabitado* [1931], Biblioteca Nueva, Madrid, 2007

ARRUFAT, Antón, *Los siete contra Tebas* [Unión, La Havane, 1968] in VALIÑO, Omar (ed.), *Dramaturgia de la Revolución (1959-2008)*, Vol. 1, Ediciones Alarcos, La Havane, 2010, pp. 453-493

ARRUFAT, Anton, « El vivo al pollo », *Lunes de Revolución*, n° 52, mars 1960, pp. 31-35

ALFONSO, Paco, *Teatro*, Editorial Letras Cubanas, La Havane, 1981

BRENE, José Ramón, *El gallo de San Isidro in Teatro* [1964], Editorial Letras Cubanas, La Havane, 1982, pp. 115-199

CARPENTIER, Alejo, *Ecue-Yamba-o* [1927], Editorial Arte y Literatura, La Havane, 1977

CARPENTIER, Alejo, *Viaje a la semilla* [1944], <<http://ciudadseva.com/texto/viaje-a-la-semilla/>> [consulté le 12/10/2016]

CARPENTIER, Alejo, *El reino de este mundo* [1949], Editorial Seix Barral, Madrid, 2003

CARRIL, Pepe, *Teatro mítico*, Ediciones Alarcos, La Havane, 2007

CENTENO ÁLVAREZ, Elaine, *La piedra de Eliot* [1993] in MARTIATU, Inés María (ed.), *Re-pasar el puente*, Editorial Letras Cubanas, La Havane, 2010, pp. 335-368

FERRER, Rolando, *Teatro*, Editorial Letras Cubanas, La Havane, 1983

- FULLEDA LEÓN, Gerardo, *Ruandi* [1977], Editorial Gente Nueva, La Havane, 2010
- FULLEDA LEÓN, *Chago de Guisa* [1989] in MARTIATU, Inés María (ed.), *Re-pasar el puente*, Editorial Letras Cubanas, La Havane, 2010, pp. 147-244
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *Cien años de soledad* [1967], Cátedra, Madrid, 2007 [1984]
- GONZÁLEZ, Tomás, *Changó Bangoché* [1984] in MARTIATU, Inés María (ed.), *Re-pasar el puente*, Editorial Letras Cubanas, La Havane, 2010, pp. 69-120
- GUILLÉN, Nicolás, *Motivos de Son* [1930], Editorial Letras cubanas, La Havane, 1980
- GUILLÉN, Nicolás, *Sóngoro Cosongo* [1931], Libresa, Quito, 1997
- HERNÁNDEZ ESPINOSA, Eugenio, *El sacrificio* [1960] in MARTIATU, Inés María (ed.), *Re-pasar el puente*, Editorial Letras Cubanas, La Havane, 2010, pp. 397-434
- HERNÁNDEZ ESPINOSA, Eugenio, *Odebi, el cazador* [1982] in MARTIATU, Inés María (ed.), *Wanilere teatro*, Editorial Letras Cubanas, La Havane, 2005
- MALLARMÉ, Stéphane, « Ballets » in *Divagations*, Ed. Eugène Fasquelle, Paris, 1897, pp. 171-178
- MILIÁN, José, *La reina de Bachiche* [1966] in *Teatro*, Ediciones Unión, 2005, pp. 173-238
- MILIÁN, José, *La toma de La Havane por los ingleses* [1968] in *Dramaturgia de la Revolución (1959-2008)*, Vol. 1, Ediciones Alarcos, La Havane, 2010, pp. 399-452
- MILIÁN, José, *Juana de Belciel, más conocida por su nombre de religión, como madre Juana de los Ángeles*, 1970 <<http://obrasdeteatroparatodos.blogspot.fr/2007/06/juana-de-belciel.html>> [consulté le 10/06/2016]
- PIÑERA, Virgilio, *Los siervos in Ciclón*, Vol. 1, n° 6, 1955, pp. 9-29
- PIÑERA, Virgilio, « El flaco y el gordo », *Lunes de Revolución*, n° 25, septembre 1959, pp. 11-16
- PIÑERA, Virgilio, *Teatro Completo*, Editorial Letras Cubanas, La Havane, 2006
- SHAKESPEARE, William, *Macbeth* (trad. A. Demazière) in *Théâtre complet*, Éditions Famot, Genève, 1974, pp. 977-1004
- TRIANA, José, *El Mayor General hablará de Teogonía*, 1960, Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, <[http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/el-mayor-general-hablara-de-teogonia/html/6fb8dc54-a0fa-11e1-b1fb-00163ebf5e63\\_2.html#I\\_0](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/el-mayor-general-hablara-de-teogonia/html/6fb8dc54-a0fa-11e1-b1fb-00163ebf5e63_2.html#I_0)> [consulté le 25/06/2016]
- TRIANA, José, *El parque de la Fraternidad* [1962], Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, <[http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/el-parque-de-la-fraternidad/html/a9e4517a-a0f9-11e1-b1fb-00163ebf5e63\\_2.html#I\\_0](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/el-parque-de-la-fraternidad/html/a9e4517a-a0f9-11e1-b1fb-00163ebf5e63_2.html#I_0)> [consulté le 25/06/2016]
- TRIANA, José, *La noche de los asesinos* [1964] in VALIÑO, Omar (ed.), *Dramaturgia de la Revolución (1959-2008)*, Vol. 1, Ediciones Alarcos, La Havane, 2010, pp. 285-332

VERA, Maité, *Las Ulloas in MARTIATU*, Inés María (ed.), *Re-pasar el puente*, Editorial Letras Cubanas, La Havane, 2010, pp. 225-264

## II. DOCUMENTS PORTANT SUR LES AUTEURS ET LES PIÈCES DE NOTRE CORPUS

### 1. À Cuba ou d'auteurs cubains non exilés

#### a. Avant 1971

ARENAL, Humberto, « ¡Hay *María Antonia* para rato ! ¿Es necesaria esta reposición ? », *Granma*, mardi 11 novembre 1969, p. 15.

BELTRÁN, Alejo, « Réquiem por Yarini », *Unión*, Vol. 4, n° 2, avril-juin de 1965, pp. 173-178

CASEY, Calvert, « Santa Camila de la Havane Vieja », *La Gaceta de Cuba*, n° 6-7, juillet 1962, pp. 17-18

CLARO, Elsa, « *María Antonia*: 10 minutos de conversación con Eugenio », *Juventud Rebelde*, 6 septembre 1967, p. 4

CLARO, Elsa, « Notas sobre *María Antonia* », *Juventud Rebelde*, 20 septembre 1967, p. 4

DAUSTER, Frank, « The Game of Chance: The Theatre of José Triana », *Latin American Theatre Review*, Vol. 3, n° 1, 1969, pp. 3-8

F.B., « Sur la publication de “Teatro Cubano” », *Lunes de Revolución*, n° 96, 20 février 1961, p. 26

GALARDY, Anubis, « ¡Hay *María Antonia* para rato! ¿Es necesaria esta reposición? » (entretien avec Eugenio Hernández, Hector Quintero, Humberto Arenal et Liliam Llerena) *Granma*, mardi 11 novembre 1969, p. 15

GONZALEZ, Reynaldo, « Diálogo con Carlos Felipe » (entretien avec Carlos Felipe), *Bohemia*, 28 mai 1965, p. 25

GONZÁLEZ FREIRE, Natividad, « El VI festival de Teatro Latinoamericano », *Casa de las Américas*, Vol. 7, n° 41, mars-avril 1967, pp. 116-120

GONZÁLEZ FREIRE, Natividad, « La tragedia de la ira y el amor: *María Antonia* », *Bohemia*, 15 septembre 1967, n° 37, p. 75

GONZÁLEZ FREIRE, Natividad, « Cuba: Un resumen del año teatral », *Conjunto*, n° 6, jan-mars 1968, pp. 85-94

LEAL, Rine, « Medea en el espejo », *Lunes de Revolución*, n° 96, 20 février 1961, p. 31

LEAL, Rine, « Un Carlos llamado Felipe », *La Gaceta de Cuba*, n° 31, 10 janvier 1964, pp. 189-201

LEAL, Rine, *En primera persona (1954-1966)*, Instituto del Libro, La Havane, 1967

MAIG, Berta, « Figuras de nuestra escena: Carlos Felipe », *Revista Prometeo*, Vol. 3, n° 19, octubre 1949, p. 9

OTERO, José M., « El pasado de *María Antonia* », *Granma*, mardi 11 novembre 1969, p. 15

PARRADO, Gloria, section « Teatro », *La Gaceta de Cuba*, n° 43, mars-avril 1965, La Havane, p. 29

PIÑERA, Virgilio, « El Teatro Actual », *Casa de las Américas*, Vol. 4, n° 22-23, janvier-avril 1964, pp. 22-23

### **b. Dans les années 1970-1980**

ALONSO, Fabio et BARRO, Karla, « B + CC % 2pe = PP », *Conjunto*, n° 20, avril-juin 1974, pp. 141-147

ARRUFAT, Antón, « El desconocido Hernández », *Revolución y Cultura*, n° 108, La Havane, 1981, pp. 47-48

ARRUFAT, Antón, « *María Antonia*: amor o amarre », *Conjunto*, n° 51, janvier-mars 1982, pp. 120-123

CARRIÓ, Raquel, « tres autores de transición », *Tablas*, n° 2, 1982, pp. 48-52

CARRIÓ, Raquel, « Santa Camila de la Havane Vieja », *Tablas*, n° 2, 1984, pp. 92-93

CORRALES AGUIAR, J., section « Teatro », *La Gaceta de Cuba*, n° 36, 5 mai 1964, p. 23

CORREA, Armando, « Carlos Felipe: el encuentro con la imagen », *Tablas*, n° 1, 1984, pp. 13-23

CORREA, Armando, « Fuentovejuna y María Antonia », *Tablas*, n° 2, 1984, pp. 4-7

LEAL, Rine, *Breve historia del teatro cubano*, Editorial Letras Cubanas, La Havane, 1980

LEAL, Rine, « Hacia una dramaturgia del socialismo » in Ministerio de Cultura, *La cultura en Cuba socialista*, Editorial Arte y Letras, La Havane, 1982

MARTIATU, Inés María, « *María Antonia*: wa-ni-ilé-ere de la violencia. » [*Tablas*, n° 3, 1984, pp. 35-44] in *El rito como representación*, Ediciones Unión, 2000, pp. 11-27

MARTÍNEZ, Juan Carlos, « Hilda Oates se parece a la bondad » (entretien avec Hilda Oates), *Tablas*, n° 4, 1984, pp. 31-34

PAZ, Senel, « Las preferencias de Camila » (entretien avec Verónica Lynn), *Tablas*, n° 3, 1983, pp. 28-31

PÉREZ DÍAZ, Enrique, « Santa Camila de la Haban Vieja », *Tablas*, n° 2, 1984, pp. 92-93

RAMÓN, Neysa, « Una tragedia a la cubana », *Bohemia*, n° 36, 5 septembre 1986, pp. 29-31

### c. Depuis les années 1990

ALEXANDRE, Marcos Antônio, « El teatro cubano y su relación con la afrodescendencia », 2008, <<https://fr.scribd.com/document/323544861/El-Teatro-Cubano-y-La-Afrodescendencia>> [consulté le 09/10/2016]

BOUDET, Rosa Ileana, *Cuba: viaje al teatro en la Revolución*, Ediciones de la Flecha, Santa Mónica (Californie), 2012

CABALLERO, Rufo, « *María Antonia*: la linealización del montaje vocal » in MARTIATU, Inés María (ed.), *Una pasión compartida: María Antonia*, Editorial Letras Cubanas, La Havane, 2004, pp. 149-154

CAMPA, Ramón de la, *José Triana: ritualización de la sociedad cubana*, Institute for the Ideologies and Literature, University of Minnesota, 1979

CURBELO, Alberto, « Asumir el mestizaje de la cultura cubana » (entretien avec Eugenio Hernández Espinosa), *Tablas*, n° 4, 1996, pp. 79-81

CURBELO, Alberto, *La voz del otro, Eugenio Hernández Espinosa*, inédit [tapuscrit disponible dans la bibliothèque de la Casa de las Américas], La Havane, 2009

DAUSTER, Frank, « Visión de la realidad en el teatro cubano », *Revista Iberoamericana*, Vol. 56, n° 152-153, juillet-décembre 1990, <<http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/4791/4951>> [consulté le 15/09/2016]

DUARTE DE LA ROSA, Amelia, « Hernández Espinosa, compromiso popular », *Granma*, n° 92, samedi 2 avril 2011, p. 6

DUKE, Dawn, « La mujer negra y el popularismo cubano en *María Antonia* de Eugenio Hernández Espinosa », *Revista de Lenguas Modernas*, n° 17, 2012, pp. 23-39

ESCARPANTER, José A., « Tres dramaturgos del inicio revolucionario », *Revista Iberoamericana*, Vol. 56, n° 152-153, juillet-décembre 1990, pp. 881-896

ESCARPANTER, José A., « Mito, tragedia y sincretismo religioso en Réquiem por Yarini de Carlos Felipe », *Revue du CESLA*, n° 9, 2006, pp. 151-157

ESPINOSA MENDOZA, « De María Antonia a *María Antonia*: un mito que regresa », *cubanescena*, 2011, <[http://www.cubaescena.cult.cu/global/loader.php?cat=articulos&cont=showitem.php&seccion=art\\_ÃfÆ](http://www.cubaescena.cult.cu/global/loader.php?cat=articulos&cont=showitem.php&seccion=art_ÃfÆ)> [consulté le 26/01/2015]

FLORES MARTÍNEZ, Dianik, « José Triana: pasado vs. Presente », *La Jiribilla*, n° 21 <[http://www.lajiribilla.co.cu/2001/n21\\_septiembre/628\\_21.html](http://www.lajiribilla.co.cu/2001/n21_septiembre/628_21.html)> [consult. 15/02/2015]

- FULLEDA LEÓN, Gerardo, « Un clásico contemporáneo », *Tablas*, n° 4, 1998, pp. 19-21, pp. 19-21
- FULLEDA LEÓN, « Eugenio Hernández Espinosa: un conocedor de lo que somos », [*La letra del escriba*, n° 64, novembre 2007], version dactylographiée communiquée par l'auteur, n.p.
- GACIO, Roberto, « Santa Camila de la Havane Vieja: un abanico de visiones », *Tablas*, n° 4, 1992, pp. 24-30
- GALICIA, Rocío, « Entrevista a José Triana, el gran ausente de la escena cubana », *Assaig de teatre; revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, n° 25, 2000, pp. 193-196
- GARBEY, Marilyn, « La pasión según María Antonia », septembre 2006, <<http://inesmartiatu.blogspot.fr/2007/03/la-pasin-segn-mara-antonia.html>> [consulté le 12/07/16]
- GARBEY, Marilyn, « Entrevista a Eugenio Hernández Espinosa », *Havane radio*, septembre 2008 <[http://www.Havaneradio.cu/singlefile/?secc=13&subsecc=32&id\\_art=20070921163258](http://www.Havaneradio.cu/singlefile/?secc=13&subsecc=32&id_art=20070921163258)> [consulté le 06/12/2014]
- GARBEY, Marilyn, « Pasión y dolor », *La Jiribilla* [revue digitale], avril-mai 2011, <[http://www.epoca2.lajiribilla.cu/2011/n521\\_04/521\\_20.html](http://www.epoca2.lajiribilla.cu/2011/n521_04/521_20.html)> [consulté le 27/08/16]
- GARCÍA BORRERO, Juan Antonio, « María Antonia (1990), de Sergio Giral », *Cine cubano, la pupila inornada* [blog de J. A. García Borrero], <<https://cinecubanolapupilainornada.wordpress.com/2007/06/19/maria-antonia-1990-de-sergio-giral/>> [consulté le 27/07/2016]
- GONZÁLEZ, Flora M., « De lo invisible a lo espectacular en la creación de la mulata en la cultura cubana: Cecilia Valdés y María Antonia », *Revista Iberoamericana*, Vol. 64, n°184-85, 1998, pp. 543-57
- GONZÁLEZ LÓPEZ, Waldo, « Tragicidad, erotismo e identidad en *María Antonia* » in MARTIATU, Inés María (ed.), *Una pasión compartida: María Antonia*, Editorial Letras Cubanas, La Havane, 2004, pp. 138-148
- GUTIÉRREZ, Alina, « Lenguaje y poética del texto teatral: *Réquiem por Yarini* », *Signos Lingüísticos*, n° 1, janvier-juin 2005, pp. 138-153
- GUTIÉRREZ GROVA, Alina, « Sobre las funciones del discurso dramático: *Réquiem por Yarini* », *Tablas*, n° 3, 2005, pp. 21-27
- HAMZE, Nora, *Poética y marginalidad en el personaje femenino de la Revolución en los primeros años (1959-1967): Camila, Iluminada Pacheco y María Antonia*, thèse de doctorat, ISA, La Havane, 2011
- HERNÁNDEZ, Victoria, « Otra vez *María Antonia*: no estamos solos », *La Jiribilla*, n° 548, 5-11 novembre 2011, <[http://epoca2.lajiribilla.cu/2011/n548\\_11/548\\_02.html](http://epoca2.lajiribilla.cu/2011/n548_11/548_02.html)> [consulté le 11/10/2016]
- LINARES-OCANTO, Luis, « Los dioses en sí mismos: lo afrocubano en *Réquiem por Yarini* de Carlos Felipe », *Latin American Theatre Review*, Vol. 33, n°2, été 2000, pp. 43-52 <<https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/view/1292>> [consulté le 14/10/2016]

- MANZOR, Lillian, « Teatro urgente en La Havane: bojeo cubano en el K-torçe FTH », *Conjunto*, nº 162, 2012, pp. 42-50
- MARTIATU, Inés María, « El discurso de lo popular », *Tablas*, nº 1, 1996, pp. 75-77
- MARTIATU, Inés María, « Chivo que rompe tambó: Santería, género y raza en *María Antonia* » in MARTIATU, Inés María (ed.), *Una pasión compartida: María Antonia*, Editorial Letras Cubanas, La Havane, 2004, pp. 32-74
- MARTIATU, Inés María, « Reflexiones en los cuarenta años de María Antonia » in *Una pasión compartida: María Antonia*, Editorial Letras Cubanas, La Havane, 2004, pp. 5-20
- MARTIATU, Inés María (ed.), « Teatro de dioses y hombres » (prologue) in *Wanilere teatro*, Editorial Letras Cubanas, La Havane, 2005, pp. 5-31
- MARTÍNEZ TABARES, Vivian, « Fulgores de *María Antonia*, cuarenta años después », *La Gaceta de Cuba*, nº 6, noviembre-décembre 2005, pp. 75-76
- MENÉNDEZ, Lázara, « María Antonia y su madrina: dos caras del dodecaedro » in MARTIATU, Inés María (ed.), *Una pasión compartida: María Antonia*, Editorial Letras Cubanas, La Havane, 2004, pp. 75-97
- MIRANDA, Elina, « Réquiem por Yarini, ¿una tragedia griega cubana? », *La experiencia literaria*, nº 4-5, 1996, pp. 43-52
- MIRANDA, Elina, « Yarini y Carlos Felipe: mito y tragedia », *Revolución y cultura*, nº 4, 1999, p. 42
- MIRANDA CANCELTA, Elina, *Calzar el coturno americano: mito, tragedia griega y teatro cubano*, Ediciones Alarcos, La Havane, 2006
- MONTES HUIDOBRO, Matías, *Persona, vida y máscara en el teatro cubano*, Universal, Miami, 1973
- MONTES HUIDOBRO, Matías, *El teatro cubano en el vortice del compromiso, 1959-1961*, Universal, Miami, 2002
- MONTES HUIDOBRO, Matías, *Cuba detrás del telón (II): El teatro cubano entre la estética y el compromiso (1962 – 1969)*, Universal, Miami, 2008
- PALLOTTINI, Renata, « El mito visto desde afuera, o Yarini », *Conjunto*, nº 109, avril-juin 1998, pp. 37-42
- PÉREZ ASENSIO, Magdalena, « Estudio de Medea en el espejo », InterClassica <<http://interclassica.um.es/var/plain/storage/original/application/c8d6e73935e096990dd010e8b8a203db.pdf>> [consulté le 15/02/2015]
- PINO, Amado del, « Primer plano a José Ramón Brene », *Letras Cubanas*, nº 14, 1990, pp. 223-233
- PINO, Amado del, « Escena anotada al margen » (entretien avec Eugenio Hernández Espinosa), *Revolución y Cultura*, nº 2-3, 1999, pp. 53-55

- PINO, Amado del, « El gesto trágico de Yarini », *Revolución y Cultura*, n° 4, 1999, pp. 46-48
- PINO, Amado del, « María Antonia y Camila: gracia y castigo » in MARTIATU, Inés María (ed.), *Una pasión compartida: María Antonia*, Editorial Letras Cubanas, La Havane, 2004, pp. 98-100
- POGOLOTTI, Graziella, « El silencio de los excluidos » in MARTIATU, Inés María (ed.), *Una pasión compartida: María Antonia*, Editorial Letras Cubanas, La Havane, 2004, pp. 21-31
- RESIK AGUIRRE, Magda, « El teatro y yo: La dramática insistencia de Eugenio Hernández Espinosa » (entretien avec Eugenio Hernández Espinosa), *La Gaceta de Cuba*, juillet-août 1993, p. 15
- ROSALES SÁNCHEZ, Gualveris, « María Antonia, dances and sung », *Radio Cadena Agramonte*, <[http://www.cadenagramonte.cubaweb.cu/english/index.php?option=com\\_content&view=article&id=26&Itemid=15](http://www.cadenagramonte.cubaweb.cu/english/index.php?option=com_content&view=article&id=26&Itemid=15)> [consulté le 2/5/2012]
- SABLÓN, Zoila, « Somos personajes » (entretien avec Eugenio Hernández Espinosa), *La Jiribilla*, n° 205, avril 2005, <[http://www.lajiribilla.co.cu/2005/n205\\_04/proscenio.html](http://www.lajiribilla.co.cu/2005/n205_04/proscenio.html)> [consulté le 10/09/2016]
- SALVAT, Richard, « Entrevista a José Triana » [août 2003], *Assaig de teatre: revista de l'Associació d'Investigació – Experimentació Teatral*, n° 41, 2004, pp. 30-56
- SUÁREZ DURÁN, Esther, « José Milián: el diálogo infinito » (entretien avec José Milián), *La Gaceta de Cuba*, mars-avril 2008, pp. 31-34
- TAYLOR, Diana, « Entrevista con José Triana » [1988] in *Ensayos críticos sobre José Triana*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2011, <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/ensayos-criticos-sobre-jose-triana/>> [consulté le 06/07/16], pp. 115-123
- VALDÉS LEÓN, Camila, *La productividad de los diálogos entre Réquiem por Yarini y Papeles Secundarios*, thèse de doctorat, Facultad de Artes y Letras, La Havane, 2011
- VALDÉS LEÓN, « Yarini ante la crítica: lecturas modeladoras de un personaje », *Tablas*, n° 3-4, 2014, pp. 57-65
- VASSEROT, Christilla, « Entrevista con José Triana », *Latin American Theatre Review*, Vol. 1, n° 29, 1995, pp. 119-130
- VASSEROT, Christilla, « Siempre fui y seré un exiliado », *Cubaencuentro*, n° 4-5, mai 1997, pp. 33-45
- VASSEROT, Christilla, « Entrevista con Eugenio Hernández Espinosa », partiellement publié sous le titre « Mi cultura personal es un ajiaco », *Conjunto*, n° 109, avril-juin 1998, pp. 43-48

## 2. À l'étranger

- CABRANES-GRANT, Leo, « Possession, Gender and Performance in Revolutionary Cuba: Eugenio Hernández Espinosa's María Antonia », *Theatre Research International*, n° 35, 2010, pp. 126-138



CROGUENNEC-MASSOL, Gabrielle, « Marginalisation et identité dans *Medea en el espejo* de José Triana », *Ateliers du Séminaire Amérique Latine Réécritures*, Vol. 1, n° 4, 2008-2009, pp. 1-6

FAJARDO-CÁRDENAS, Marcelo, « Máscaras en los espejos de la procesión postcolonial: rebeldía de la mujer afrodescendiente en el teatro afrocubano contemporáneo », thèse de doctorat (dir. Melissa A. Fitch), University of Arizona, 2010

HOWE S., Linda, « La producción cultural de artistas y escritores “afrocubanos” en el período revolucionario », *Acta Literaria*, n° 26, (Salem, Wake Forest University), 2001, pp. 77-87

PEREIRA, J. R., « The Black Presence in Cuban Theatre », *Afro-Hispanic Review*, Vol. 2, n° 1, Janvier 1983, pp. 13-18

RAMOS FERNÁNDEZ, Carolina, « Redescubriendo a los mitos griegos desde el continente americano: la Medea mulata de José Triana » in *Iberoaméricaglobal*, Vol. 2, n° 1, Février 2009, pp. 126-141

TRIANA, José, « Por qué escribo teatro », *Escandalar* (New York), Vol. 5, n° 1-2, janvier-juin 1982, pp. 131-134

VASSEROT, Christilla, *Les avatars de la tragédie dans le théâtre cubain contemporain, 1941-1968*, thèse de doctorat (dir. C. Fell), Université Paris 3, 1999

### III. THÉÂTRE, CULTURE ET RÉVOLUTION

#### 1. À Cuba ou d'auteurs cubains non exilés

##### a. Avant la révolution

FELIPE, Carlos, « Notas sobre la única deuda del utópico teatro cubano », *Artes*, n° 2, juillet 1944, p. 14

FELIPE, Carlos, « Los pretextos y el nonnato teatro cubano », *Islas*, Vol. 2, n° 1, La Havane, 1959, pp. 79-81

MARTÍ, José, « Mi Raza », *Patria*, 16 avril 1893, <http://www.ensayistas.org/curso3030/textos/ensayo/raza.htm> [consulté le 02/09/2015]

SACO, José Antonio, *El juego y la vagancia en Cuba*, Ediciones Lex, La Havane, 1960 [1832]

##### b. Entre 1959 et 1971

AGUIRRE, Mirta, « Apuntes sobre la literatura y el arte » [*Cuba Socialista*, n° 26, octobre 1963] in POGOLOTTI, Graziella (ed.), *las polémicas culturales de los 60*, Editorial Letras Cubanas, La Havane, 2007 [2006], pp. 43-71

ARRUFAT, Anton, « Teatro 59 », *Lunes de Revolución*, n° 43, 19 janvier 1960, pp. 12-14

- ARRUFAT, Antón, « Al hablar con Ramiro », *Lunes de Revolución*, n° 53, 4 avril 1960, p. 15
- ARRUFAT, Antón, « Balance del festival de teatro obrero y campesino », *Lunes de Revolución*, n° 102, 10 avril 1961, p. 23
- BARAGAÑO, José A., « Antonin Artaud, el poeta – Antonin Artaud, el anti-Artaud », *Lunes de Revolución*, n° 24, 31 août 1959, pp. 12-13
- BARNET, Miguel, « Al pueblo lo que es del pueblo », *La Gaceta de Cuba*, n° 24, 18 août 1963, pp. 2-3
- CABRERA INFANTE, Guillermo, « Ballet de Cuba », *Lunes de Revolución*, n° 53, 4 avril 1960, pp. 4-5
- CABRERA INFANTE, « Un milagro postergado », *Lunes de Revolución*, n° 60, 17 mai 1960, p. 11
- CABRERA INFANTE, Sabá, et JIMÉNEZ-LEAL, Orlando [Film], *PM*, 1961
- CARBONELL, Walterio, *Cómo surgió la cultura nacional*, Ediciones Yaka, La Havane, 1961
- CARPENTIER, Alejo, « El teatro cubano bufo », *Lunes de Revolución*, n° 101, avril 1961, pp. 11-12
- CASALINS, Rafael, « Rumores y verdades », *Revolución*, 3 février 1960, p. 13
- CASEY, Calvert, « El Teatro Nacional hace Historia », *Lunes de Revolución*, n° 53, 4 avril 1960, p. 17
- CASEY, Calvert, « Anaquillé o la tolerancia », *Lunes de Revolución*, n° 59, 10 mai 1960, p. 13
- CASEY, Calvert, « LA DANZA – nace un movimiento », *Lunes de Revolución*, n° 90, 9 janvier 1961, p. 27
- CASEY, Calvert, « El teatro en la Revolución (1959-1961) », *Lunes de Revolución*, n° 101, avril 1961, pp. 25-27
- CASEY, Calvert, « Teatro/1961 », *Casa de las Américas*, Vol. 2, n° 9, novembre-décembre 1961, pp. 103-111
- CASTRO CRUZ, Fidel, discours du 22 mars 1959, Palais présidentiel de La Havane, <<http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1959/esp/f220359e.html>> [consulté le 03/09/2016]
- CASTRO, Fidel, discours du 17 avril 1959, Washington, <<http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1959/esp/fl70459e.html>> [consulté le 02/09/2015]
- CASTRO, Fidel, « Palabras a los intelectuales », 30 juin 1961, <<http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1961/esp/f300661e.html>> [consulté le 02/09/2015]
- CASTRO, Fidel, discours du 26 juillet 1964, Ciudad deportiva de Santiago de Cuba, <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1964/esp/f260764e.html> [consulté le 20/04/2015]

CASTRO, Fidel, discours de clôture du Premier Congrès National d'Éducation et de Culture, 30 avril 1971, <<http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1971/esp/f300471e.html>> [consulté le 10/10/2016]

CASTRO, Fidel, *Biografía a dos voces* (entretien avec Ignacio Ramonet), Debate, Barcelone, 2006

DÍAZ, Jesús, « Encuesta generacional », *La Gaceta de Cuba*, n° 50, avril-mai 1966, La Havane, p. 9

DUMOULIN, Jean, « El folklore a la vista pública », *Lunes de Revolución*, n° 90, 9 janvier 1961, p. 26

DUMOULIN, Juan, « El baile como espectáculo », *Lunes de Revolución*, n° 99, 10 mars 1961, pp. 24-25

DUMOULIN, Juan, « El folklore », *Casa de las Américas*, Vol. 2, n° 9, novembre-décembre 1961, pp. 112-115

ESTORINO, Abelardo, « Destruir los fantasmas, los mitos de las relaciones familiares » (entretien avec José Triana et Vicente Revuelta), *Conjunto*, n° 4, août-septembre 1967, pp. 6-14

GALÁN, Natalio, « La Suite yoruba: ramirismo de altura », *Revolución*, 27 juin 1960, p. 27

GARCÍA ESPINOSA, Julio, « Vivir bajo la lluvia », *La Gaceta de Cuba*, n° 15, 1 avril 1963, p. 7

GONZÁLEZ FREIRE, Natividad, *Teatro cubano 1927-1961*, Ministerio de Relaciones Exteriores, La Havane, 1961

GOTTLIEB, Saul, « The Living Theater en el exilio: mysteries Frankenstein », *Conjunto*, n° 8, 1969, pp. 2-13

GUERRA, Ramiro, « La danza como espectáculo », *Lunes de Revolución*, n° 11, 25 mai 1959, pp. 12-13

GUERRA, Ramiro, « Hasta un movimiento de danza nacional », *Lunes de Revolución*, n° 18, 13 juillet 1959, pp. 10-11

GUERRA, Ramiro, « Amadeo Rolán y la danza nacional », *Lunes de Revolución*, n° 28, 28 septembre 1959, pp. 4-7

GUERRERA, Felix, « La gira europea del conjunto nacional de danza moderna », *Granma*, mardi 11 novembre 1969, p. 15

GUEVARA, Ernesto « Che », « El socialismo y el hombre en Cuba », 1965, <<https://www.marxists.org/espanol/guevara/65-socyh.htm>> [consulté le 8/10/2016]

GUEVARA, Ernesto « Che », « Carta de despedida de Ernesto Che Guevara a Fidel Castro », 1<sup>e</sup> avril 1965, <<https://cubalmater.wordpress.com/2009/05/16/50/>> [consulté le 10/10/2016]

GUZMAN, Eugenio, « La violencia en el teatro de hoy », *Conjunto*, n° 6, 1968, pp. 24-35

HERNÁNDEZ, Bernabé [Film], *Abakuá*, ICAIC, La Havane, 1963

- JORDÁN, René, « El camino está en “Mulato” », *Lunes de Revolución*, n° 53, 4 avril 1960, p. 11
- LADRA, David, « La técnica de la deshumanización » (entretien avec Víctor García) (trad. J. Weiss), *Conjunto*, n° 9, 1970, pp. 110-116
- LEAL, Rine, « Base para un teatro revolucionario », *Lunes de Revolución*, n° 3, avril 1959, pp. 23-24
- LEAL, Rine, « Actuales corrientes en el teatro cubano », *Nueva revista cubana*, Vol. 1, n° 1, avril-juin 1959, pp. 163-170
- LEAL, Rine, « No vamos a atacar a nadie » (entretien avec Vicente Revuelta), *Lunes de Revolución*, n° 8, 4 mai 1959, pp. 4-6
- LEAL, Rine, « La buena alma de Bertold Brecht », *Lunes de Revolución*, n° 13, 8 juin 1959, p. 15
- LEAL, Rine, « ¿A dónde va nuestro teatro? », *Lunes de Revolución*, n° 18, 13 juillet 1959, pp. 6-7
- LEAL, Rine, « En busca de un gran teatro nacional (...sin hallarlo) », *Lunes de Revolución*, n° 101, 3 avril 1961, pp. 18-20
- LEAL, Rine (coord.), « “Lunes” conversa con autores, directores y críticos sobre el teatro cubano » (entretien avec Pablo Armando Fernández, Antón Arrufat, Adolfo de Luis, Virgilio Piñera, Gilda Hernández, Isabel Monal, Hugo Ulibe, Calvert Casey, Ruben Vigón, Carlos Felipe, José Triana, Matías Montes Huidobro, Juan Guerra, Julio Matas et Clara Ronay), *Lunes de Revolución*, n° 101, 3 avril 1961, pp. 3-7
- LEAL, Rine, « El nuevo rostro del teatro cubano », *La Gaceta de Cuba*, n° 193, juin 1963, p. 12
- LEAL, Rine, « Virgilio Piñera o el teatro como ejercicio mental », *La Gaceta de Cuba*, n° 34, 5 avril 1964, pp. 2-3
- LEÓN, Argeliers, « Abakuá », *Lunes de Revolución*, n° 73, 22 août 1960, p. 22-23
- MASSIP, José [Film], *Historia de un Ballet*, ICAIC, La Havane, 1962
- MONTES HUIDOBRO, Matías, « Nuevas proyecciones del Teatro Nacional », *Revolución*, 11 janvier 1960, p. 20
- OTERO, Lisandro, « Conversación sobre el arte y la literatura », *Casa de las Américas*, Vol. 4, n° 22-23, janvier-avril 1964, pp. 63-81
- PARÍS, Rogelio [Film], *Nosotros la música*, ICAIC, La Havane, 1964
- PIÑERA, Virgilio, « El flaco y el gordo » (entretien avec R. Leal), *Lunes de Revolución*, n° 25, septembre 1959, pp. 10-11
- PIÑERA, Virgilio, « Piñera teatral », *Lunes de Revolución*, n° 52, mars 1960, pp. 10-11
- PIÑERA, Virgilio, « ¿Por dónde anda lo cubano en el teatro? », *Lunes de Revolución*, n° 101, 3 avril 1961, pp. 28-30

PIÑERA, Virgilio, « Notas sobre el teatro cubano », *Unión*, n° 2, avril-juin 1967, La Havane, p. 137

PIÑERA, Virgilio, « Prólogo » [in *Gelber. Dürrenmatt. Albee. Weiss. Teatro de la crueldad*, Instituto del Libro, La Havane, 1967, pp. VIII-XV] in ARETA MARIGÓ, Gema (ed.), *Virgilio Piñera: Ensayos selectos*, Editorial Verbum, Madrid, 2015, pp. 280-284

PIÑERA, Virgilio, « Artaud, fundador de una nueva vanguardia » (prologue) [in ARTAUD, Antonin, *El teatro y su doble*, Instituto del Libro, La Havane, 1969, pp. VII-XVIII] in ARETA MARIGÓ, Gema (ed.), *Virgilio Piñera: Ensayos selectos*, Editorial Verbum, Madrid, 2015, pp. 295-300

RETAMAR, Fernando, « Para un diálogo inconcluso sobre El socialismo y el hombre en Cuba » [14 mai 1965], Editorial Nuestra América, Buenos Aires, 2004, pp. 178-191

« Declara Fidel Castro que el Comunismo no tiene en Cuba ninguna posibilidad de éxito », *Diario de la Marina*, 18 avril 1959, <<http://www.cupus.org/washington-1959-castro-afirmo-que-no-era-comunista/>> [consulté le 02/09/2015]

« Declaración de la UNEAC » (note introductive) in ARRUFAT, Anton, *Los siete contra Tebas*, Unión, 1968, pp. 7-16

« El XI Festival Internacional del Teatro de las Naciones », *Conjunto*, n° 1, juillet-aout 1964, pp. 54-59

« Los Doce: declaración », *Tablas*, n° annuel, 2009, pp. 100-101

### **c. Dans les années 1970-1980**

BOUDET, Rosa Ileana, « Veinticinco aniversario del teatro en la revolución », *Conjunto*, n° 60, 1984, pp. 7-18

CORRIERI, Sergio, « Para un teatro de la Revolución », *Casa de las Américas*, Vol. 13, n° 68, septembre-octobre 1971, p. 190

CORRIERI, Sergio, « El Grupo Teatro Escambray, una experiencia de la Revolución », *Conjunto*, n° 18, 1973, pp. 2-6

CRUZ-LUIS, Adolfo, « El movimiento teatral cubano en la Revolución », *Casa de las Américas*, Vol. 19, n° 113, mars-avril 1979, p. 47

DE LA CAMPA, Román V., « Entrevista con el dramaturgo argentino Osvaldo Dragún », *Latin American Theatre Review*, Vol. 11, n° 1, automne 1977, pp. 84-90

ESPINOSA DOMÍNGUEZ, Carlos, « Dos décadas de teatro en la Casa », *Conjunto*, n° 40, avril-juin 1979, pp. 4-6

FULLEDA LEON, Gerardo, « En la Havane por primera vez », *Revolución y cultura*, juillet 1989, p. 26

LEAL, Rine, *La selva oscura: historia del teatro cubano desde sus orígenes hasta 1868*, Arte y Literatura, La Havane, 1975

- LEAL, Rine, « El pecado original » in *Revolución, Letras, Arte*, Editorial Letras Cubanas, 1980, pp. 443-447
- LEAL, Rine, « Hacia una dramaturgia del socialismo" » *Ponencias*, Coloquio sobre la literatura cubana, 22-24 noviembre 1981, pp. 156-169
- LEAL, Rine, *La selva oscura: de los bufos a la neocolonia (historia del teatro cubano de 1868 a 1902)*, Arte y Literatura, La Havane, 1982
- LEAL, Rine, « Comentario a la dramaturgia cubana en la literatura cubana » in *Letras. Cultura en Cuba*. Vol. 3, Editorial Pueblo y Educación, La Havane, 1987, p. 58
- LEAL, Rine, « El ritual de las máscaras », *Tablas*, nº 1, 1988, pp. 39-44
- MARTIATU, Inés María, « Teatro, danza e identidad » [*Tablas*, nº 1, 1987, pp. 37-45] in *El rito como representación*, Ediciones Unión, 2000, pp. 28-42
- MOSQUERA, Gerardo, « Odebi el cazador y Oba y Shangó », *Tablas*, nº 2, 1984, pp. 8-14
- MUGUERCIA, Magaly, *Teatro: en busca de una expresión socialista*, Editorial Letras Cubanas, La Havane, 1981
- MUGUERCIA, Magaly, « Informe no confidencial », *Tablas*, nº 2, 1986, pp. 2-15
- MUGUERCIA, Magaly, « BARBA: trascender la literalidad », *Tablas*, nº 1, 1988, pp. 45-49
- OTERO, Lisandro, « Notas sobre la funcionalidad de la cultura », *Casa de las Américas*, Vol. 13, nº 68, septiembre-octubre 1971, pp. 94-110
- PAVIS, Patrice, « ¿Hacia una puesta en escena postmoderna? », *Tablas*, nº 2, 1989, pp. 10-16
- PIÑERA, Virgilio, « Notes sur le théâtre cubain », *Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud / Jean-Luis Barrault*, nº 75, 1971, pp. 27-42.
- POGOLOTTI, Graziella, *Teatro y Revolución*, Editorial Letras Cubanas, La Havane, 1980
- RETAMAR, Fernando, *Calibán: apuntes sobre la cultura en nuestra América*, Diógenes, México, 1971
- SALA SANTOS, Haydee et SÁNCHEZ LEÓN, Miguel, « La mejores puestas en escena del teatro dramático cubano: una encuesta sociológica », *Tablas*, nº 1, 1986, pp. 62-72
- VÁSQUEZ, Liliam, « *El corsario y la abadesa: Los antihéroes de Brene* », *Tablas*, nº 4, 1986, pp. 26-27
- VÁSQUEZ PÉREZ, Eduardo, « La audacia colectiva frente a los mitos y la colonización cultural », *Conjunto*, nº 18, 1973, pp. 17-22
- « Brecht en América latina », *Conjunto*, nº 19, janvier-mars 1974, pp. 89-90
- « La mentalidad colonizadora », *Conjunto*, nº 11, 1971, p. 1

#### d. Depuis les années 1990

ALBELO, Ismael S., « Cincuenta años de Danza Contemporánea en Cuba », *Tablas*, n° annuel, 2009, pp. 53-62

ALEGRÍA, José Antonio, « Vicisitudes cubanas del bacilo griego. Risa y tragedia en *Electra Garrigó* », *Tablas*, n° 3-4, 2007, pp. 29-34

ALFONSO, María Isabel, « Un puente, un gran puente... », *La Havane Elegante*, <<http://www.Havaneelegante.com/Fall-Winter2002/BarcoAmellRiveroAlfonsoMiskulin.html>> [consulté le 09/10/2016]

ARANGO, Arturo, « Josefina Suárez, la memoria del El Puente », *La Gaceta de Cuba*, n° 4, juillet-août 2005, La Havane, 2005, pp. 2-14

ARRUFAT, Antón, *Virgilio Piñera: entre él y yo*, Unión, La Havane, 1994

ARRUFAT, Antón, *La manzana y la flecha*, Editorial Alarcos, La Havane, 2007

BARBA, Eugenio, « En las entrañas del monstruo », 6 février 2002, <<http://www.odinteatret.dk/media/40002/2002,%20Havana%20Univ.%20-%20SP%20Discurso%20Honoris%20Causa.pdf>> [consulté le 16/03/2016]

BARBA, Eugenio, « Eugenio Barba: “Cuba es algo muy grande para mí” », *Cubahora*, 1 novembre 2015, <<http://www.cubahora.cu/cultura/cuba-es-algo-muy-grande-para-mi>> [consulté le 17/03/2016]

BARNET, Miguel, « La historia como identidad » in *Cultura e identidad nacional*, Unión, La Havane, 1995

BARNET, Miguel, « Palabras de apertura », *Tablas*, n° 4, 1996, pp. 3-4

BARQUET, Jesús J., « El “caso” se investiga: Antón Arrufat y *Los siete contra Tebas* », <<http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/871/2/2000115P59.pdf>>, [consulté le 19/12/2015]

BARQUET, Jesús J., « Anton Arrufat habla claro sobre *Los siete contra Tebas* », *Encuentro*, n° 14 (Madrid), automne 1999, pp. 91-100

BARRANCO, Jesús, « Artaud y *La noche de los asesinos* », *Encuentro*, n° 4-5, 1997, pp. 46-52

BARTULIS, Mercedes Borges, « Danza contemporánea cubana: fin de un milenio », *Tablas*, n° 3-4, 2007

BOUDET, Rosa Ileana, *La dramaturgia cubana en la Revolución*, Forum de la literatura cubana, La Havane, 1983

BOUDET, Rosa Ileana, « El enigma de la leontina: Flora Díaz Parrado », *Latin American Theatre Review*, Vol. 38, n° 2, printemps 2005, pp. 85-95

BOUDET, Rosa Ileana, *El teatro perdido de los 50: Conversaciones con Francisco Morín*, Ediciones de la Flecha, Santa Mónica (Californie), 2014

CÁMARA, Madeline, « Ochún en la cultura cubana: Otra máscara en el discurso de la nación », *La Habana Elegante* <<http://www.habanaelegante.com/Summer99/Pasion.htm>> [consulté le 27/01/2015]

CARRIÓ, Raquel, « Teatro y modernidad: treinta años después », *Tablas*, Vol. 70, n° extraordinaire, 2002, pp. 36-37

CARRIÓ, Raquel, « Dramaturgia y vanguardia: otras reflexiones », *Tablas*, n° 1, 2006, pp. 3-7

DARÍO SALAZAR, Rubén et ESPINOSA MENDOZA, Norge, *Mito, verdad y retablo: el guiñol de los hermanos Camejo y Pepe Carril*, Ediciones Unión, La Havane, 2014 [2012]

DE LA FUENTE, Alejandro, « Un debate necesario: raza y cubanidad », *La Gaceta de Cuba*, n° 1, 2005, p. 62

DE MARINIS, Marco, « El último teatro de la crueldad », *Tablas*, n° 1-2, 1997, p. 46

DÍAZ, Jesús, « El fin de otra ilusión. A propósito de la quiebra de “El Caimán Barbudo” y la clausura de “Pensamiento Crítico” », *Encuentro de la Cultura Cubana*, n° 16-17, Madrid, printemps-été 2000, <<http://www.cubaencuentro.com/cultura/articulos/un-puente-de-silencio-13840>> [consulté le 10/01/2015]

ESPINOSA, Norge, « Para cruzar sobre las aguas turbulentas », *La Gaceta de Cuba*, n° 4, juillet-août 2005, pp. 10-14

ESPINOSA, Norge, « Las máscaras de la grisura: Teatro, silencio y política cultural en la Cuba de los 70 », *Tablas*, n° annuel, 2009, pp. 172-195

FORNET, Ambrosio, « La década prodigiosa: un testimonio personal » in *Mirar a los 60 - antología cultural de una década - exposición/Ambrosio Fornet*, Museo Nacional de Bellas Artes, 2004, pp. 9-13

FULLEDA LEÓN, Gerardo et MARTIATU, Inés María, « Tradición y vanguardia en el teatro para niño y jóvenes », *Tablas*, n° annuel, 1991, pp. 35-40

FULLEDA LEÓN, Gerardo, « Roberto Blanco: legado », *Tablas*, n° 71, janvier 2003, p. 56

FULLEDA LEÓN, Gerardo, « Aquella luz de la Habana », *La Gaceta de Cuba*, n° 4, juillet-août 2005, pp. 4-6

GACIO, Roberto, « Grupos y directores renovadores de la escena cubana (1959-2006) », *Tablas*, n° 1, 2006. pp. 22-30

GARBAY, Marilyn, « El teatro y la vida », *Tablas*, n° 3, 2004, pp. 14-15

GARCÍA MORALES, David, « Ladrón de lunas » (entretien avec Roberto Blanco), *Tablas*, Vol. 71, n° 1, 2003, pp. 35-39

GONZÁLEZ GÓMEZ-CÁSSERES, Patricia, « Tomás González Pérez – El rescate de Changó », *Tablas*, n° 3-4, 2008, p. 150



- GRANT, María, « En Los Sitios de Nancy Morejón » (entretien avec Nancy Morejón), *Opus Habana*, Vol. 6, n° 1, 2002, pp. 18-19
- GUERRA, Ramiro, *Eros baila: danza y sexualidad*, Letras Cubanas, La Havane, 2000
- GUERRA, Ramiro, « Sentirme en las raíces », *Conjunto*, n° 126, septembre-décembre 2002, pp. 2-11
- GUERRA, Ramiro, *De la narratividad al abstraccionismo en la danza*, Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello, La Havane, 2003
- GUERRA, Ramiro, « Ramiro Guerra de la A a la Z », *Encuentro*, n° 9, « Homenaje a Ramiro Guerra », été-automne 2006, p. 13
- GUERRA DÍAZ, Ramón, « Teatro, la decadencia del bufo y el auge del lírico cubano (1925-1940) », <<http://www.monografias.com/trabajos101/teatro-decadencia-del-bufo-y-auge-del-lirico-cubano-1925-1940/teatro-decadencia-del-bufo-y-auge-del-lirico-cubano-1925-1940.shtml>> [consulté le 20/09/2015]
- HERNÁNDEZ, Helmo, « Elogio: Carlos Pérez Peña, Premio Nacional de Teatro 2009 », *Tablas*, n° annuel, 2009, p. 142
- HERNÁNDEZ-LORENZO, Maité, et VALIÑO, Omar, *Vicente Revuelta: monólogo*, Ediciones Mecena, Cienfuegos, 2001
- LEAL, Rine, « Asumir la totalidad del teatro cubano », *La Gaceta de Cuba*, septembre-octobre 1992, pp. 7-8
- LEAL, Rine, « Marginalismo y escena nacional », *Tablas*, n° extraordinaire, 2002, pp. 4-10
- LYNN, Verónica, « Suite para Verónica » (entretien avec Inès Valdés Rivera et Roberto Viña Martínez), *Tablas*, n° 3, 2010, pp. 32-36
- MÁRQUEZ, Guillermo, « ¿Se mueve la danza contemporánea en Cuba? », *Tablas*, n° extraordinaire, 2002, pp. 131-134
- MACHADO VENTO, Dainerys, « Rogelio Martínez Furé: *Soy Agustín, soy mi infancia* », *La Gaceta de Cuba*, 2013, p. 45
- MARTIATU, Inés María, « De la nostalgia y el exilio » (entretien avec Osvaldo Dragún), *Revolución y cultura*, n° 7, juillet 1989, p. 27
- MARTIATU, Inés María, « Treinta años y un festival », *Tablas*, n° 2, 1993, p. 25
- MARTIATU, Inés María, « Transculturación e interculturalidad: algunos aspectos teóricos », *Tablas*, n° 4, 1996, pp. 8-13
- MARTIATU, Inés María, « El negro: imagen y presencia en el teatro cubano contemporáneo » [1998] in *El rito como representación*, Ediciones Unión, 2000, pp. 195-210
- MARTIATU, Inés María, « “Novísima de teatro” cuarenta y cinco años después » (prologue) in *Repasar el puente*, Editorial Letras Cubanas, 2010, pp. 5-41

- MENÉNDEZ, Lázara (ed.), *Estudios afrocubanos – selección de lecturas* (5 tomes), Universidad de La Havane, La Havane, 1990
- MILIÁN, José, « El rey negro », *Tablas*, n° 3-4, 2008, pp. 191-192
- MONTERO, Reinaldo, « Bertolt Brecht: realismo con política al fondo », *Conjunto*, n° 111, octubre-décembre 1998, pp. 3-8
- MUGUERCIA Magaly, « Lo antropológico en el discurso escénico latinoamericano », *Conjunto*, n° 85-86, octubre 1990-mars 1991, pp. 3-17
- MUGUERCIA, Magaly, « Antropología y postmodernidad », *Tablas*, n° 1, 1993, pp. 7-17
- MUGUERCIA, Magaly, « Sobre estudios de performance en América Latina », *Tablas*, n° annuel, 2009, pp. 258-266
- PAVIS, Patrice, « Antropología teatral » (trad. D. Navarro), *Tablas*, n° annuel, 1991, pp. 25-29
- PÉREZ ASENSIO, Magdalena, « Historia del teatro cubano », <<http://interclassica.um.es/var/plain/storage/original/application/87f61b7dc2f8c9b361a1320972e22667.pdf>> [consulté le 19/09/2015]
- POGOLOTTI, Graziella (prologue) in LEAL, Rine (ed.), *Teatro Escambray*, Letras Cubanas, La Havane, 1990
- POGOLOTTI, Graziella, « El maestro Rine », *Tablas*, n° 3, 1996, pp. 2-3
- POGOLOTTI, Graziella (ed.), *Las polémicas culturales de los 60*, Editorial Letras Cubanas, La Havane, 2007 [2006]
- POGOLOTTI, Graziella, « Vicente Revuelta, protagonista de la cultura cubana », *Tablas*, n° annuel, 2009, pp. 73-75
- PRIETO ESPINA, Rodrigo et RODRÍGUEZ RUIZ, Pablo, « Raza y desigualdad en Cuba », *Temas*, n° 45, janvier-mars 2006, p. 48.
- QUINTERO, Héctor, « El despegue teatral en los sesenta » in *Mirar a los 60 - antología cultural de una década - exposición/Ambrosio Fornet*, Museo Nacional de Bellas Artes, 2004, p. 59
- REVUELTA, Vicente, « Martí, Artaud, Brecht: hacia el teatro como participación y síntesis de significantes poéticos universales », *Tablas*, n° 2, 1990, pp. 2-5
- RUBIO ZAPATA, Miguel, « Sobre islas y bosques: notas del viaje al Odín 1994-1995 », *Tablas*, n° 3-4, 2006, pp. 59-66
- SALAS, Roberto, « De la expresión a la vivencia », *Tablas*, n° annuel, 2009, pp. 102-111
- SÁNCHEZ LEÓN, Miguel, *Esa huella olvidada. El Teatro Nacional de Cuba (1959-1961)*, Editorial Letras Cubanas, La Havane, 2001

SARTRE, Jean-Paul, « Ouragan sur le sucre » [*France-Soir*, 1960], *Les Temps Modernes*, n° 649, 2008, pp. 5-155, <<https://www.cairn.info/revue-les-temps-modernes-2008-3-page-5.htm>> [consulté le 10/08/2016].

SUAREZ DURÁN, Esther, *Como un batir de alas: ensayos sobre el teatro cubano*, Editorial Letras Cubanas, La Havane, 2006

SUÁREZ DURÁN, Esther, « Los Doce: las sorpresas de la memoria », *Tablas*, n° annuel, 2009, pp. 78-98

TORRES, Jorge Luis, « Roberto Blanco: rompiendo modelos », *Tablas*, n° 4, 1993, pp. 22-32

ZURBANO, Roberto, « Re-pasar El Puente », *La Gaceta de Cuba*, n° 4, juillet-août 2005, pp. 2-3

« Un teatro aquí y ahora » (Fragmento del programa de mano de *Peer Gynt*), *Tablas*, n° anuel, 2009, pp. 111-112

## 2. À l'étranger

### a. D'auteurs cubains exilés

ALMENDROS, Néstor et JIMÉNEZ LEAL, Orlando [Film], *Conducta impropia* [Mauvaise Conduite], Antenne 2/Les films du Losange (France), 1983

ARENAS, Reinaldo, *Antes que anochezca*, Fábutla Tusquets Editores, Madrid, 2004 [1992]

BARQUET, Jesús J., « El teatro cubano en la encrucijada sociopolítica (1959-1990) », *La Palabra y el Hombre*, Revista de la Universidad veracruzana, n° 108, octobre-décembre 1998, pp. 63-80

CABRERA INFANTE, Guillermo, *Mea Cuba*, Editorial Vuelta, México, 1993

ESPINOSA DOMINGUEZ, Carlos, « Una dramaturgia escindida » in *Teatro cubano contemporáneo*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1992, pp. 12-77

FALCÓN PARADÍ, Arístides, « Antonin Artaud y el teatro de la crueldad en Cuba », *Latin American Theatre Review*, Vol. 37, n° 1, automne 2003, pp. 95-103

GALLARDO, Emilio J., *El martillo y el espejo: directrices de la política cultural cubana (1959-1976)*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2009

MARIO, José, « La verídica historia de Ediciones El Puente, La Havane, 1961-1965 », *Revista Hispano-Cubana*, n° 6. Madrid, janvier-avril 2000, pp. 89-100

MIRANDA, Julio E., *Nueva literatura cubana*, Taurus, Madrid, 1971

MONTES HUIDOBRO, Matías, « Teatro dentro del teatro: técnica preferencial del teatro cubano contemporáneo » [1971], <[http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/04/aih\\_04\\_2\\_028.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/04/aih_04_2_028.pdf)> [consulté le 15/12/2015]

MONTES HUIDOBRO, Matías, « Teatro en Lunes de Revolución », *Latin American Theatre Review*, Vol. 18, n° 1, automne 1984, pp. 17-34

MONTES HUIDOBRO, Matías, *Obras en un acto*, Persona, Honolulu, 1991

MONTES HUIDOBRO, Matías, « El teatro de la crueldad: una pateadura histórica », *Revista encuentro*, avril 2013, <<http://www.cubaencuentro.com/cultura/articulos/el-teatro-de-la-crueldad-una-pateadura-historica-285390>> [consulté le 06/12/2015]

MORÍN, Francisco, *Por amor al arte: memorias de un teatrista cubano (1949-1970)*, Ediciones Universal, Miami, 1998

RIVERO, Isel, « Los primeros años », *Havane Elegante*, automne-hiver 2002, <<http://www.Havaneelegante.com/Fall-Winter2002/BarcoAmellRiveroAlfonsoMiskulin.html>> [consulté le 9/10/2015]

VEGA, Ricardo [Film], « Te quiero y te llevo a la libertad: entrevista con Guillermo Cabrera Infante », Lunáticas Productions, mars 2002, <<https://www.youtube.com/watch?v=O8K8Q5gIHWU>> [consulté le 02/09/2015]

## **b. D'auteurs étrangers**

BLÜHER, Karl Alfred, « La recepción de Artaud en el teatro latinoamericano » (trad. F. Povedano) in *Semiótica y teatro latinoamericano*, Editorial Galerna, Buenos Aires, 1990, pp. 113-131

CHESNEY-LAWRENCE, Luis, « Las vanguardias en el teatro latinoamericano desde la mitad del siglo XX », *Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*, n° 23, 2009, pp. 377-409

DIETER, Gisela P., *Entre La Havane y la sábana: límites de la topografía cultural dentro de la Revolución Cubana como un evento regido por la modernidad*, thèse de doctorat, Université de Pittsburgh, 2008

DRAGÚN, Osvaldo, « Teatro, creación y realidad latinoamericana » in *Teatro*, Girol Books, Ottawa, 1981, p. 13

GARCÍA, Luis Ignacio, « Brecht y América Latina: Modelos de *refuncionalización* », *A contra corriente*, Vol. 9, n° 2, automne 2012, pp. 65-100

LOBATO MORCHÓN, Ricardo, *El teatro del absurdo en Cuba (1948-1968)*, Editorial Verbum, Madrid, 2001

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

MILLER, Ivor L., « Religious Symbolism in Cuban Political Performance », *The Drama Review*, Vol. 44, n° 2 (New York University and the Massachusetts Institute of Technology), été 2000, pp. 30-55

NARDO, Flavia, *La « cubanía théâtrale » : la spécificité du théâtre cubain de 1959 à nos jours*, thèse de doctorat en Arts du spectacle (dir. Jean-Marc Lachaud), université de Strasbourg, 2012

NÁTER, Miguel Ángel, *Los demonios de la duda: teatro existencialista hispanoamericano*, Editorial Isla Negra, San Juan (Puerto Rico), 2004

PONCE, Néstor (ed.), *La Révolution cubaine 1959-1992*, Éditions du temps, Paris, 2006.

PALLS, Terry L., « El teatro del absurdo en Cuba: El compromiso artístico frente al compromiso político », *Latin American Theatre Review*, Vol. 11, n° 2, printemps 1978, pp. 25-32

RICHARD-HERNÁNDEZ, Marie-Thérèse, *L'art cubain, 1959-2009 : le temps des fractures*, Atlantica, Biarritz, 2009

ROJAS, Mario et ROSTER, Peter (eds.), *De la Colonia a la Postmodernidad: Teoría teatral y crítica sobre teatro latinoamericano*, Editorial Galerna, Buenos Aires, 1992

VASSEROT, Christilla (ed.), *Théâtres cubains*, Maison Antoine Vitez, Centre International de la Traduction Théâtrale, Série Les Cahiers, n° 1, éditions Climats, octobre 1995

VASSEROT, Christilla, « Réminiscences de la tragédie grecque dans le théâtre cubain contemporain : Medea en el espejo de José Triana », *América*, n° 9, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1997, pp. 269-281

VASSEROT, Christilla, « Le théâtre cubain : racisme, exotisme, métissage ou syncrétisme » in GUEREÑA, J. L. et ZAPATA, M., *Culture et éducation dans les mondes hispaniques. Essais en hommage à Ève-Marie Fell*, Presses de l'université François-Rabelais / CIREMIA, Tours, 2005, pp. 131-142

VERSÉNYI, A., *El teatro en América Latina* [trad. C. González Sánchez et C. Martín Ramírez], Cambridge University Press, Cambridge, 1996 [1993]

WOODYARD, George W., « The Theatre of the Absurd in Spanish America », *Comparative Drama*, Vol. 3, n° 3, automne 1969, pp. 183-192

WOODYARD, George W., « Estorino's Theatre: Customs and Conscience in Cuba », *Latin American Literary Review*, Vol. 11, n° 22, 1983, p. 61

## **IV. RITUELS, RELIGIONS ET FOLKLORES AFRO-AMÉRICAINS**

### **1. À Cuba ou d'auteurs cubains non exilés**

#### **a. Avant la révolution**

AZCUY, Fanny, « Rasgos Psico-Sociológicos del Folklore Afro-Cubano », *Revista Mexicana de Sociología*, Vol. 18, n° 3, septembre-décembre 1956, pp. 555-562

BASCOM, William R., « The focus of cuban santería », *Southwestern Journal of Anthropology*, n° 1, vol 6, été 1950, pp. 64-68

BASCOM. William R., « La religion africaine au Nouveau Monde » in *Les religions africaines traditionnelles*, Paris, Seuil, 1965, pp. 119-127

BUSTAMANTE, José Ángel, *Raíces psicológicas del cubano*, Edilusa, La Havane, 1960

CABRERA, Lydia, *Contes nègres de Cuba*, Gallimard, Paris, 1936

CABRERA, Lydia, *Cuentos negros de Cuba*, Editorial Letras Cubanas, La Havane, 2009 [1940]

CABRERA, Lydia, *El Monte*, Editorial Letras Cubanas, La Havane, 1993 [1954]

CARLOS A. et ECHÁNOVE T., « La santería cubana », *Revista Bimestre Cubana de la sociedad Económico de Amigos del País*, Vol. 62, janvier-juin 1957, pp. 21-35

CARPENTIER, Alejo, *La música en Cuba*, Fondo de cultura económica, México, 1972 [1946]

DÍAZ FABELO, Teodoro, *Olorun*, Edición del Departamento de Folklore del Teatro Nacional de Cuba, La Havane, 1960

LACHATAÑARÉ, Rómulo, *El sistema religioso de los afrocubanos*, Editorial de Ciencias Sociales, La Havane, 1992 [1942]

LACHATAÑERÉ, Rómulo, *¡¡Oh, mío Yemayá!!: cuentos y cantos negros*, Editorial de Ciencias Sociales, La Havane, 1992

LEÓN, Argeliers, *El paso de elementos por nuestro folklore*, Cuadernos de folklore, La Havane, 1952

ORTIZ, Fernando, *Hampa afro-cubana : los negros brujos (apuntes para un estudio de la etnología criminal)*, Editorial de Ciencias Sociales, La Havane, 2007 [1906]

ORTIZ, Fernando, *La africanía de la música folklórica afrocubana*, Editorial Universitaria, La Havane, 1965 [1950]

ORTIZ, Fernando, *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*, Editorial Letras Cubanas, La Havane, 1981 [1951]

TORREGROSA [sic], Trinidad, « Visión de Ortiz », *La Gaceta de Cuba*, n° 42, janvier-février 1965, p. 18

## **b. Entre 1959 et 1971**

LEÓN, Argeliers, « Abakuá », *Lunes de Revolución*, n° 73, 22 août 1960, pp. 12-17

LEÓN, Argeliers, « La expresión del Pueblo en el Teatro Nacional de Cuba », *Actas del Folklore*, n° 1, janvier 1961, pp. 5-8

LEÓN, Argeliers, *Música folklórica cubana*, Departamento de Música de la Biblioteca Nacional José Martí, La Havane, 1964

LUCIANO FRANCO, José, *Folklore criollo y afrocubano*, Junta Nacional de Arqueología y Etnología, La Havane, 1959

MARTINEZ FURÉ, Rogelio, *Conjunto Folklórico Nacional de Cuba*, Consejo Nacional de Cultura, La Havane, 1963

MARTÍNEZ FURÉ, Rogelio, « Rogelio Martínez Furé: jamás al Orun Burukú » (entretien avec A. Serrano), *Revolución y Cultura*, n° 2, 2015, pp. 4-5

MOISEIEV, Igor, « Los peligros del folklore », *La Gaceta de Cuba*, 5 mai 1964, n° 36, pp. 10-11

PRICE-MARS, Jean, « Homenaje a Fernando Ortiz » (trad. R. Martínez Furé), *La Gaceta de Cuba*, janvier-février 1965, n° 42, p. 14

TIMI DE EDE, Laoye, « Los tambores yoruba », *Actas del folklore*, Vol. 1, n° 6, 1961, p. 15

« La santería », *Trabajo Político*, 4 décembre 1968, pp. 48-58

### **c. Dans les années 1970-1980**

BUENO, Salvador, « El tema negrista en la literatura de la Revolución cubana » in *Ponencias, Coloquio sobre la literatura cubana*, 22-24 novembre 1981, La Havane, pp. 140-148

DOS SANTOS, Juana Elbein, « Culto y estética », *Del Caribe* (Santiago de Cuba), n° 12, 1988, pp. 1-5

GUANCHE, Jesús et LEÓN, Argeliers, *Integración y desintegración de las religiones de origen africano en Cuba*, La Havane, Edición mimeografiada de la Escuela de Cuadros del Ministerio de Cultura, 1976

GUANCHE, Jesús et LEÓN, Argeliers, « El proceso de desintegración de los cultos sincréticos en el socialismo », *Revolución y Cultura*, n° 80, 1979, p. 18

GUANCHE, Jesús, *Procesos etnoculturales de Cuba*, Editorial Letras Cubanas, La Havana, 1983

GUERRA, Ramiro, *Teatralización del folclor y otros ensayos*, Editorial Letras Cubanas, La Havane, 1989

LEÓN, Argeliers, *El canto y el tiempo*, Pueblo y Educación, La Havane, 1974

LÓPEZ VALDÉS, Rafael Leo, « Notas para el estudio etnohistórico de los esclavos lucumí de Cuba », *Anales del Caribe* n° 6, 1986, pp. 33-40.

MARTÍNEZ FURÉ, Rogelio, *Diálogos imaginarios*, Letras cubanas, La Havane, 1977

MARTÍNEZ FURÉ, Rogelio<sup>2482</sup>, « Conjunto Folklórico Nacional: XV aniversario », *Casa de las américas*, Vol. 18, n° 103, juillet-aout 1977, p. 15

---

<sup>2482</sup> Dans la revue mentionnée, l'article n'est pas signé. Il apparaît cependant dans une bibliographie en ligne de Rogelio Martínez Furé (<<http://www.afrocubaweb.com/fure/fure-bibliography.htm>> [consulté le 20/10/2016]).

MARTÍNEZ FURÉ, Rogelio, « El conjunto folclórico nacional: heredero de ricas tradiciones », *Conjunto*, n° 53, 1982, pp. 120-123

MENÉNDEZ, Lázara, « Los recursos plásticos en la santería », *Temas*, n° 15, 1988, pp. 163-167

NAVARRO, Desiderio, « El folclor y unos cuantos peligros » [*El caimán Barbudo*, La Havane, n° 125, mai 1978] in MENÉNDEZ, Lázara (ed.), *Estudios afrocubanos – selección de lecturas*, Tome 1, Universidad de La Havane, 1990, pp. 295-326

#### **d. Depuis les années 1990**

AUGRAS, Monique, *Le double et la métamorphose : l'identification mythique dans le candombé brésilien*, Editions Méridiens Klincksieck, Paris, 1992

AZOR, Ileana, « Actor y ritualidad en el teatro latinoamericano », *Tablas*, n° 3, 1993, pp. 2-9

BALBUENA GUTIÉRREZ, Bárbara, « La ritualidad en las danzas » in BRUGAL, Yana Elsa et RIZK, Beatriz J. (eds.) *Ritual y representación: los sistemas mágico-religiosos en la cultura cubana contemporánea*, Iberoamericana, Madrid, 2003, pp. 97-108

BARNET, Miguel, « La posesión », *Tablas*, n° 4, 1996, pp. 14-15

BARNET, Miguel, *La fuente viva*, Editora Abril, La Havane, 2011

BOLÍVAR, Natalia et OROZCO, Román, *Cuba Santa: comunistas, santeros y cristianos en la isla de Fidel Castro*, El País Aguilar, Madrid, 1998

FERNÁNDEZ ROBAINA, Tomás, *Hablen paleros y santeros*, Editorial de Ciencias Sociales, La Havane, 1994

FULLEDA LEÓN, Gerardo, « El rito como fuente del teatro contemporáneo », *Tablas*, n° 1, 1995, pp. 11-18

FULLEDA LEÓN, Gerardo, « Lo ritual, cauce de lo popular » *Tablas*, « Seminario rito y representación », n° 4, 1996, pp. 21-23

GALVÁN TUDELA, José Alberto, « Bailar bembé: una perspectiva antropológica procesual », *Revista de Indias*, Vol. 68, n° 243, 2008, p. 207

GUANCHE, Jesús, « Los signos cubanos de los ritos abakuá », *Anales del Caribe*, n° 14-15, 1995, pp. 213-218

GUANCHE, Jesús, « Santería cubana e identidad cultural », *Revolución y Cultura*, n° 2, 1996, pp. 43-46

GUERRA, Ramiro, « Danza y ritualidad », *Tablas*, n° 4, 1996, pp. 32-35

GUERRA, Ramiro, « Teatralizar el folklore », *Tablas*, n° extraordinaire, 2002, pp. 40-46

GUANCHE, Jesús, « Cultura popular: Entre el patrimonio y el folclor », *Temas*, n° 45, janvier-mars 2007, pp. 22-25



- HOZ, Pedros de la, *África en la Revolución cubana*, Editorial Letras Cubanas, La Havane, 2008
- LEAL, Rine, « La interculturalidad afrocubana en las formas breves teatrales », *América – Cahiers du CRICCAL (Les formes brèves de l'expression culturelle en Amérique Latine de 1850 à nos jours)*, Presses Universitaires de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 1997, pp. 451-460
- LINARES, María Teresa, « La santería en Cuba », *Gaceta de antropología*, n° 10, 1993, pp. 1-7
- LUZ AJO, Clara, « Sentir lo sagrado en el cuerpo », *Caminos*, n° 13-14, 1999, n.p.
- MARTIATU, Inés María, « Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba: la obra orticiana en el teatro cubano contemporáneo » in BRUGAL, Yana Elsa et RIZK, Beatriz (eds.), *Ritual y representación: los sistemas mágico-religiosos en la cultura cubana contemporánea*, Iberoamericana, Madrid, 2003, pp. 153-166
- MENÉNDEZ, Lázara, « La santería que yo conozco », *Société suisse des Américanistes*, n° 59-60, 1995, pp. 12-15
- MENÉNDEZ, Lázara, « ¡¿Un cake para Obatalá?! », *Temas*, n° 4, octubre-décembre 1995, <[http://temas.cult.cu/articulo\\_academico/un-cake-para-obatala/](http://temas.cult.cu/articulo_academico/un-cake-para-obatala/)> [consulté le 12/10/2016]
- MENÉNDEZ, Lázara, « Por los peuples del barrio », *La Gaceta de Cuba*, n° 1, 2005, pp. 18-21
- MERCIER BALAZ, Mireille et PINÒZ, Daniel [Film], *Así na'ma: Cuba l'Africaine*, Atzla (France), 1994
- MOLINET, María Elena, « Como enfrentar el rito en la representación escénica », *Tablas*, n° 4, 1998, pp. 32-36
- MOLINET, María Elena, « Vestimenta ritual tradicional de la Santería cubana » in *Centro de investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello*, La Havane, 2007, pp. 44-46.
- MONAL, Isabel, « Palabras por los cuarenta años del Conjunto Folclórico Nacional », *Tablas*, n° 2, 2002, pp. 33-34
- MORALES, Armando, « La afrocubanía en el Teatro Nacional de Guiñol », *Tablas*, anthologie, 2002, pp. 47-51
- RITZ, Beatriz, « Hacia una lectura histórica de la participación del elemento afro-caribeño en la cultura cubana » in BRUGAL, Yana Elsa et RIZK, Beatriz J. (eds.) *Ritual y representación: los sistemas mágico-religiosos en la cultura cubana contemporánea*, Iberoamericana, Madrid, 2003, pp. 11-18
- RUBIERA CASTILLO, Daysi, « La mujer en la regla ocha: una mirada de género », *Revolución y Cultura*, n° 2-3, 1999, pp. 72-78
- SCHECHNER, Richard, « Teatro ritual: dinámica de eficacia y entretenimiento » (trad. F. Artiles), *Conjunto*, n° 95-96, octubre 1993-mars 1994, pp. 18-44
- ZARDOYA LOUREDA, Rubén, « ¿Adiós al sincretismo? », *Tablas*, n° 4, 1996, pp. 4-7

## 2. À l'étranger

ARGYRIADIS, Kali, « Danser l'Afrique rêvée » in MIAMPIKA Landry-Wilfrid (éd.) *Africultures : Cuba l'Africaine*, Africultures n°17, avril 1999, pp. 20-23

ARGYRIADIS, Kali, « Une religion vivante: continuité et complémentarité des pratiques culturelles havanaises », *L'Homme*, n° 151, Récits et Rituels, juillet-septembre 1999, pp. 21-46

ARGYRIADIS, Kali, « Des Noirs sorciers aux *babalaos* : Analyse du paradoxe du rapport à l'Afrique à La Havane », *Cahiers d'Etudes africaines*, n° 160, Editions de hautes études en sciences sociales, 2000, pp. 649-674

ARGYRIADIS, Kali et CAPONE, Stefania, « Cubañía et santería : les enjeux politiques de la transnationalisation religieuse (La Havane-Miami) », *Civilisations*, n° 1-2, 2004, pp. 81-137

ARGYRIADIS, Kali, « Les *batá* deux fois sacrés : la construction de la tradition musicale et chorégraphique afro-cubaine », *Civilisations*, n° 53, Université Libre de Bruxelles, 2005, pp. 45-74

ARGYRIADIS, Kali, *La religión à La Havane : actualité des représentations et des pratiques culturelles havanaises*, Editions des archives contemporaines, Paris, 2007

ARGYRIADIS, Kali, « Epistemología de los estudios afrocubanos », cours donné au Centre d'Anthropologie de La Havane (notes personnelles), juillet 2015

AYORINDE, Christine, *Afro-Cuban religiosity, revolution, and national identity*, Gainesville, University Press of Florida, 2004

BASCOM, William R., « The Yoruba in Cuba », *Nigeria magazine*, n° 37, Lagos, 1951, pp. 14-20

BASTIDE, Roger, *Sociologie du folklore brésilien* (trad. C. Ritui), L'Harmattan, Paris, 2007 [1959]

BASTIDE, Roger, *Les Amériques noires*, Éditions Payot, Paris, 1967

BASTIDE, *Le sacré sauvage et autres essais*, Éditions Stock, Paris, 1997 [1975]

BASTIDE, Roger, *Les religions africaines au Brésil*, PUF, Paris, 1995

BASTIDE, Roger, *Le candomblé de Bahia*, Plon, Paris, 1999

BASTIDE, Roger, *Le rêve, la transe et la folie*, Éditions du Seuil, Paris, 2003

BÉQUET, Gaëlle et DIANTEILL, Erwan, « Religions et arts afro-cubains » in MIAMPIKA Landry-Wilfrid (ed.), *Cuba l'Africaine*, Africultures, n°17, avril 1999, pp. 15-18

BERRY, Maya J., « From "Ritual" to "Repertory": Dancing to the Time of the Nation », *Afro-Hispanic Review*, Vol. 29, n° 1, printemps 2010, pp. 55-76

BRANDON, Georges, *Santería from Africa to the New World: the Dead sell Memories*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 1993

- BROWN, David H., *Santería enthroned: Art ritual, and innovation in an Afro-Cuban religion*, University of Chicago Press, Chicago, 2003
- CAPONE, Stefania, « Entre Yoruba et Bantou: l'influence des stéréotypes raciaux dans les études afro-américaines », *Cahiers d'Etudes Africaines*, Vol. 40, n° 157, EHESS, 2000, pp. 55-77
- CAPONE, Stefania, « La recomposition des identités religieuses face à l'État-nation : le cas des cultes afro-américains », *Ateliers d'anthropologie*, « Identités, nations, globalisation », n° 26, 2003, pp. 67-89
- CASTELLANOS, Isabel et CASTELLANOS, Jorge, *Cultura afrocubana T2 : El Negro en Cuba, 1845-1959*, Editions Universal, Miami, 1990
- CASTELLANOS, Isabel et CASTELLANOS, Jorge, *Cultura afrocubana T3 : las religiones y las lenguas*, Editions Universal, Miami, 2002 [1992]
- CASTELLANOS, Isabel et CASTELLANOS, Jorge, *Cultura afrocubana T4 : Letras, música, arte*, Ediciones Universal, Miami, 1994
- CLARK, Mary Ann, « “¡No hay Ningún Santo Aquí!” (There Are No Saints Here!): Symbolic Language within Santería Author(s) », *Journal of the American Academy of Religion*, Vol. 69, n° 1, mars 2001, pp. 21-41
- CROS SANDOVAL, Mercedes, *La religión afrocubana*, Plaza Mayor, Madrid, 1975
- DEPESTRE, René, « Bonjour et adieu à la négritude » in MORENO FRAGINALS, Manuel (ed.), *L'Afrique en Amérique latine*, UNESCO, Paris, 1984, pp. 263-304
- DIANTEILL, E., *Le Savant et le Santero : Naissance de l'étude scientifique des religions afrocubaines (1906-1954)*, L'Harmattan, Paris, 1995
- DIANTEILL, Erwan, « Les trois visages de l'Oricha : La relation entre l'homme et dieu dans la “santería” cubaine », *Archives des Sciences Sociales des Religions*, Vol. 42, n° 100, Octobre-décembre 1998, pp. 5-29
- DIANTEILL, Erwan, *Des dieux et des signes : initiation, écriture et divination dans les religions afro-cubaines*, Éditions de l'Ecole des hautes études en sciences sociales, Paris, 2000
- DIANTEILL, Erwan et LÖWY, Michael, *Sociologies et religion. Approches dissidentes*, PUF, Paris, 2005
- DIANTEILL, Erwan, « La musique et la transe dans les religions afro-américaines (Cuba, Brésil, Etats-Unis) », *Cahiers de musiques traditionnelles*, n° 19, 2006, pp. 179-189
- DIANTEILL, Erwan et SWEARINGEN, Martha, « From Hierography to Ethnography and Back: Lydia Cabrera's Texts and the Written Tradition in Afro-Cuban Religions », *The Journal of American Folklore*, Vol. 116, n° 461, été 2003, pp. 273-292
- DURKHEIM, Émile, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Presses Universitaires de France, Paris, 1912

DURKHEIM, « Esquisse d'une théorie générale de la magie » [*L'Année Sociologique, 1902-1903*], <[http://misraim3.free.fr/divers/esquisse\\_d\\_une\\_theorie.pdf](http://misraim3.free.fr/divers/esquisse_d_une_theorie.pdf)> [consulté le 16/10/2016]

GOBIN, Emma, « À propos des cultes d'origine yoruba dans la Cuba socialiste (1959 à nos jours) », *Cahiers des Amériques Latines*, n° 57-58, 2009, p. 143-158

GOBIN, Emma, « L'intégration d'étrangers dans la *santería* et le culte d'Ifá à La Havane », *Ateliers d'anthropologie*, Pratiques religieuses (afro-)cubaines, n° 38, 2013, <<http://ateliers.revues.org/9383>> [consulté le 15/10/16]

GOBIN, Emma et MOREL, Géraldine, « L'ethnographie et l'anthropologie religieuses de Cuba : repères historiques et bibliographiques », *Ateliers d'Anthropologie*, n° 38, 2013, <<https://ateliers.revues.org/9348>> [consulté le 03/06/2015]

GOBIN, Emma, « La fabrique rituelle du prestige : le secret initiatique comme opérateur de la différenciation socioreligieuse (Ifá, Cuba) », in HUERLET, F., RIVOAL, I., SIDÉRA, I., *Le prestige : autour des formes de la différenciation sociale*, Éditions de Boccard, Paris, 2014, p. 91-105

GONZÁLEZ, Michelle A., *Afro-Cuban Theology: Religion, Race, Culture, and Identity*, University Press of Florida, Gainesville, 2006

HAGEDORN, Katherine J., « Bringing Down the Santo: An Analysis of Poession Performance in Afro-Cuban Santería Author(s), *The World of Music*, Vol. 42, n° 2, Spirit Practices in a Global Ecumene, 2000, pp. 99-113

HAGEDORN, Katherine J., *Divine Utterances: The Performance of Afro-Cuban Santería*, Smithsonian Institution Press, Washington D.C., 2001

HOURANTIER, Marie-José, *Du Rituel au théâtre-rituel : Esquisse ethnosociologique d'une esthétique théâtrale négro-africaine – étude comparative de dramatisations de rituels (rituels d'initiation, de guérison, de deuil) dans des aires culturelles différentes (Cameroun, Mali, Côte d'Ivoire)*, thèse de doctorat (dir. Jean Duvignaud), Université Paris Diderot – Paris 7, 1983

MÉTRAUX, Alfred, *Le vaudou haïtien*, Gallimard, Paris, 2007 [1958]

MOORE, Robin, « Black Music in a Raceless Society: Afro-Cuban Folklore and Socialism », *Cuban Studies*, n° 37, University of Pittsburgh Press, 2006, pp. 1-32

MURPHY, Joseph M., « « Chango 'ta veni'/Chango has come'': Spiritual Embodiment in the Afro-Cuban Ceremony, Bembé », *Black Music Research Journal*, Vol. 32, n° 1, printemps 2012, pp- 69-94

PALAU-MARTI, Montserrat, « Noirs d'Amérique et dieux d'Afrique », *Revue de l'histoire des religions*, Vol. 156, n° 15-2, 1959, pp. 189-201

PALAU-MARTI, Montserrat, « L'Afrique en Amérique grâce à ses dieux », *Revue de l'histoire des religions*, Vol. 168, n° 2, 1965, pp. 165-173

PALMIÉ, Stephan, *Wizards and scientists: exploration in Afro-Cuban modernity and tradition*, Duke University Press, Durham/London, 2002

PRANDI, Reginaldo, *Herdeiras do Axé*, Hucitec, Sao Paulo, 1997

ROMEU, Vivian, « Estructura y discurso de género en tres deidades del panteón afrocubano » in *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, Vol.48, n° 197, 2006 pag

THOMPSON DREWAL, Margaret, *Yoruba ritual: Performers, play, agency*, Indiana University Press, Bloomington, 1990

VERGER, Pierre, « Grandeur et décadence du culte de *Ìyámi òsòròngà* (ma mère la sorcière) chez les *yoruba* », *Journal de la Société des Africanistes*, vol. 35, n° 1, 1965, pp. 141-243

VERGER, Pierre, *Orisha : les dieux Yorouba en Afrique et au Nouveau-Monde*, A.M. Métailié, Paris, 1982

## V. RELIGION, THÉÂTRE ET RITUEL : ARTICLES ET OUVRAGES GÉNÉRAUX

ANGENOT, Marc, *Gnose et millénarisme, deux concepts pour le 20<sup>e</sup> siècle*, Discours social, Vol. 24, Montréal, 2008

ARTAUD, Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964 [1938]

ARTAUD, Antonin, *Œuvres*, Gallimard, Paris, 2004

AUGÉ, Marc, *Génie du paganisme*, Gallimard, Paris, 1982

AUSTIN, John, *Quand dire, c'est faire* (trad. G. Laine), Seuil, Paris, 1991 [1970]

BALANDIER, Georges, « La théâtrocratie selon l'anthropologie » in DUVIGNAUD, Jean (ed.), *La scène, le monde, sans relâche*, Internationale de l'imaginaire, nouvelle série, n° 12, BABEL : Maison des cultures du monde, Paris, 2000 pp. 65-76

BARBA, Eugenio, « The essence of theatre », *TDR*, Vol. 46, n° 3, automne 2002, pp. 12-30

BARBA, Eugenio, « The Sky of the Theatre » (trad. J. Barba), *New Theatre Quarterly*, Vol. 26, n° 2, mai 2010, pp. 99-101

BARBA, Eugenio, « In Praise of Fire » (trad. J. Barba), *Performance Research*, Vol. 18, n° 1, février 2013, pp. 32-35

BARTHES, Roland, « Les tâches de la critique brechtienne » [1956] in *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, pp. 87-88

BARTHES, Roland, « La révolution brechtienne » [*Théâtre populaire*, 1955 (éditorial)] in *Essais critiques*, Seuil, Paris, 1964, pp. 51-52

BOISSON, Bénédicte, « Le paradoxe du spectateur du Théâtre Laboratoire » in ATTISANI, Antonio (ed.), *Jerzy Grotowski. L'eredità vivente*, aAccademia University Press, Torino, 2012, pp. 3-15

BORIE, Monique, *Antonin Artaud : le théâtre et le retour au sources*, Gallimard, Paris, 1989

- BOURDIEU, Pierre, « Genèse et structure du champ religieux », *Revue française de sociologie*, Vol. 12, n° 3, 1971, pp. 295-334
- BOURDIEU, Pierre, « Sur le pouvoir symbolique », *Annales. Economies, Sociétés, Civilisations*. 32<sup>E</sup> année, n° 3, 1977, pp. 405-411
- BOURDIEU, Pierre, « Les rites comme actes d'institution », *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 43, n° 1, 1982, pp. 58-63
- BOURDIEU, Pierre, *Ce que parler veut dire*, Fayard, Paris, 1982
- BOURGAUX, Jacques, *Possessions et simulacres : aux sources de la théâtralité*, EPI, Paris, 1973
- BRECHT, Bertolt, *Petit organon pour le théâtre* [1948], L'Arche, Paris, 2013
- BROOK, Peter, *L'espace vide [The empty space]* (trad. C. Estienne et F. Fayolle), Éditions du Seuil, Paris, 1977 [1968]
- CALVERT, Dorys, « Neuroplasticité et expérience théâtrale : quelques hypothèses sur les aspects neurobiologiques du rite appliquées au travail de l'acteur », *Horizons/Théâtre*, n° 4 : « Ethnoscénologie. Les incarnations de l'imaginaire », avril 2014, pp. 19-26
- CARIZ, Méлина, DELMOTTE-HALTER, Alice, ROTH, Salomé et TRANCART, Vinciane (eds.), *L'art du folklore : Europe – Afrique – Amériques*, Editions universitaires de Lorraine, Nancy, 2014
- CHAILLY, Ilios, *Vers une Révolution de l'esprit ou La notion de révolte dans l'œuvre d'Antonin Artaud*, thèse de doctorat en études théâtrales, Paris 3 (dir. M.-C. Sirejols-Hamon), 2012
- DAVID, Gilbert, « Brecht, mort ou vif ? Un entretien avec Bernard Dort » [juin 1978], *Jeu : revue de théâtre*, n° 11, 1979, pp. 39-60
- DE ROMILLY, Jacqueline, *La Tragédie grecque*, PUF, Paris, 1970
- DOMENACH, Jean-Marie, *Le retour du tragique*, Éditions du Seuil, Paris, 1967
- DORT, Bernard, *Lecture de Brecht*, Paris, Seuil, 1960
- DORT, Bernard, « Brecht, mort ou vif ? » (entretien avec Gilbert David) [juin 1978], *Jeu : revue de théâtre*, n° 11, 1979, pp. 39-60
- DRENNAN, Barbara, « Repenser le rituel et le théâtre dans le contexte de la postmodernité », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, N° 12, 1992, pp. 41-51
- DURAND, Régis, « La performance et les limites de la théâtralité » in *Performance : Text(e)s et Documents*, Parachute, Montréal, 1981, pp. 48-53.
- DUVIGNAUD, Jean, et KHAZNADAR, Chérif, *La scène et la terre : questions d'ethnoscénologie I*, BABEL, Maison des cultures du monde, Lausanne, 1996
- DUVIGNAUD, Jean (ed.), *La scène, le monde, sans relâche*, Internationale de l'imaginaire, nouvelle série, n° 12, BABEL : Maison des cultures du monde, Paris, 2000

- DUVIGNAUD, Jean, et KHAZNADAR, Chérif, *La scène et la terre : questions d'ethnoscénologie II*, BABEL, Maison des cultures du monde, Lausanne, 2001
- ELIADE, Mircea, *Mythes, rêves et mystères*, Éditions Gallimard, Folio Essais n° 128, Paris, 1957
- ELIADE, Mircea, *Initiation, rites, sociétés secrètes*, Éditions Gallimard, Folio Essais n° 196, Paris, 1959
- ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, Éditions Gallimard, Folio Essais n° 100, Paris, 1963
- ELIADE, Mircea, *Le sacré et le profane*, Éditions Gallimard, Folio Essais n° 82, Paris, 1965
- ELIADE, Mircea, *Le mythe de l'éternel retour*, Éditions Gallimard, Folio Essais n° 120, Paris, 1969
- FERAL, Josette, « Entre performance et théâtralité : le théâtre performatif », *Théâtre/Public : L'avant-garde américaine et l'Europe*, n° 190, octobre 2008, pp. 28-35
- FERAL, Josette, *Théorie et Pratique du théâtre*, L'Entretemps, Montpellier, 2011
- FOUQUET, Ludovic, « L'expérience théâtrale ou l'exploration du rituel », *ETC*, n° 79, 2007, pp. 16-21
- GEIST, Ingrid, *Procesos de escenificación y contextos rituales*, Editorial Plaza Valdés/Universidad Iberoamericana, México DF, 1996
- GIBBAL, Jean-Marie, « Possession, représentation de l'autre et recherche d'identité », *Archives de Sciences Sociales des Religions*, n° 79, 1992, pp. 7-18
- GOFFMAN, Erving, *La mise en scène de la vie quotidienne*, Éditions de Minuit, Paris, 1993
- GROTOWSKI, Jerzy, *Vers un théâtre pauvre* (trad. C. B. Levenson), éditions l'âge d'homme, Paris, 1971
- HEINICH, Nathalie et SHAPIRO, Roberta, *De l'artification : Enquêtes sur le passage à l'art*, Editions del l'EHESS, Paris, 2012
- HERVIEU-LÉGER, Danièle, « Rites politiques et religieux des sociétés modernes » in DIANTEILL, Erwan, HERVIEU-LÉGER, Danièle, SAINT-MARTIN, Isabelle (eds.), *La modernité rituelle : Rites politiques et religieux des sociétés modernes*, L'Harmattan/AFSR, coll. « Religions en questions », Paris, 2004, pp. 11-20
- HINDEN, Michael, « Drama and Ritual Once Again; Notes toward a Revival of Tragic Theory », *Comparative Drama*, Vol. 29, n° 2, été 1995, pp. 183-202
- HOUSEMAN, Michael, « Relations rituelles et recontextualisation » in WAZAKI, Haruka, *Multiplicity of Meaning and the Interrelationship of the Subject and the Object in Ritual and Body Texts*, Nagoya University, 2008, pp. 109-114
- HOUSEMAN, Michael et SEVERI, Carlo, *Naven ou le donner à voir : Essai d'interprétation de l'action rituelle*, Editions de la maison des sciences de l'homme, CNRS, Paris, 2009
- JUNG, Carl, *Psychologie et religion* (trad. M. Bernson et G. Cahen), Édition Buchet/Chastel, Paris, 1958

- JUNG, Carl G. (ed.), *L'homme et ses symboles*, R. Laffont, Paris, 1964
- LECLERCQ, Etienne, « Du rituel à la théâtralité : une lecture de Victor W. Turner », *Cahiers Internationaux de Sociologie*, Nouvelle Série, Vol. 92, Janvier-juin 1992, pp. 181-198
- LEIRIS, Michel, *La possession et ses aspects théâtraux chez les Ethiopiens de Gondar*, Plon, Paris, 1958
- LEVI-STRAUSS, Claude, « L'efficacité symbolique » in *Anthropologie structurale*, Plon, Paris, 1958
- LYOTARD, Jean-François, « La dent, la paume » [intervention à la table ronde internationale sur la Smeiologie du théâtre, Venise, septembre 1972] in *Des dispositifs pulsionnels*, Éditions Galilée, 1994, pp. 91-113
- MARCHAND, Alain Bernard, « Mimésis et catharsis : de la représentation à la dénégation du réel chez Aristote, Artaud et Brecht », *Philosophiques*, Vol. 15, n° 1, 1988, pp. 108-127
- MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine, *L'assise du théâtre : pour une étude du spectateur*, CNRS Éditions, Paris, 1998
- NIETZSCHE, Friedrich, *La Naissance de la tragédie*, Livre de Poche, Paris, 1994
- OTTO, Rudolf, *Le sacré : l'élément non-rationnel dans l'idée du divin et sa relation avec le rationnel* (trad. A. Jundt), Payot, Paris, 1949 [1917]
- PICARD, François, « La mise en scène des rituels », *L'Ethnographie*, Éditions L'Entretemps, n° 3, 2006, pp. 59-71
- PRADIER, Jean-Marie, « Ethnoscénologie : la chair de l'esprit », octobre 1997, <https://effetsdepresence.uqam.ca/upload/files/articles/ethnoscenologie.pdf> [consulté le 08/12/2015]
- PRADIER, Jean-Marie, « L'ethnocénologie. Vers une scénologie générale », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 19, 2001, pp. 51-68
- PRADIER, Jean-Marie, « Le rituel dans le contexte de l'ethnoscénologie ou les pièges de l'ambiguïté » in *L'Âge d'or du théâtre polonais de Mickiewicz à Wyspiański, Grotowski, Kantor, Lupa, Warlikowski...*, Éditions de l'Amandier, Paris, 2009
- PRADIER, Jean-Marie, « Esthétique, corporéité des croyances et identité », *Horizons/Théâtre*, n°4 : « Ethnoscénologie. Les incarnations de l'imaginaire », avril 2014, pp. 7-17
- RAINER, Nägele, « L'Autre Scène : entr(ent) Brecht et Artaud », *Revue de littérature comparée*, n° 310, 2004, pp. 147-154
- ROUGET, Gilbert, *La musique et la transe*, Gallimard, Paris, 1990 [1980]
- SCHAEFFNER, André, « Rituel et pré-théâtre » in DUMUR, Guy (ed.), *Histoire des spectacles*, Encyclopédie de la Pléiade, Gallimard, 1965, pp. 21-54
- SCHECHNER, Richard, « An Interview with Grotowski », *The Drama Review*, Vol. 13, n° 1, automne 1968, pp. 29-45



SCHECHNER, Richard, « What is performance? », in *Performance Studies: an Introduction*, Routledge, New York, 2006, pp. 28-51

SCHECHNER, Richard, *Performance : Expérimentation et théorie du théâtre aux USA* (trad. M. Pecorari et M. Boucher), Éditions théâtrales, Paris, 2008

SIMONIS, Yvan, « Signification et pensée opératoire », *L'Homme*, Vol. 16, n° 2-3, 1976, pp. 151-157

SPERBER, Dan, « L'Interprétation en anthropologie », *L'Homme*, Vol. 21, n° 1, 1981, pp. 69-92

STEINER, George, *La mort de la tragédie*, Gallimard, Paris, 1993 [1965]

TURNER, Victor, *Le phénomène rituel : structure et contre-structure* (trad. G. Guillet), PUF, Paris, 1990 [1969]

TURNER, Victor, *Simbolismo y ritual*, Pontificia Universidad Católica, Lima, 1973

TURNER, Victor, *Dramas, fields and metaphors*, Cornell University, London, 1974

TURNER, Victor, *From Ritual to Theatre: the Human Seriousness of Play*, Performing Arts Journal Publications, New York, 1982

TURNER, Victor, *The anthropology of performance*, PAJ Publications, New York, 1986

VERNANT, Jean-Pierre, VIDAL-NAQUET, Pierre, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Tome 1, La Découverte, Paris 2001

## VI. AUTRES OUVRAGES

BALANDIER, Georges, *La vie quotidienne au royaume de Kongo du XVIe au XVIIIe siècle*, Hachette, Paris, 1965

BAUDELAIRE, Charles, *Théophile Gautier*, Poulet-Malassis et de Broise, 1859, <[https://fr.wikisource.org/wiki/Th%C3%A9ophile\\_Gautier\\_\(Baudelaire\)](https://fr.wikisource.org/wiki/Th%C3%A9ophile_Gautier_(Baudelaire))> [consulté le 12/10/2016]

BOURDIEU, Pierre, « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 89, septembre 1991, pp. 3-46

CAÑIZARES, Dulcila, *San Isidro 1910 - Alberto Yarini y su época*, Editorial Letras Cubanas, 2006

HUIZINGA, Johan, *Homo ludens : essai sur la fonction sociale du jeu*, Gallimard, Paris, 1988 [1938]

LAMORE, Jean, *Cuba*, PUF, « Que sais-je? », Paris, 1970

MARX, Karl et ENGELS, Friedrich, *Critique de la philosophie du droit de Hegel* [trad. M. Simon], Aubier-Montaigne, 1971 [1843]

MULLER, Bernard, *La tradition mise en jeu : une anthropologie du théâtre yoruba*, Aux lieux d'être, La Courneuve, 2006

MULLER, Bernard, « “Nos ancêtres les Yoruba...” Splendeur et misère de la bourgeoisie yoruba du Nigeria », *Cahiers d'Études africaines*, Vol. 18, n° 3, 2003, pp. 483-503

PADURA, Leonardo, « La guerra de las portañuelas », *Juventud Rebelde*, 17 janvier 1988, pp. 8-9

SABATER REYES, Miguel, *Flores para una leyenda*, Unión, La Havane, 2005

THIESSE, Anne-Marie, *La création des identités nationales*, Éditions du Seuil, Paris, 1999

Conférence internationale de Chengdu sur le patrimoine culturel immatériel pour la célébration du dixième anniversaire de la Convention de l'UNESCO pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel, Chengdu, 14-16 juin 2013, <[www.unesco.org/culture/ich/doc/src/20548-FR.pdf](http://www.unesco.org/culture/ich/doc/src/20548-FR.pdf)> [consulté le 04/09/2013]

## VII. DICTIONNAIRES ET ENCYCLOPÉDIES

BARBA, Eugenio et SAVARESE, Nicola, *L'énergie qui danse : un dictionnaire d'anthropologie théâtrale* (trad. E. Deschamp-Pria), L'entretemps, Paris, 2008 [1995]

BONTE, Pierre et IZARD, Michel (ed.), *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, PUF, Paris, 1991

Encyclopædia Universalis <<http://www.encyclopaedia-universalis.fr/>>

PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Dunod, Paris, 1996

SACHNINE, Michka, *Dictionnaire yorùbá-français*, Éditions Karthala, Paris, 2009

# ANNEXES

## Annexe n° 1

### Glossaire de termes religieux

ABAKUÁ : Société secrète exclusivement masculine, créée (ou recrée) à Cuba entre 1830 et 1847 par des esclaves originaires du Calabar (Nigeria). Les membres de la société s'appellent des *ñáñigos*.

ACHÉ : Énergie, force, vie, puissance, souffle vital, pouvoir de transformation...

AKPWÓN : Nom du chanteur soliste dans les *wemilere* de la *santería*.

ALEYO : Croyant non initié, visiteur d'un *babalao* ou d'un *santero*.

AÑÁ : Pouvoir sacré des tambours *batá*.

ASIENTO : Initiation des novices.

BABALAO : Littéralement, « père des secrets ». Prêtre d'*Ifá*, versé dans l'art de la divination.

BABALOCHA : Littéralement, « père de saint ». Adepte de la *santería* initié au culte d'un *orichá* déterminé.

BATÁ : Tambour rituel de la *santería*. En forme de sablier, le plus grand s'appelle *Iyá* (« la mère »), le plus petit *Okónkolo*. Le tambour intermédiaire se nomme *Itótele*.

BEMBÉ : Cf. *wemilere*.

CABALLO : Personne possédée par un *orichá*.

CAMINO : Avatar d'un *orichá*. Destin d'une personne. Interprétation d'un signe divinatoire.

CARACOLES : Cauris utilisés dans les rites divinatoires.

CEIBA : « Fromager ». Arbre sacré dans la *religión*.

DILOGÚN : Jeu de seize cauris servant à la divination.

EBBÓ : Offrande ou sacrifice aux dieux.

ECOBIO : « Frère de religion » pour les *abakuás*. Synonyme : *monina*

ELEDDÁ : Sorte d'ange gardien.

EKUE : Secret, objet du culte chez les *abakuás*, matérialisé par un tambour.

EKUELÉ : Collier utilisé par les *babalao* dans leurs rites divinatoires.

GUAGUANCÓ : Style de *rumba*.

HACERSE SANTO : S'initier, dans la *santería*.

IYAWÓ : Littéralement, « épouse de saint ». Novice en cours d'initiation dans la *santería*.

IFÁ : *Orichá* de la divination, équivalent d'Orula. Seuls les *babalao* sont chargés de son culte.

IKÚ : « La mort », en yoruba.

ÍREMES o DIABLITOS : Esprits des fondateurs de la société secrète *abakuá*.

IROKO : Nom donné à la ceiba, lorsque celle-ci est considérée comme une divinité.

IRUKE : Chasse-mouche en crin de cheval, symbole de royauté. Attribut d'Oyá et d'Obatalá.

ÌTAN : Récits paraboliques qui constituent le corpus d'*Ifá*, et auxquels se réfèrent les *babalaos* dans les rituels de divination.

IYALOCHA : Littéralement, « fille de saint ». Adeptes de la *santería* initiée au culte d'un *orichá* déterminé.

MOKONGO : Chef suprême de la religion *abakuá*.

MONINA : Cf. *ecobio*.

MONTARSE : Être possédé par un dieu, un mort ou un esprit.

MOYUBAR : Saluer les dieux.

NGANGA : Marmite ou chaudron contenant l'esprit d'un mort dans le *palo monte*.

NKRÍNKAMO : Prêtre de la religion *abakuá* qui commande aux *íremes*.

ÑÁÑIGOS : Cf. *Abakuá*.

OMÓ ORICHÁ : Littéralement, « fils de saint ». Employé pour désigner les *iyalochas* et *babalochas*.

ORICHÁS : Dieux des religions yoruba et *lucumí*.

ORIKI : Poème de louage donné à toute entité du monde yoruba.

PALO MONTE : Religion afro-cubaine d'origine bantou, organisée autour du culte des morts. Les pratiquants sont appelés *paleros*.

PATAKÍES (PATAKINES) : Récit mythologique dans la *santería* et le culte d'*Ifá*.

POTENCIA : Équivalent dans la religion *abakuá* de ce que sont les loges en franc-maçonnerie. Synonymes : *tierra, nación, juego*.

SANTERÍA : Religion afro-cubaine, issue des cultes yorubas du Nigeria.

TABLERO DE IFÁ : Plateau de bois utilisé par les *babalaos* dans leurs rites divinatoires.

TRABAJO : Rite visant un résultat pratique.

WEMILERE : Rituel festif organisé par un individu en l'honneur d'un *orichá*. Synonymes : *bembé*, *toque de santo*.

## Annexe n° 2

### Tableau récapitulatif des principaux *orichás* du panthéon *lucumí*

<i>Orichá</i> <sup>2483</sup> (y santo católico asociado)	Domaine de la nature	Domaine des relations humaines	Couleurs associées	Attributs et objets associés	Particularités
Olofi (Dieu)	Le firmament				Dieu retraité, qui n'intervient plus dans les affaires humaines.
Obatalá (Virgen de las Mercedes)	Le ciel et la terre, la tête des hommes	La paix, la tranquillité, la sagesse, la vérité, la pureté, la créativité	blanc	Les métaux argentés, l'ivoire, le coton, le soleil, la lune, l'eau bénite	Créateur de la terre et des hommes.  Dieu androgyne (plus fréquemment représenté sous les traits d'une vieille femme à Cuba)
Orula (San Francisco de Asís)		La sagesse, la divination	Jaune et vert	Les coquillages (instruments de divination)	Omniscient.
Elegguá/Exú (San Antonio de Padua / Niño de Antocha / Anima Sola del Purgatorio / Diable)	Les ouvertures, les portes, les rues et les carrefours	L'espèglerie, la ruse, la marginalité, l'excentricité, le destin	Rouge et noir	Les noix de coco, les jouets, le « garabato » (bâton recourbé), les clés, les bonbons, les cigares	Intermédiaire entre les hommes et les Dieux et espion des dieux.  Sorte de <i>trickster</i> , dieu farceur.  Dieu ambivalent, parfois assimilé au Diable. Détenteur de l' <i>aché</i> .

<sup>2483</sup> Il existe, pour le nom de chaque *orichá*, de nombreuses orthographes possibles. Nous utilisons ici les plus courantes, à Cuba.

Ogun (San Pedro, San Paulo, San Juan Bautista)	La forêt, les forges	La guerre, la métallurgie, la technologie, le travail	Vert	Les métaux, la machette	
Babalú Ayé (San Lázaro)		Les maladies épidémiques	violet		Toujours représenté, à Cuba, sous les traits de son avatar catholique.
Changó (Santa Bárbara)	Les éclairs, le feu	La justice, la virilité, la musique, la danse, la fête	Rouge et blanc	La double hache	Grand amateur de femmes
Oyá (Santa Teresa de Ávila, Virgen de Montserrat / Virgen del Carmen / Nuestra señora de la Candelaria)	Le vent, l'orage, les cimetières	La mort	rouge	La faux, les miroirs	Gardienne des morts et des cimetières
Ochosi (San Norberto)	La nature, les forêts	La chasse	Vert et noir	L'arc et la flèche, l'encens, le tabac	
Yemayá (Virgen de Regla)	La mer	La pêche, la maternité	Bleu et blanc	Objets liés à la mer	
Ochún (Virgen de la Caridad del Cobre)	Les eaux douces	L'amour, la sensualité, la coquetterie, la sexualité féminine, la fertilité	jaune	Le miel, la « penca » (éventail de feuille de palmier), l'or	



## Annexe n° 3

### **Extrait du discours de Fidel Castro du 22 mars 1959, sur la nécessité d'abolir les discriminations raciales**

[...] Hay dos tipos de discriminación racial: una, es la discriminación en centros de recreo o en centros culturales, y otra, que es la peor, la primera que tenemos que batir, la discriminación racial en los centros de trabajo (APLAUSOS) ; porque si una delimita las posibilidades de acceso a determinados círculos, la otra —mil veces más cruel— delimita el acceso a los centros donde puede ganarse la vida, delimita las posibilidades de satisfacer sus necesidades, y así cometemos el crimen de que al sector más pobre le negamos precisamente más que a nadie la posibilidad de trabajar.

Cometemos el crimen de que mientras la sociedad colonial hacía trabajar al negro como esclavo, y hacía trabajar al negro más que a nadie, y hacía trabajar al negro sin retribución alguna, en esta sociedad actual, a la que algunos han querido llamar « sociedad democrática », todo lo contrario, se le quiere impedir que trabaje para ganarse la vida. Así, mientras la colonia los mataba de trabajo y los mataba a palos, nosotros queremos matar de hambre a nuestros hermanos negros (APLAUSOS).

No debiera ser necesario el dictar una ley, no debiera ser necesario dictar una ley para fijar un derecho que se tiene por la simple razón de ser un ser humano y un miembro de la sociedad (APLAUSOS). No debiera ser necesario dictar una ley contra un prejuicio absurdo, lo que hay que dictar es el anatema y la condenación pública contra aquellos hombres llenos de pasados resabios, de pasados prejuicios, que tienen el poco escrúpulo de venir a discriminar a unos cubanos, de venir a maltratar a unos cubanos, por cuestiones de piel más clara o más oscura porque, en definitiva, todos la tenemos más clara o más oscura (APLAUSOS), porque aquí, si no la tenemos un poco morena porque nos viene de español —y a España la colonizaron los moros, y los moros venían de África (RISAS)—, la tenemos más o menos morena porque nos vino directamente de África. Pero nadie se puede considerar de raza pura, y mucho menos de raza superior (APLAUSOS) [...]

CASTRO CRUZ, Fidel, discours du 22 mars 1959 dans le palais présidentiel,  
<<http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1959/esp/f220359e.html>> [consulté le 03/09/2016]

## Annexe n° 4

### **Extrait du discours de Fidel Castro du 26 juillet 1964, sur la réussite de l'entreprise révolutionnaire quant aux discriminations raciales**

[...] Pero las libertades que ha conocido el pueblo en la Revolución: la libertad de estudiar, la libertad de vivir digna y decorosamente, la libertad de ser considerado como una persona y no como un animal, la libertad de no ser explotado como una bestia (APLAUSOS), el derecho a ir a una playa o a un restaurante, aunque se sea negro —que no es ninguna infamia, porque ha tenido esta patria hombres negros y blancos igualmente ilustres e igualmente dignos, sin discriminación de ninguna clase (APLAUSOS)—, el derecho a trabajar, el derecho a desarrollar las riquezas del país, el derecho a no ser golpeado, ni maltratado, el derecho a participar en los destinos de su patria, el derecho a empuñar un arma para defenderla y para defender junto con la patria todos los demás derechos (APLAUSOS). El verdadero concepto de la libertad, el verdadero concepto de la dignidad, el verdadero concepto del derecho, que es lo que la Revolución ha traído a nuestro país. [...] Y yo creo que es aleccionador ver cómo aquí no andan pandillas de blancos persiguiendo a los negros, y que aquí en las playas, en Trocha, en los cines, en los restaurantes, en todas partes, como hermanos que somos, negros y blancos convivimos, negros y blancos vivimos con iguales derechos, negros y blancos estamos dispuestos a dar nuestra vida por la patria (APLAUSOS). [...]

CASTRO, Fidel, discours prononcé à la Ciudad Deportiva de Santiago de Cuba le 26 juillet 1964, <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1964/esp/f260764e.html> [consulté le 20/04/2015]

## Annexe n° 4

# Éditorial du premier numéro de la revue *Actas del folklore* (janvier 1961)

[texte intégral]

### « La Expresión del Pueblo en el Teatro Nacional de Cuba »

La presencia de canto y de baile en nuestro pueblo constituye una de las expresiones más características y una de las que más sufrió la explotación viciada del sistema que recién dejamos muy atrás gracias a la Revolución. La utilización parcial de nuestro folklore y su desfiguración en manos de los que falseaban nuestros valores, nos llevó a pensar que las etiquetas turísticas al uso eran nuestra máxima y genuina expresión artística. Se estimó que al pueblo le debía gustar una rumbera con sombrero de plumas o una modelo extranjera con simulada contorsiones de poseída. Entre la mujer del pueblo y la santera que de verdad ejerce su rito, y aquellas falsas expresiones había la misma distancia que separaba a un latifundista o a un político recién enriquecido y un obrero, un campesino o un estudiante.

Aquí, en este punto, el Departamento de Folklore del Teatro Nacional de Cuba, plantea su primer propósito.

Se trata ahora de tomar las expresiones de nuestro pueblo, y, sin desvirtuarlas, ofrecerlas de nuevo. Ciertamente que mucho del folklore cubano proviene de las lejanas aportaciones africanas y que aún hoy se presentan en íntima conexión a una intrincada red de creencias. En estos casos nos apartamos de la privacidad y particularidad de lo religioso y tratamos de presentar los puros valores de canto, de baile y de poesía. Los trajes los conservamos en su forma más exacta y sólo cuidamos su uniformidad, regularidad y hechura. Sólo cuando hay ausencia de trajes rituales se recurre a la fantasía del diseñador.

En los escenarios se ha procurado la mayor simplicidad, utilizando solamente algunos elementos sugerentes del ambiente en que se desenvuelven estos ritos. Más bien algunos detalles de los locales, o de elementos decorativos son los elementos empleados en la escena.

Desde la primera función que se ofreció en el mes de febrero el Departamento de Folklore del Teatro Nacional de Cuba ha trabajado con tres grupos diferentes de hombres y mujeres de nuestro pueblo que participan de esos cantos y bailes como parte de sus respectivos mundos de creencias. De esta manera el Teatro Nacional de Cuba se propone presentar otros grupos que pueden aislarse en nuestro país. Y no solamente presentaremos estas expresiones tan ligadas o (SIC) lo ritual, sino que irá trabajando en otras direcciones, como son las expresiones urbanas de nuestro folklore y con las manifestaciones, que de procedencia hispánica se conservan en nuestro suelo.

Pero este trabajo nos lleva, necesariamente, a ponernos en contacto con viejos cantadores y bailadores que utilizamos como valiosos informadores. Nos lleva también a cuidar de la autenticidad de los datos o a corroborar la vigencia de los mismos dentro del hombre de nuestro pueblo : vigencia de expresiones en el pueblo que es una de las características del folklore.

Esos mismos cuidados nos lleva también a ponernos en contacto con expresiones, ya desaparecidas de nuestro pueblo, o bien a las formas y modalidades que adquieren en las diferentes regiones : expresiones propias de un pueblo que han tenido vigencia desde épocas anteriores y han evolucionando dentro de ese mismo conglomerado humano. Otra característica del folklore.

Por otro lado estábamos situados ante la necesidad de darle funcionalidad a una institución que no fuera solamente la materialidad de unas paredes para albergar un espectáculo. Antes bien, nos preocupaba que fuera una institución que rindiera sus frutos en el momento actual que vive la República y que contribuyera a darnos instrumentos para adueñarnos de nuestra propia cultura, complemento al sentimiento de independencia política, social y económica que nos permite la Revolución : objetividad y concreción de una expresiones del pueblo que permite configurarlas dentro de una peculiar estructura. Otro carácter de la expresión folklórica.

Por todo esto se le dió al Departamento de Folklore del Teatro Nacional de Cuba unas funciones amplias que van desde la organización de espectáculos hasta servir a nuestra cultura toda, como un punto más de apoyo para su total independencia y legítimo adueñamiento.

De aquí que este Departamento de Folklore del Teatro Nacional de Cuba debía funcionar como un *centro de estudios de folklore*. No para convertirse en una institución más, una escuela más, en una

autoridad cultural más, sino para darle mayor funcionalidad al trabajo a que necesariamente nos llevaban aquellos propósitos.

Era raro en Cuba que un teatro, una biblioteca, un museo, un archivo, un ministerio, llevara esta funcionalidad al camino de las realizaciones. Lo que ya era viejo en los grandes países, era desconocido en Cuba. Un teatro era un simple cascarón donde reunir una noche a un grupo de actores; una biblioteca era un simple almacén de libros y un museo un lugar donde esconder trastos viejos. En cambio proliferaban los grandes edificios absurdamente suntuosos, los cabarets y las casas de juego. Consecuencias éstas de la explotación imperialista a los países subdesarrollados. Esta funcionalidad era extraña, hasta negada a una Museo Nacional, a una Biblioteca Nacional, o a un teatro que entonces se hubiera llamado Nacional. En cambio, uno de esos lujosos hoteles, administrado por una *línea hotelera internacional*, era una gran institución funcionalmente puesta al servicio de todos los vicios.

El Teatro Nacional de Cuba pretende ser, como Teatro Nacional institución que junto al espectáculo escenográfico reúna una serie de actividades que contribuyan al total y coordinado esfuerzo del plan de trabajo de la Revolución.

El departamento de Folklore del Teatro Nacional de Cuba ha publicado recientemente el libro « Olorun », del inteligente investigador cubano Dr. Teodoro Díaz Fabelo. Esta publicación obedece a un plan de publicaciones especializadas sobre tópicos de folklore o que estén en relación con esta disciplina, y que iremos realizando para contribuir al plan de divulgación cultural que está teniendo lugar en nuestro país.

Se ha iniciado ya un Seminario de Estudios de Folklore con la colaboración de la Comisión Nacional Cubana de la UNESCO. Para este Seminario se han otorgado ocho becas y se abrió una matrícula limitada, para llegar a un total de 35 alumnos. Es propósito de este Seminario científica. Se pretende así contribuir a levantar los niveles de tecnificación de nuestra juventud.

El *Centro de Estudio del Folklore* es abrir las puertas a la información tanto la que ahora se aborde como el aportar datos recogidos por estudiosos anteriores y publicados en viejas revistas y que hoy son desconocidos o requieren de un minucioso trabajo de búsqueda. Por esto daremos a la publicidad escritos, referencias, noticias, informaciones gráficas ya publicada o encontrada en viejos archivos. Esto permitirá a la generación actual, disponer de datos y nos permitirá abordar su mayor divulgación ofreciéndolas a los jóvenes investigadores de los demás pueblos hermanos.

*Actas del Folklore* recogerá trabajos relacionados con todos los pueblos y se encaminará a ofrecer sus páginas a todos los folkloristas que nos brinden sus enseñanzas.

Abordamos esta publicación confiando en ofrecer, en los actuales momentos que vive nuestra Patria, un vehículo más de superación por alcanzar más altos niveles de tecnificación en todos los campos de las actividades humanas. Aceptaremos las inteligentes colaboraciones de los folkloristas de los demás países como valioso aporte a este esfuerzo que requiere ahora la Revolución.

El Teatro Nacional de Cuba, a través de su Centro de Estudios de Folklore, aborda la publicación de *Actas del Folklore* simultáneamente a la celebración del Seminario de Folklore que tendrá idénticos fines : la de propender a la formación de técnicos especializados en la investigación de la cultura de nuestro pueblo.

*Actas del Folklore* se propone ser una publicación especializada que aborde temas científicos y referencias documentales que sirvan de base para la investigación.

ARGELIERS LEÓN

## Annexe n° 5

### Lettre d'adieu du Che à Fidel Castro (1965)

[Texte intégral]

Año de la Agricultura”

Habana

Fidel:

Me recuerdo en esta hora de muchas cosas, de cuando te conocí en casa de María Antonia, de cuando me propusiste venir, de toda la tensión de los preparativos.

Un día pasaron preguntando a quién se debía avisar en caso de muerte y la posibilidad real del hecho nos golpeó a todos. Después supimos que era cierto, que en una revolución se triunfa o se muere (si es verdadera). Muchos compañeros quedaron a lo largo del camino hacia la victoria.

Hoy todo tiene un tono menos dramático porque somos más maduros, pero el hecho se repite.

Siento que he cumplido la parte de mi deber que me ataba a la Revolución cubana en su territorio y me despido de ti, de los compañeros, de tu pueblo que ya es mío.

Hago formal renuncia de mis cargos en la Dirección del Partido, de mi puesto de Ministro, de mi grado de Comandante, de mi condición de cubano. Nada legal me ata a Cuba, sólo lazos de otra clase que no se pueden romper como los nombramientos.

Haciendo un recuento de mi vida pasada creo haber trabajado con suficiente honradez y dedicación para consolidar el triunfo revolucionario.

Mi única falta de alguna gravedad es no haber confiado más en ti desde los primeros momentos de la Sierra Maestra y no haber comprendido con suficiente celeridad tus cualidades de conductor y de revolucionario.

He vivido días magníficos y sentí a tu lado el orgullo de pertenecer a nuestro pueblo en los días luminosos y tristes de la Crisis del Caribe.

Pocas veces brilló más alto un estadista que en esos días, me enorgullezco también de haberte

seguido sin vacilaciones, identificado con tu manera de pensar y de ver y apreciar los peligros y los principios.

Otras tierras del mundo reclaman el concurso de mis modestos esfuerzos. Yo puedo hacer lo que te está negado por tu responsabilidad al frente de Cuba y llegó la hora de separarnos.

Sébase que lo hago con una mezcla de alegría y dolor, aquí dejo lo más puro de mis esperanzas de constructor y lo más querido entre mis seres queridos... y dejo un pueblo que me admitió como un hijo; eso lacera una parte de mi espíritu. En los nuevos campos de batalla llevaré la fe que me inculcaste, el espíritu revolucionario de mi pueblo, la sensación de cumplir con el más sagrado de los deberes; luchar contra el imperialismo dondequiera que esté; esto reconforta y cura con creces cualquier desgarradura.

Digo una vez más que libero a Cuba de cualquier responsabilidad, salvo la que emane de su ejemplo. Que si me llega la hora definitiva bajo otros cielos, mi último pensamiento será para este pueblo y especialmente para ti. Que te doy las gracias por tus enseñanzas y tu ejemplo al que trataré de ser fiel hasta las últimas consecuencias de mis actos. Que he estado identificado siempre con la política exterior de nuestra Revolución y lo sigo estando. Que en dondequiera que me pare sentiré la responsabilidad de ser revolucionario cubano, y como tal actuaré. Que no dejo a mis hijos y mi mujer nada material y no me apena: me alegra que así sea. Que no pido nada para ellos pues el Estado les dará lo suficiente para vivir y educarse.

Tendría muchas cosas que decirte a ti y a nuestro pueblo, pero siento que son innecesarias, las palabras no pueden expresar lo que yo quisiera, y no vale la pena emborronar cuartillas.

Hasta la victoria siempre, ¡Patria o Muerte!

Te abrazo con todo fervor revolucionario,



## Annexe n° 6

# Note introductive de la UNEAC à *Los siete contra Tebas* de Antón Arrufat (1968)

### DECLARACIÓN DE LA UNEAC<sup>2484</sup>

El día 28 de octubre de este año se reunieron en sesión conjunta el comité director de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) y los jurados extranjeros y nacionales designados por ella en el concurso literario que, como en años anteriores, tuvo lugar en éste. El fin de dicha reunión era el de examinar juntos los premios otorgados a dos obras: en poesía, la titulada « Fuera del Juego », de Heberto Padilla, y en teatro, « Los siete contra Tebas », de Antón Arrufat.

Ambas ofrecían puntos conflictivos en un orden político, los cuales no habían sido tomados en consideración al dictarse el fallo, según el parecer del comité director de la Unión. Luego de un amplísimo debate, que duró varias horas, en el que cada asistente se expresó con entera independencia, se tomaron los siguientes acuerdos, por unanimidad:

1. Publicar las obras premiada de Heberto Padilla en poesía y Antón Arrufat en teatro
2. El comité director insertará una nota en ambos libros expresando su desacuerdo con los mismos por entender que son ideológicamente contrarios a nuestra Revolución.
3. Se incluirán los votos de los jurados sobre las obras discutidas, así como la expresión de las discrepancias mantenidas por algunos de dichos jurados con el comité ejecutivo de la UNEAC.

En cumplimiento, pues, de lo anterior, el comité director de la UNEAC hace constar por este medio su total desacuerdo con los premios concedidos a las obras de poesía y teatro que, con sus autores, han sido mencionados al comienzo de este escrito. La dirección de la UNEAC no renuncia al derecho ni al deber de velar por el mantenimiento de los principios que informan nuestra Revolución, uno de los cuales es sin duda la defensa de ésta, así de los enemigos declarados y abiertos, como – y son los más peligrosos – de aquellos otros que utilizan medios más arteros y sutiles para actuar.

---

<sup>2484</sup> Cette déclaration apparaît dans l'édition de 1968 (ARRUFAT, Anton, *Los siete contra Tebas*, Unión, La Havane, 1968) mais elle a été supprimée des éditions ultérieures.

El IV Concurso Literario de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba, tuvo lugar en momentos en que alcanzaban en nuestro país singular intensidad ciertos fenómenos típicos de la lucha ideológica, presentes en toda revolución social profunda. Corrientes de ideas, posiciones y actitudes cuya raíz se nutre siempre de la sociedad abolida por la Revolución, se desarrollaron y crecieron, plegándose sutilmente a los cambios y variaciones que imponía un proceso revolucionario sin acomodamientos ni transigencias.

El respeto de la revolución cubana por la libertad de expresión, demostrable en los hechos, no puede ser puesto en duda. Y la Unión de Escritores y Artistas, considerando que aquellos fenómenos desaparecerían progresivamente, barridos por un desarrollo económico y social que se reflejaría en la superestructura, autorizó la publicación en sus ediciones de textos literarios cuya ideología, en la superficie o subyacente, andaba a veces muy lejos o se enfrentaba a los fines de nuestra revolución.

Esta tolerancia, que buscaba la unión de todos los creadores literarios y artísticos, fue al parecer interpretada como un signo de debilidad, favorable a la intensificación de una lucha cuyo objetivo último no podía ser otro que el intento de socavar la indestructible firmeza ideológica de los revolucionarios.

En los últimos meses hemos publicado varios libros, en los que en dimensión mayor o menor y por caminos diversos, se perseguía idéntico fin. Era evidente que la decisión de respetar la libertad de expresión hasta el mismo límite en que ésta comienza a ser libertad para la expresión contrarrevolucionaria, estaba siendo considerada como el surgimiento de un clima de liberalismo sin orillas, producto siempre del abandono de los principios. Y esta interpretación es inadmisibile, ya que nadie ignora, en Cuba o fuera de ella, que la característica más profunda y más hermosa de la revolución cubana, es precisamente su respeto y su irrenunciable fidelidad a los principios que son la raíz profunda de su vida.

Como dijimos en dos de los seis géneros literarios concursantes, Poesía y Teatro, la Dirección de la Unión encontró que los premios habían recaído en obras construidas sobre elementos ideológicos francamente opuestos al pensamiento de la Revolución.

En el caso del libro de poesía, desde su título: « Fuera del Juego », juzgada dentro del contexto general de la obra, deja explícita la autoexclusión de su autor de la vida cubana.

Padilla mantiene en sus páginas una ambigüedad mediante la cual pretende situar, en ocasiones, su discurso en otra latitud. A veces es una dedicatoria a un poeta griego, a veces una alusión a otro país. Gracias a este expediente demasiado burdo cualquier descripción que siga no es aplicable a

Cuba, y las comparaciones sólo podrán establecerse en la « conciencia sucia » del que haga los paralelos. Es un recurso utilizado en la lucha revolucionaria que el autor quiere aplicar ahora precisamente, contra las fuerzas revolucionarias. Exonerado de sospechas, Padilla puede lanzarse a atacar la revolución cubana amparado en una referencia geográfica.

Aparte de la ambigüedad ya mencionada, el autor mantiene dos actitudes básicas: una criticista y otra anti-histórica. Su criticismo se ejerce desde un distanciamiento que no es el compromiso activo que caracteriza a los revolucionarios. Este criticismo se ejerce además prescindiendo de todo juicio de valor sobre los objetivos finales de la Revolución y efectuando transposiciones de problemas que no encajan dentro de nuestra realidad. Su antihistoricismo se expresa por medio de la exaltación del individualismo frente a las demandas colectivas del pueblo en desarrollo histórico y manifestando su idea del tiempo como un círculo que se repite y no como una línea ascendente. Ambas actitudes han sido siempre típicas del pensamiento de derecha, y han servido tradicionalmente de instrumento de la contrarrevolución.

En estos textos se realiza una defensa del individualismo frente a las necesidades de una sociedad que construye el futuro y significan una resistencia del hombre a convertirse en combustible social. Cuando Padilla expresa que se le arrancan sus órganos vitales y se le demanda que eche a andar, es la Revolución, exigente en los deberes colectivos quien desmembra al individuo y le pide que funcione socialmente. En la realidad cubana de hoy, el despegue económico que nos extraerá del subdesarrollo exige sacrificios personales y una contribución cotidiana de tareas para la sociedad. Esta defensa del aislamiento equivale a una resistencia a entregarse en los objetivos comunes, además de ser una defensa de superadas concepciones de la ideología liberal burguesa.

Sin embargo para el que permanece al margen de la sociedad, fuera de juego, Padilla reserva sus homenajes. Dentro de la concepción general de este libro el que acepta la sociedad revolucionaria es el conformista, el obediente. El desobediente, el que se abstiene, es el visionario que asume una actitud digna. En la conciencia de Padilla, el revolucionario baila como le piden que sea el baile y asiente incesantemente a todo lo que le ordenan, es el acomodado, el conformista que habla de los milagros que ocurren. Padilla, por otra parte, resucita el viejo temor orteguiano de las « minorías selectas » a ser superadas por una masividad en creciente desarrollo. Esto tiene, llevado a sus naturales consecuencias, un nombre en la nomenclatura política: fascismo.

El autor realiza un trasplante mecánico de la actitud típica del intelectual liberal dentro del capitalismo, sea ésta de escepticismo o de rechazo crítico. Pero si al efectuar la transposición, aquel intelectual honesto y rebelde que se opone a la inhumanidad de la llamada cultura de masas y a la cosi-

ficación de la sociedad de consumo, mantiene su misma actitud dentro de un impetuoso desarrollo revolucionario, se convierte objetivamente en un reaccionario. Y esto es difícil de entender para el escritor contemporáneo que se abraza desesperadamente a su papel anticonformista y de conciencia colectiva, pues es éste el que le otorga su función social y cree – erróneamente –, que al desaparecer ese papel también será barrido como intelectual. No es el caso del autor que por haber vivido en ambas sociedades conoce el valor de una y otra actitud y selecciona deliberadamente.

La revolución cubana no propone eliminar la crítica ni exige que se le hagan loas ni cantos apologeticos. No pretende que los intelectuales sean corifeos sin criterio, la obra de la Revolución es su mejor defensora ante la historia, pero el intelectual que se sitúa críticamente frente a la sociedad, debe saber que, moralmente, está obligado a contribuir también a la edificación revolucionaria.

Al enfocar analíticamente la sociedad contemporánea, hay que tener en cuenta que los problemas de nuestra época no son abstractos, tienen apellido y están localizados muy concretamente. Debe definirse contra qué se lucha y en nombre de qué se combate. No es lo mismo el colonialismo que las luchas de liberación nacional; no es lo mismo el imperialismo que los países subyugados económicamente; no es lo mismo Cuba que Estados Unidos; no es lo mismo el fascismo que el comunismo, ni la dictadura del proletariado es similar en lo absoluto a las dictaduras castrenses latinoamericanas.

Al hablar de la historia « como el golpe que debes aprender a resistir », al afirmar que « ya tengo el horror / y hasta el remordimiento de pasado mañana » y en otro texto: « sabemos que en el día de hoy está el error / que alguien habrá de condenar mañana » ve la historia como un enemigo, como un juez que va a castigar. Un revolucionario no teme a la historia, la ve, por el contrario, como la confirmación de su confianza en la transformación de la vida.

Pero Padilla apuesta sobre el error presente – sin contribuir a su enmienda –, y su escepticismo se abre paso ya sin límites, cerrando todos los caminos; el individuo se disuelve en un presente sin objetivos y no tiene absolución posible en la historia. Sólo queda para el que vive en la revolución abjurar de su personalidad y de sus opiniones para convertirse en una cifra dentro de la muchedumbre para disolverse en la masa despersonalizada. Es la vieja concepción burguesa de la sociedad comunista.

En otros textos Padilla trata de justificar, en un ejercicio de ficción y de enmascaramiento, su notorio ausentismo de su patria en los momentos difíciles en que ésta se ha enfrentado al imperialismo; y su inexistente militancia personal; convierte la dialéctica de la lucha de clases en la lucha de sexos; sugiere persecuciones y climas represivos en una revolución como la nuestra que se ha caracte-

rizado por su generosidad y su apertura, identifica lo revolucionario con la ineficiencia y la torpeza; se conmueve con los contrarrevolucionarios que se marchan del país y con los que son fusilados por sus crímenes contra el pueblo y sugiere complejas emboscadas contra sí que no pueden ser índice más que de un arrogante delirio de grandeza o de un profundo resentimiento. Resulta igualmente hiriente para nuestra sensibilidad que la Revolución de Octubre sea encasillada en acusaciones como « el puñetazo en plena cara y el empujón a medianoche », el terror que no puede ocultarse en el viento de la torre Spaskaya, las fronteras llenas de cárceles, el poeta « culto en los más oscuros crímenes de Stalin », los cincuenta años que constituyen un « círculo vicioso de lucha y de terror », el millón de cabezas cada noche, el verdugo con tareas de poeta, los viejos maestros duchos en el terror de nuestra época, etc.

Si en definitiva en el proceso de la revolución soviética se cometieron errores, no es menos cierto que los logros – no mencionados en « El abedul de hierro » –, son más numerosos, y que resulta francamente chocante que a los revolucionarios bolcheviques, hombres de pureza intachable, verdaderos poetas de la transformación social, se les sitúe con falta de objetividad histórica, irrespetuosidad hacia sus actos y desconsideración de sus sacrificios.

Sobre los demás poemas y sobre estos mencionados, dejemos el juicio definitivo a la conciencia revolucionaria del lector que sabrá captar qué mensaje se oculta entre tantas sugerencias, alusiones, rodeos, ambigüedades e insinuaciones.

Igualmente entendemos nuestro deber señalar que estimamos una falta ética matizada de oportunismo que el autor en un texto publicado hace algunos meses, acusara a la UNEAC con calificativos denigrantes, y que en un breve lapso y sin que mediara una rectificación se sometiera al fallo de un concurso que esta institución convoca.

También entendemos como una adhesión al enemigo, la defensa pública que el autor hizo del tráfuga Guillermo Cabrera Infante, quien se declaró públicamente traidor a la Revolución.

En última instancia concurren en el autor de este libro todo un conjunto de actitudes, opiniones, comentarios y provocaciones que lo caracterizan y sitúan políticamente en términos acordes a los criterios aquí expresados por la UNEAC, hechos que no eran del conocimiento de todos los jurados y que alargarían innecesariamente este prólogo de ser expuestos aquí.

**En cuanto a la obra de Antón Arrufat, « Los siete contra Tebas », no es preciso ser un lector extremadamente suspicaz, para establecer aproximaciones más o menos sutiles entre la reali-**

**dad fingida que plantea la obra, y la realidad no menos fingida que la propaganda imperialista difunde por el mundo, proclamando que se trata de la realidad de Cuba revolucionaria.**

**Es por esos caminos como se identifica a la « ciudad sitiada » de esta versión de Esquilo con la « isla cautiva » de que hablara John F. Kennedy. Todos los elementos que el imperialismo yanqui quisiera que fuesen realidades cubanas, están en esta obra, desde el pueblo aterrado ante el invasor que se acerca (los mercenarios de Playa Girón estaban convencidos de que iban a encontrar ese terror popular abriéndoles todos los caminos), hasta la angustia por la guerra que los habitantes de la ciudad, (el Coro), describen como la suma del horror posible, dándonos implícito el pensamiento de que lo mejor sería evitar ese horror de una lucha fratricida, de una guerra entre hermanos. Aquí también hay una realidad fingida: los que abandonan su patria y van a guarecerse en la casa de los enemigos, a conspirar contra ella y prepararse para atacarla, dejan de ser hermanos para convertirse en traidores. Sobre el turbio fondo de un pueblo aterrado, Etéocles y Polinice dialogan a un mismo nivel de fraterna dignidad.**

Ahora bien, ¿a quién o a quiénes sirven estos libros? ¿Sirven a nuestra revolución, calumniada en esa forma, herida a traición por tales medios?

Evidentemente, no. Nuestra convicción revolucionaria nos permite señalar que esa poesía y ese teatro sirven a nuestros enemigos, y sus autores son los artistas que ellos necesitan para alimentar su caballo de Troya a la hora en que el imperialismo se decida a poner en práctica su política de agresión bélica frontal contra Cuba. Prueba de ello son los comentarios que esta situación está mereciendo de cierta prensa yanqui y europea occidental, y la defensa, abierta unas veces y « entreabierta » otras, que en esa prensa ha comenzado a suscitar. Está « en el juego », no fuera de él, ya lo sabemos, pero es útil repetirlo, es necesario no olvidarlo.

En definitiva se trata de una batalla ideológica, un enfrentamiento político en medio de una revolución en marcha, a la que nadie podrá detener. En ella tomarán parte no sólo los creadores ya conocidos por su oficio, sino también los jóvenes talentos que surgen en nuestra isla, y sin duda los que trabajan en otros campos de la producción y cuyo juicio es imprescindible, en una sociedad integral.

En resumen: la dirección de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba rechaza el contenido ideológico del libro de poemas y de la obra teatral premiados.

Es posible que tal medida pueda señalarse por nuestros enemigos declarados o encubiertos y por nuestros amigos confundidos, como un signo de endurecimiento. Por el contrario, entendemos que

ella será altamente saludable para la Revolución, porque significa su profundización y su fortalecimiento al plantear abiertamente la lucha ideológica

COMITÉ DIRECTOR DE LA UNIÓN DE ESCRITORES Y ARTISTAS DE CUBA

La Habana, 15 de noviembre de 1968

« Año del Guerrillero Heroico »

## Annexe n° 8

### Le chinois de la charade



*El chino de la charada*

- 1 — CABALLO
- 2 — MARIPOSA
- 3 — MARINERO
- 4 — GATO BOCA
- 5 — MONJA
- 6 — JICOTEA
- 7 — CARACOL
- 8 — MUERTO
- 9 — ELEFANTE
- 10 — PESCADO GRANDE
- 11 — GALLO
- 12 — RAMERA
- 13 — PAVO REAL
- 14 — GATO TIGRE
- 15 — PERRO
- 16 — TORO
- 17 — LUNA
- 18 — PESCADO CHICO
- 19 — LOMBRIZ
- 20 — GATO FINO
- 21 — MAJÁ
- 22 — SAPO
- 23 — VAPOR
- 24 — PALOMA
- 25 — PIEDRA FINA
- 26 — ANGUILA
- 27 — AVISPA
- 28 — CHIVO
- 29 — RATÓN
- 30 — CAMARÓN
- 31 — VENADO
- 32 — COCHINO
- 33 — TIÑOSA
- 34 — MONO
- 35 — ARAÑA
- 36 — CACHIMBA



## Quand les dieux entrent en scène : Pratiques rituelles afro-cubaines et *performances* scéniques à La Havane au lendemain de la Révolution

### Résumé

Ce travail porte sur les *performances* scéniques qui naquirent à Cuba de la rencontre entre l'idéologie marxiste, officiellement adoptée par le gouvernement depuis 1961, et les religions afro-cubaines, pratiquées sur l'île depuis l'arrivée des premiers esclaves africains. D'un côté, le gouvernement révolutionnaire entreprit de transformer les rituels afro-cubains en folklore national, tout à la fois pour en neutraliser la portée religieuse et pour les intégrer au patrimoine d'une nation en pleine construction. De l'autre, il exigea au fil des années un militantisme croissant de la part des artistes et notamment des dramaturges, auxquels il était demandé de produire un théâtre social, au service d'une cause politique résolument athée. Ces deux univers, celui des rituels afro-cubains et celui du théâtre engagé, étaient donc *a priori* bien distincts. Certains dramaturges entreprirent cependant de les mettre en contact : Carlos Felipe (*Réquiem por Yarini*, 1960/1965), José Ramón Brene (*Santa Camila de la Habana Vieja*, 1962), José Triana (*Medea en el espejo*, 1960 et *La muerte del Ñeque*, 1964), Eugenio Hernández Espinosa (*María Antonia*, 1964/1967) et José Milián (*Mamico Omi Omo*, 1965). Leurs approches et leurs objectifs sont très variés mais d'une manière ou d'une autre tous en vinrent, par le détour théâtral, à restituer au langage rituel l'efficacité qu'il avait perdue sur les scènes folkloriques et à produire, le plus souvent involontairement, un théâtre qui s'apparente à de maints égards au théâtre de la Cruauté théorisé par Antonin Artaud, ce théâtre de « l'invisible rendu visible » - théâtre justement décrié par les autorités révolutionnaires.

Mots-clefs : Cuba – La Havane – Révolution cubaine – théâtre – rituel – religions afro-cubaines – santería – folklore – Artaud – José Triana – Medea en el espejo – La muerte del Ñeque – Carlos Felipe – Réquiem por Yarini – José Ramón Brene – Santa Camila de la Habana Vieja – Eugenio Hernández Espinosa – María Antonia – José Milián – Mamico Omi Omo

\*\*\*

## When Gods appear on Stage: Afro-cuban Rituals and Stage Performances in La Havana after the Revolution

### Abstract

This work studies on stage performances created in Cuba as a result of the encounter of Marxist ideology, officially adopted by the government in 1961, and Afro-Cuban religions, practised in the island since the arrival of the first African slaves. On one hand, the revolutionary government set out to transform Afro-Cuban rituals into a national folklore in order to both neutralize its religious significance and insert it within the heritage of a nation in building; on the other hand, artists, playwrights in particular, were ordered over the years to be the activists of a staunch atheist political cause. Therefore these two worlds, Afro-Cuban rituals and socially engaged theater, were *a priori* quite distinct. However, some playwrights took on bridging the gap between them : Carlos Felipe (*Réquiem por Yarini*, 1960/1965), José Ramón Brene (*Santa Camila de la Habana Vieja*, 1962), José Triana (*Medea en el espejo*, 1960 and *La muerte del Ñeque*, 1964), Eugenio Hernández Espinosa (*María Antonia*, 1964/1967) and José Milián (*Mamico Omi Omo*, 1965). Their approaches and goals were diverse but, somehow or other, by the detour of theater, they all came to restore the effectiveness of the ritual language, lost in the context of folk scenes, and to create, often unwittingly, a theater similar to the Theater of Cruelty theorised by Antonin Artaud, the theater of « the invisible made visible » – the one precisely criticized by the revolutionary authority.

Key-words: Cuba – La Havana – Cuban Revolution – theatre – ritual – Afro-cuban religions – santería – folklore – Artaud – José Triana – Medea en el espejo – La muerte del Ñeque – Carlos Felipe – Réquiem por Yarini – José Ramón Brene – Santa Camila de la Habana Vieja – Eugenio Hernández Espinosa – María Antonia – José Milián – Mamico Omi Omo

ÉCOLE DOCTORALE « Europe latine – Amérique latine » (E. D. 122)  
Maison de la recherche, bureau A008, 4, rue des Irlandais, 75005 Paris