

UNIVERSITÉ DE STRASBOURG

ÉCOLE DOCTORALE DES HUMANITÉS

EA 3402 Approches contemporaines de la création et réflexion artistique

THÈSE présentée par : [Flavia NARDO]

soutenue le : 19 décembre 2012

pour obtenir le grade de **Docteur de l'Université de Strasbourg**
en Arts du spectacle

La « cubanía théâtrale » : la spécificité du théâtre cubain de 1959 à nos jours

THÈSE dirigée par :

[M. LACHAUD Jean-Marc] Professeur d'esthétique à l'Université de Strasbourg

RAPPORTEURS :

[M. TANCELIN Philippe] Professeur d'esthétique à l'Université Paris 8,

[Mme AUTANT-MATHIEU Marie-Christine] Directrice de recherches CNRS, Paris 3 ENS,

AUTRE MEMBRE DU JURY :

[Monsieur NEVEUX Olivier] Professeur en Arts du Spectacle à l'Université de Strasbourg

REMERCIEMENTS

J'exprime ma gratitude à Jean Marc Lachaud, le Directeur de ma thèse, qui a bien voulu me suivre et me conseiller dans ce travail de recherche.

Durant mes années de thèse, j'ai bénéficié de l'aide de nombreuses personnes qui m'ont permis de progresser dans mes recherches, et ont été d'un grand soutien, particulièrement dans des moments plus difficiles de ce travail qui a été néanmoins passionnant. Je tiens ainsi à remercier tous mes amis sur qui j'ai pu compter à tout instant et qui ont toujours été présents. Enfin, cette thèse n'aurait pu voir le jour sans le premier soutien de ma famille et spécialement de mes parents ; ils ont supporté mes humeurs changeantes et ont toujours eu les bons mots pour me réconforter. Je leur dois beaucoup.

À Olivier Neveux qui a entamé ce travail avec moi en Master

À Lleana de la Caridad Díaz Hernández pour m'avoir fait connaître sa Cuba

À Pascal Vaissier pour son aide précieuse

À André et Bernard Strub qui ont contribué à l'avancement de ma thèse

À Eve Hoerth pour tout.

SOMMAIRE

INTRODUCTION

CHAPITRE 1 : LE THÉÂTRE CUBAIN APRÈS LA RÉVOLUTION

A/La révolution cubaine

B/Le théâtre des années 1960-1970

C/Le théâtre cubain dans le tourbillon des années 1959-1961

D/Cuba : une importante présence culturelle

E/La production culturelle

CHAPITRE 2 : L'ÉVOLUTION DU COURANT RÉALISTE ET EXPÉRIMENTAL DANS LE THÉÂTRE CUBAIN DES ANNÉES 1960

A/Le réalisme cubain

B/*El robo del cochino*

C/Le théâtre de l'Absurde hispano-américain

D/*Dos viejos pánicos*

E/La schizophrénie dans l'œuvre de Nicolas Dorr *Las pericas*

CHAPITRE 3 : LES INFLUENCES AFRO-CUBAINES DU THÉÂTRE CUBAIN

A/La Santería

B/*Maria Antonia*

C/La Santería aujourd'hui

D/L'image du Noir dans le théâtre cubain contemporain

E/ *Medea en el espejo*

CHAPITRE 4 : LE THÉÂTRE DE L'EXIL

A/Le théâtre de la diaspora

B/*Nadie se va del todo*

C/La dramaturgie féminine en dehors de Cuba

D/*Fefu y sus amigas*

E/La question de l'homosexualité

F/Peut-on aujourd'hui encore parler d'un théâtre de la diaspora ?

CHAPITRE 5 : LE « TEATRO NUEVO » UNE RÉPONSE Á LA CUBANÍA

A/La naissance du Teatro Nuevo

B/Le Grupo Teatro Escambray

C/*El Paraiso Recobrado*

D/Le théâtre cubain à la recherche d'une expression socialiste

E/L'extension du Teatro Nuevo

F/Le théâtre des années 1980 : le thème politique

CHAPITRE 6 : CUBA AUJOURD'HUI

A/La nouvelle révolution cubaine

B/Comment la « cubanía » théâtrale semble t-elle s'exprimer aujourd'hui ?

C/*La cuarta pared*

D/Los Elementos

E/Théâtre et Utopie

CONCLUSION

INTRODUCTION

Riche en épisodes violents et conflictuels, l'histoire de Cuba est singulière. Elle est faite d'extrême grandeur et d'extrême humiliation. Lorsque Christophe Colomb répandit en Europe la nouvelle de la découverte de ces Indes qui n'étaient pas encore l'Amérique, c'est essentiellement Cuba qu'il décrivit : « pays le plus beau que des yeux humains aient jamais contemplé¹ ». C'est à Cuba que partirent vers le continent Hernán Cortés et les conquistadores. C'est à Cuba que s'accomplit le premier génocide des Indiens, que furent tirées les premières richesses du pillage de l'Amérique. C'est là que furent construites la première cathédrale et la première université. Bien que premier établissement de l'empire espagnol, l'Île fût aussi le dernier : l'esclavage ne fut aboli qu'en 1886 et l'indépendance proclamée en 1898.

C'est dans ces luttes que les cubains construisent leur identité, sur les idéaux d'indépendance nationale de justice sociale et de « cubanité » qui servent de base au nationalisme radical qui se développe au siècle suivant. José Martí rédige et signe le Manifeste de Montecristi, dans lequel il expose les raisons de cette guerre qu'il nomme « révolution de l'indépendance » qu'il justifie de cette façon :

Ce n'est pas une guerre pour un pouvoir de parti politique mais une guerre pour la liberté ; ce n'est pas une guerre par caprice mais une guerre pour fonder une nation².

Pour José Martí, le concept de nation ne peut s'élaborer en dehors de l'intégration des Noirs et c'est pourquoi il est d'abord important de lutter pour la réhabilitation du « Noir » à Cuba, et ensuite élaborer une doctrine du tissu national cubain, dont nul n'est exclu. Dans son article du 17 avril 1898, « El alma de la Revolución y el deber de Cuba en America » (L'âme de la Révolution et le devoir de Cuba en Amérique), il montre que l'union entre maîtres et affranchis est l'axe principal de l'action révolutionnaire ; il ne parle plus de couleur de peau mais de Cubains : Cubains pauvres, Cubains ouvriers... D'ailleurs il déclare : « Il n'y a pas de haine entre les races parce qu'il n'y a pas de races³ ».

¹ J.HABEL: *Ruptures à Cuba, le castrisme en crise*, La Brèche-PEC, 2^e édition augmentée, août 1992, page 8

² C.PIC-GILLARD : *Révolution à Cuba de José Martí à Fidel Castro*, Edition Ellipses, 2007, page 12

³ *ibidem*, page 15

Martí fonde son concept de nation cubaine sur la participation des Noirs dans la société cubaine ; participation en tant que force de travail mais aussi en tant que soldat de l'indépendance. Mais, au-delà de l'exemple cubain, son expérience de la ségrégation raciale sur le continent américain, affectant les Indiens et les Noirs, en particulier aux États-Unis, l'amène à analyser les conditions de la fondation d'une Mère Américaine, creuset d'une identité spécifique.⁴

Ainsi, Martí développe le concept de « *cubanía*⁵ », comme étant le produit de l'histoire collective. De ce fait, il est intéressant ici de reformuler ce qu'est le « cubain » pour mieux insister sur cette singularité cubaine existante, et tant discutée. Définir « *lo cubano* » ou la « *cubanía* » est un effort ardu. Cintio Vitier, poète et auteur, explique ceci :

Il n'y a pas une essence immobile et préétablie, appelée « le cubain », que l'on peut définir avec indépendance de ses manifestations successives et généralement problématiques, pour dire après : ici c'est du cubain, pas ici... Notre aventure consiste à aller à la découverte de quelque chose que l'on soupçonnait, mais dont on ignorait l'identité. Quelque chose qui n'a pas une identité fixe, mais qui a souffert un développement et qui est inséparable de ses diverses manifestations historiques⁶.

Il est très délicat de parler « d'identité » cubaine sans la problématiser, la nuancer ou la circonstancier. Cuba est pourtant une île fouettée par des courants venus de tous les horizons, un creuset où se sont mêlées les cultures qui semblent définir son caractère propre. Le cas du théâtre est un exemple incontestable. Le théâtre cubain est un art plus ou moins sinistré à l'intérieur même de ses frontières. Mais après la révolution il commence à renaître. Il est intéressant de traiter et analyser à travers le théâtre cette spécificité ou particularité qui semble définir ce peuple et cette île unique, pour ensuite répondre à la question suivante : « le théâtre cubain a-t-il une spécificité propre ? »

Nous essayerons de démontrer tout au long de cette recherche en quoi le théâtre cubain diffère-t-il des autres, et comment fait-il ressortir cette spécificité théâtrale qui lui est propre.

⁴ *ibidem*, page 16

⁵ La définition de la « *cubanidad* », la « *cubanía* » ou « *lo cubano* » est une préoccupation récurrente dans la Cuba des années 1940 : une nation jeune en mal d'identité et de légitimité.

⁶ C. VITIER : *Lo cubano en la poesia*, Universidad central de Las Villas, page 20

L'originalité de notre travail consiste à retracer une chronologie du théâtre cubain sans le dissocier de son contexte socio-politique. Nous nous concentrerons tout particulièrement sur différents genres théâtraux, ainsi que l'analyse approfondie de certaines pièces de célèbres auteurs cubains qui reflètent considérablement les tendances de ce pays, suggérant un caractère propre, et susceptibles d'apporter des éclaircissements ainsi que des réponses à notre problématique. L'analyse de ces pièces n'est en aucun cas une étude comparative ou exhaustive. Nous avons seulement privilégié certains aspects fondamentaux de ces pièces pour tenter de clarifier les différents objectifs nécessaires à notre recherche. Notre approche chronologique découle non seulement de l'esthétique mais aussi de notre volonté à relier notre étude à son contexte politique. En effet, le pouvoir politique de l'Île est un atout majeur pour identifier le théâtre cubain. Il faut aussi noter que les raisonnements de cette recherche apportés aux œuvres résultent parfois d'une réflexion subjective, sans la possibilité de les justifier ou de les développer à l'aide d'autres analyses. En effet, l'un des aspects les plus difficiles de cette recherche est le manque de documents, qui sont de nos jours introuvables. Ainsi, pour des raisons pratiques et par manque de sources, ce travail peut sembler parfois limité.

Une dernière remarque importante à préciser est que tous les documents accessibles étant exclusivement en langue espagnol et n'ayant pas une maîtrise parfaite de cette langue, nous avons procédé la plupart du temps à des traductions et reformulations des énoncés nécessaires à l'appui de notre problématique. Nous avons essayé de les retranscrire ici de la façon la plus compréhensible possible.

Ainsi, tout au long de cette thèse nous analyserons différentes tendances, contextes et époques qui se sont développés à Cuba, de 1959 à aujourd'hui, déterminant pour tenter de répondre à la question déjà énoncée auparavant et reformulée ici « Existe-t-il une particularité propre du théâtre cubain, son métissage produit t-il une théâtralité singulière ? »

Pour répondre à cette problématique, il est tout d'abord déterminant d'introduire et de replacer le théâtre cubain dans son contexte par un historique, de ses origines jusqu'au début de la révolution.

A/ Les premières formes théâtrales

1. Les *areítos*

Le théâtre est l'expression artistique la plus antique de l'Île, développée au XVI^{ème} siècle dans le berceau de la région de Santiago de Cuba. Quand les espagnols arrivèrent à Cuba, ils découvrirent des formes liturgiques et chorales qui préfiguraient une tendance dramatique, mélangeant poésie, musique et danse et appelées les *areítos* qui constituent une manifestation plus rituelle que scénique. Rine Leal les qualifie de formes pré-dramatiques :

C'était une manifestation de la culture aborigène où se mélangeaient la chanson, la danse, la poésie, la chorégraphie, la musique, le maquillage, le pantomime, dirigée par le *taquina*, où l'on peut voir les premiers poètes, acteurs et musiques cubaines dans une synthèse artistique qui exprime la liturgie religieuse, les rites magiques, les histoires tribales et l'identité collective⁷.

Les *areítos* sont à l'image de l'organisation sociale et culturelle de la vie précolombienne, accompagné de structures plus simples du continent américain si l'on compare avec le reste de l'Amérique.

La disparition de la communauté indigène entraîne également la disparition des *areítos*.

2. Les influences espagnoles

Une fois disparue l'expression autochtone, les conquistadores importèrent successivement leur théâtre. À Cuba, comme dans toute l'Amérique hispanique d'ailleurs, a commencé l'activité théâtrale influencée par les patrons de la scène espagnole, notamment à partir des festivités chrétiennes du *Corpus Cristi*, puis les *auto sacramentales* : théâtres religieux ayant systématiquement recours à l'allégorie pour expliquer la complexité du message chrétien ou le dialogue entre Dieu et les hommes, entre la vie et la mort.

⁷ R.LEAL: *Breve historia del teatro cubano*, Letras Cubanas, coll. Panorama, La Habana, 1980, page 10

Depuis le XVI^e siècle, on peut parler de la réalisation de spectacles théâtraux ponctuels à Cuba et notamment à Santiago de Cuba, alors capitale de l'Île. La première référence en Amérique, selon Rine Leal, date de l'année 1520 lorsqu'un certain Pedro de Santiago offrit une danse à Santiago de Cuba⁸.

La représentation à l'intérieur de l'Île commença au XVII^e siècle, plus exactement en 1659. Dans les églises et les couvents, les représentations profanes étaient chose commune. Mais en 1680 s'exerce la censure ecclésiastique : l'Église interdit les comédies profanes dans ses édifices avec des prêtres comme spectateurs.

Au même moment, surgit une autre forme scénique de profonde valeur : les esclaves africains amenèrent non seulement leur nostalgie et leur exil, mais aussi leur idéologie, leur philosophie, leur vision cosmique, et les exprimèrent à travers des danses et des chants où dieux et hommes dialoguaient entre la vie et la mort⁹.

La toute première vraie pièce cubaine, est celle du capitane Santiago Pita y Borroto : *El Principe jardinero y fingido Cloridano* (Le prince jardinier et faux Cloridano) (1730), une intrigue amoureuse sur un fond historique, dont la forme est directement inspirée des comédies espagnoles, mais qui pour la première fois met en scène l'un des caractères fondamentaux qui souligne l'une des particularités cubaines : le *choteo* (la moquerie) ou l'humour dans tous ses états, populaire, quotidien, vif, impitoyable, irrespectueux et sans scrupules, dans une attitude, presque une éthique pour affronter la vie.

Un autre événement important pour le développement théâtral de Cuba est le premier théâtre de la capitale, Le Coliseo inauguré le 20 janvier 1775. Par conséquent, en quelques années, La Havane devient une des places les plus importantes de l'activité théâtrale, rivalisant avec Mexico, Lima et Buenos Aires. Ce n'est qu'avec Francisco Covarrubias (1755-1850), extraordinaire acteur que naît officiellement le théâtre cubain. Il est non seulement le meilleur acteur cubain de son temps, mais a aussi écrit une série de saynètes¹⁰ de grande popularité, en « cubanisant » les petites pièces chantées appelées *tonadillas* très en vogue au

⁸ J.P.REVAUGER : *Villes de La Caraïbe.Réalités Sociales et Productions culturelles*, Cahiers de Caraïbe plurielle, Pleine Page éditeur, Université Michel de Montaigne-Bordeau, 2005, page 156

⁹ R.LEAL: *Breve historia del teatro cubano*, Letras Cubanas, coll. Panorama, La Habana, 1980, page 11

¹⁰ Saynètes : tiré du théâtre espagnol, ce sont de petites comédies bouffonnes, à mi chemin entre l'opérette et la chanson comique.

XVIIIème siècle. Malheureusement, ses œuvres cubaines ont été perdues, et l'acteur n'a jamais publié ses œuvres.

3. Los bufos

À la veille du début de la guerre d'Indépendance, le 31 mai 1868 surgirent *los bufos*, crée par un certain Francisco « Pancho » Fernandez ; un mouvement essentiellement cubain, dont le comique est basé sur l'immédiateté des références, à laquel le spectateur cubain adhère sans grande difficulté, et met en scène des personnages archétypaux tels que « el Negrito » (le Noir), « la Mulata » (la Mulâtresse), « el gallego » (l'étranger). Sa technique dramatique est une parodie nuancée de types, milieux et langues cubaines. Sa mise en scène est très festive grâce à la *guaracha* (une danse typiquement cubaine). Par conséquent, le succès des « Bufos Habaneros » a vu se former en quelques mois plusieurs groupes et compagnies dans les alentours de l'Île¹¹. Le théâtre *bufo* est éminemment populaire. Tout ce qui est « afro » semble très bien se mêler avec un état politique qui se considère révolutionnaire.

En outre, au milieu du populaire peut s'échapper le naturellement cubain, le naturellement révolutionnaire et indépendamment. Les légitimes *bufos*, bien que soumis à la censure, ne répondent pas à l'esprit de l'ordre politique établi. En 1890, avec l'ouverture du primitif Alhambra, le plus grand théâtre de cette époque, deux grands écrivains y cultivent *el bufo* : Raimundo Cabrera et Ignacio Sarachaga. Le premier peut être considéré comme le créateur du genre *chico* cubain qui transpose sur scène l'idéologie autonomiste, et transforme le théâtre en une tribune publique et combatte le mal colonial. Sarachaga, en revanche, écrit onze manuscrits et le situe en tant que maître incontestable du genre *bufo* encore aujourd'hui.

¹¹ *ibidem*

4. Le changement théâtral cubain des années 1930

Quand la République présente pour la première fois son hymne et son drapeau, en 1898, l'état du pays est assez déplorable : trois années de guerre et quatre d'interventions nord-américaines lestent le déroulement d'une authentique expression nationale ; seul l'Alhambra se maintiendra debout jusqu'en 1935. Le genre de l'Alhambra, siège et symbole des vieilles mœurs, entame sa chute vers la fin des années 1920, non seulement par fatigue ou épuisement de la part de ses créateurs, mais aussi par son incapacité d'entrer dans une modernisation de l'expression artistique, qui se remarque déjà dans la poésie, la musique, les arts plastiques et les nouvelles. En effet, dans les années 1930, certains artistes ne se reconnaissent pas dans le panorama théâtral existant : avec la démolition, en 1935, du théâtre Alhambra ayant imposé son hégémonie dans le paysage théâtral havanais, durant le début du siècle. Ainsi, se conclut toute une étape du théâtre cubain ; la production de José Antonio Ramos (1885-1946) qui constitue le seul contenu de qualité artistique de cette étape. À partir de 1936, un groupe de

professeurs, étudiants et intellectuels se réunissent autour du groupe scénique, connu sous le nom de *Cueva*, et marque, dans l'Île, le début d'une nouvelle période importante dans le devenir des arts de la scène avec la création du *Teatro de Arte*. Natividad Gonzalez Freise stipule ceci :

C'est un théâtre de recherche esthétique, avec l'idée de débarrasser la scène cubaine du provincial qui l'asphyxie et l'introduire dans les nouvelles techniques de l'art moderne¹².

À partir de ce moment, une équipe professionnelle d'acteurs, directeurs et techniciens se manifeste, capables de rénover l'expression scénique et de l'adapter aux courants de l'époque.

Le groupe *Cueva* commence à évoluer, en 1938, avec le *Teatro Cubano de Selección* afin de représenter les œuvres gagnantes des concours dramatiques. Le théâtre moderne cubain commence enfin à émerger.

5. Le théâtre cubain des années 1940

Dans les années 1940, quelques dramaturges entreprennent de rénover une scène enlisée dans des formes héritées du colonialisme. Leur souci est de créer un véritable théâtre cubain, qui repose sur une tradition dramatique vernaculaire tout en assimilant les modèles de l'avant-garde internationale. En 1940 est créée *La Academia de Artes Dramaticas de la Escuela Libre de La Havana* (ADADEL) qui défie la tradition déclamatoire espagnole. En 1941 est fondé le *Teatro Universitario* qui se penche sur un répertoire international plus ancien, qui se développe sous forme de spectacles en plein air, enchaînant par exemple les mises en scène des tragédies grecques et le meilleur du répertoire universel. En 1942, s'établit le *Patronato del Teatro*, élément vital dans la culture théâtrale du pays, qui se spécialise dans la représentation des classiques contemporains, essentiellement européens et nord-américains. Il s'inspire des succès de Broadway, projette les meilleurs auteurs de son temps, organise des concours dramatiques, et récompense les meilleures interprètes. En 1943, la visite de Louis

¹² R.LEAL: *Breve historia del teatro cubano*, Letras Cubanas, coll. Panorama, La Habana, 1980, page 11

Jouvet, grande figure de la dramaturgie française, accentue, comme un catalyseur, la création d'une autre compagnie : *Farseros*. Sa vie est éphémère, tout comme la présence du grand acteur à Cuba. En 1945, apparaît l'Académie des Arts Dramatiques (ADAD), qui remplace l'ADADEL et se convertit en une des expériences les plus nobles, antérieures à la révolution. L'ADAD offre soixante-quatorze premières représentations, pendant ses cinq ans d'existence, et produit les meilleurs auteurs cubains du moment. En 1944 est organisé Le Théâtre Populaire par l'auteur et directeur Paco Alfonso, l'un des promoteurs du théâtre cubain. Il est étroitement lié au croissant mouvement ouvrier et socialiste, et marque une route de protestation politique et d'agitation sociale. Un an plus tard naît *la Academia Municipal de Artes Dramaticas* avec un plan d'étude de trois ans et incluant le théâtre pour enfant. Durant ses dix neuf ans d'existence, *la Academia Municipal de Artes Dramaticas* mène une vie austère et discrète, tout en préparant des acteurs et des directeurs, et propose de modestes représentations et donne à connaître de nouveaux noms. En 1947, apparaît la revue *Prometeo* qui deviendra successivement un groupe de théâtre, sous le même nom, avec un répertoire comprenant les principaux auteurs du moment : José Triana, Nicolas Dorr, Abelardo Estorino, Antón Arrufat. *Prometeo* est la plus pauvre, la plus solitaire, la plus petite de toutes ces institutions scéniques, mais qui est aussi l'une des majeures contributions à la scène cubaine des années 1950, grâce au talent de son directeur Francisco Morín.

6. 1950 : las salitas et le Teatro Estudio

En 1950, avec la création de *Las Mascaras*, le dernier des groupes fondamentaux de ces années, débute le mouvement théâtral des *salitas* : des organisations scéniques. En effet, au début des années 1950, le théâtre cubain souffre de deux déficiences fondamentales : d'une part, un réel public et d'autre part, une rubrique de spectacles permanents qui engendre un troisième manque : l'inexistence d'un nombre suffisant de dramaturges de premier rang, capables d'accroître la création dramatique. L'une des *salitas* appelée *El Teatro Experimental de La Habana*, commence en 1954, à offrir des représentations du jeudi au dimanche, notamment à la suite d'une mise en scène de *La Putain Respectueuse* de Jean Paul Sartre, réalisée par *Le Teatro Experimental*, jouée cent

deux fois consécutives, à guichet fermé, tous les soirs. Le groupe se réorganise et produit des représentations quotidiennes, ce qui stimule fortement le mouvement théâtral. Immédiatement, dans la capitale, commencent à se construire des petits théâtres. Ce nouveau système de fonctionnement adopté par les *salitas* entraîne la prédominance d'un théâtre de type commercial. En effet, avec *las salitas*, la commercialisation des événements théâtraux, la considération du théâtre comme une « affaire », dont la survie et la rentabilité dépende du succès des œuvres représentées, se traduit par la prédominance d'un théâtre dépourvu de recherche et de risque, mais complaisant, commercial, flatteur, au goût d'un spectateur moyen qui entend le théâtre comme une forme d'évasion, ou comme une prolongation des séries télévisées ou radiophoniques dans lesquelles prédominent les passions exagérées, épidermiques et l'émotivité facile¹³.

En 1958, Vicente Revuelta crée le *Teatro Estudio*, et un an après, il représente Brecht à Cuba, avec la pièce *Los fusiles de la madre Carrar* (Les fusils de la mère Carrar), transformant le *Teatro Estudio* en principal collectif scénique du pays pendant trente ans ; ainsi, grâce au *Teatro Estudio*, des acteurs, metteurs en scène, techniciens, et traducteurs vont préparer l'entrée de la scène cubaine en Europe et aux États-Unis.

Avant 1959, le théâtre cubain est réellement un théâtre havanais. Il n'existe pratiquement pas d'activités scéniques en dehors de la capitale. Le théâtre s'organise autour de petites salles appelées *teatro de basillo*, limitées par leur capacité d'accueil, et leur budget. C'est pourquoi, la longueur des pièces et la fréquence des représentations sont réduites. L'État est indifférent mais non hostile à l'activité théâtrale ; les artistes payent eux-mêmes les coûts de leurs modestes représentations et doivent travailler ailleurs pour subvenir à leurs besoins. Le théâtre ne paye rien. Les frais d'une production dépendent de la scénographie, du coût du local et d'un salaire pour le personnel technique. La publicité est offerte gratuitement pour les critiques et journalistes, et le public n'est composé que d'intellectuels, d'étudiants et de quelques « fanatiques » de la scène.

Malgré sa marginalité, les activités théâtrales de cette période se concentrent pour créer un petit noyau de spectateurs afin de moderniser le répertoire théâtral, former des techniciens et acteurs. L'influence la plus puissante de ces années vient

¹³ R.LOBATO MORCHÓN : *El teatro del absurdo en Cuba (1948-1968)*, Editorial Verbum, Madrid, 2002, page 102

des États-Unis, en effet, plusieurs acteurs et directeurs voyagent régulièrement à Broadway et importent des productions nord-américaines.

Avec la mise en place de la révolution, s'accroît parallèlement une révolution littéraire. Il s'agit pour Fidel Castro, tout juste arrivé au pouvoir, de faire coïncider un contenu littéraire avec une idéologie que ce pouvoir veut véhiculer comme le reflet d'un intérêt commun et accessible à tous les Cubains. Le théâtre est l'un des genres sur lequel les nouvelles conditions économiques et sociales ont le plus influencé puisqu'il reçoit une grande aide financière et morale pour assurer son développement. Il se convertit rapidement en l'une des expressions les plus vitales de la culture nationale. En juin 1959, la révolution assure la fondation du Théâtre National, auquel s'ajoute aux représentations privées, et l'apparition de concours. Le théâtre cubain moderne s'éveille enfin.

Il est inévitable de parcourir brièvement l'étape de la révolution pour mieux entamer et discuter des changements provoqués par cette dernière, dans la production culturelle et chez les dramaturges, auteurs, dans leur travail, pour tenter de répondre à la fameuse question de la « cubanía ».

En passant par l'évolution du courant réaliste cubain, nous tenterons de démontrer la singularité, ou mieux encore, faire ressortir « le cubain » dans ce genre théâtral. Cette analyse sera approfondie et illustrée avec l'étude d'une œuvre réaliste cubaine *El robel del cochino* (Le vol du cochon) d'Abelardo Estorino. Par la suite, apparaîtra une autre tendance très importante et surtout contestée à Cuba : le théâtre de l'Absurde. Il semble avoir été une source de nombreux conflits afin d'affirmer une spécificité propre du théâtre, et de ce genre à Cuba. Enfin grâce à Virgilio Piñera et à l'analyse de l'une de ses œuvres dites « absurdistes » *Dos viejos pánicos* (Les deux vieux paniqués), nous essayerons de montrer comment la singularité du théâtre s'exprime-t-elle.

La tragédie, très importante et très présente dans les œuvres cubaines, permet d'aborder un autre aspect qui caractérise bien la spécificité de l'Île, celui des Noirs et Mulâtres accédant au rang de protagonistes, sans pour autant déclencher l'hilarité du spectateur. Ce sentiment tragique, nous tenterons de l'expliquer dans l'œuvre de José Triana *Medea en el espejo* (Médée dans le miroir). En effet, nous verrons dans ce chapitre comment l'auteur « cubanise » une tragédie grecque.

Il est important de prendre aussi en compte une des aspirations longtemps négligées à Cuba : l'aspiration spirituelle. De ce fait, La Santería qui est la religion originaire des Caraïbes dérivée des Yorubas, est pratiquée à Cuba encore aujourd'hui. Eugenio Hernández Espinosa aborde cette pratique religieuse, marquante de l'Île, dans sa pièce *Maria Antonia* et que nous analyserons pour en faire ressortir les différentes caractéristiques cubaines.

Dans le chapitre 3, qui traite du théâtre de l'Exil, il sera intéressant de constater et de souligner la manière dont s'exprime le sentiment de la révolution grâce à l'œuvre de Pedro Monge Rafuls, *Nada se va del todo* (Rien ne s'en va complètement). Nous verrons comment la révolution a été destructrice pour le peuple cubain emportant avec elle la destruction de la famille cubaine. Cette œuvre traite tout particulièrement du résultat de la répression politique et met en scène des personnages qui ont été touchés par un destin terrible.

En outre, avec une lecture approfondie de *Fefu y sus amigas* (Fefu et ses amis) de Maria Irene Fornés, nous nous attarderons sur cette « autre » dramaturgie dite féminine, très présente à Cuba et influente, en particuliers pour les cubaines et leur position dans la société actuelle, et permettra de souligner et de mieux comprendre le caractère « cubain ». Et nous tenterons d'aborder différentes problématiques issues de ce théâtre hors de l'Île.

Pour faire ressortir cette particularité du théâtre cubain, il est intéressant d'examiner la conjoncture précise d'un projet théâtral cubain, des années 1970, le Grupo Teatro Escambray, et voir ce que cela produit sur le théâtre politique. Pour cela, il sera d'abord nécessaire de se tourner vers le contexte sociopolitique et culturel pour mieux comprendre l'évolution de ce type de théâtre, ce qu'il implique et analyser ensuite l'œuvre la plus représentative : *El paradiso recobrado* (Le paradis recouvert). Cette expérience est loin d'être isolée, puisque de nombreux groupes sont créés à la suite de l'Escambray.

Enfin, nous tenterons de montrer comment le théâtre cubain d'aujourd'hui a su se rénover et adopter de nouvelles techniques, surtout chez les jeunes auteurs et les nouveaux groupes. Nous verrons aussi avec *La cuarta pared* (le quatrième mur) de Victor Varela, que l'on assiste à une représentation avec l'intention d'approfondir dans les techniques de l'extase de l'acteur, et les préserver en lui. Ainsi le théâtre cubain d'aujourd'hui semble avoir survécu à la révolution. Nous

en relaterons les différents aspects notamment les changements de l'organisation des affaires culturelles et particulièrement sur la production théâtrale.

CHAPITRE 1 : LE THÉÂTRE CUBAIN APRÈS LA RÉVOLUTION

A/ La révolution cubaine

1. La dictature de Batista et l'offensive castriste

L'histoire de Cuba est riche en épisodes violents et conflictuels : la colonisation et la décolonisation de ce pays ont suscité autant de batailles que d'amertume de part et d'autre. Des épisodes sanglants opposent d'abord les conquistadores espagnols aux Indiens, qui seront presque totalement exterminés, puis les Espagnols aux nationalistes cubains.

Cuba est la dernière colonie espagnole de la région des Caraïbes à obtenir, non sans mal, son indépendance en 1898.

Lorsque Fulgencio Batista se lance à l'assaut du pouvoir en plein milieu de la campagne électorale de 1952, Cuba traverse une période d'instabilité marquée par la corruption omniprésente et surtout par la collision entre les partis politiques et les gangs armés. Le 10 mars 1952, à la suite d'un coup d'Etat, Batista prend la tête à contrecœur, mais sans véritable opposition. Il renforce ainsi le caractère de Cuba comme arrière-cour de l'Amérique et développant ainsi : la corruption, les jeux de hasard, les casinos, sans oublier la prostitution, qui prolifère dans les principaux quartiers de la capitale. Jorge Valls, étudiant à l'époque, écrivain aujourd'hui, décrit cette atmosphère :

Pendant que nous nous soulevions, La Havane vivait dans une véritable frénésie de vie nocturne et de loisirs. Les cabarets comptaient parmi les meilleurs du monde. On dépensait des fortunes à la roulette. Les voitures de luxe parcouraient la capitale tandis qu'à la campagne régnait une horrible misère¹⁴.

Ainsi, sous l'emprise de Batista, Cuba est devenue une chasse gardée des Etats-Unis, où prospèrent les plaisirs interdits en marge de l'Amérique conservatrice des années 1950. Mais la situation économique reste difficile et la corruption politique endémique

L'opposition ne sommeille pas longtemps, prenant la forme de soulèvements armés qui visent uniquement à chasser le dictateur du pouvoir. Cette opposition

¹⁴ J.P CLERC : « Une démocratie deux fois assassinée », dans *Autrement*, 31, 1994
<http://histgeo.free.fr/troisieme/gf/castro.html>

naît dans les universités et se structure, en 1952, autour de Fidel Castro, qui a tout juste 25 ans, et vient de terminer ses études de droit à l'université de La Havane¹⁵. Le 26 juillet 1953, en plein carnaval, Fidel Castro et cent cinquante de ses compagnons mènent l'attaque contre la caserne Moncada à Santiago, deuxième forteresse militaire du pays, dans la province d'Orient. L'opération est un grave échec sanglant suivi d'une cruelle vengeance de Batista. Soixante-dix des partisans sont capturés, dont beaucoup seront torturés avant d'être exécutés. En tant qu'avocat, Castro assure lui-même sa défense, au cours du procès, qui s'ouvre deux mois après l'attaque contre la Moncada devant le tribunal de Santiago. Voici comment le décrit Olivier Languepin¹⁶ :

Sa plaidoirie se transforme en un véritable réquisitoire contre le gouvernement : Castro aligne les chiffres (déjà !) et les statistiques pour montrer le dénuement de la petite paysannerie et du prolétariat de Cuba. Il termine sa plaidoirie à l'attention de ses juges : « Condamnez-moi, peu importe, l'Histoire m'absoudra ». Au moins pour la première partie de sa conclusion, Castro est entendu : quinze ans de prison. Mais deux ans plus tard il est libéré par Batista à la faveur d'une amnistie et s'exile au Mexique où il prépare un retour clandestin à Cuba¹⁷.

Castro transforme un désastre militaire en victoire politique. L'agitation du pouvoir reprend et se durcit. Castro opère depuis le Mexique. Le 2 décembre 1956, Castro et quatre vingt un compagnons débarquent à Oriente, à bord du yacht Granma. Parmi eux Ernesto Che Guevara, un jeune médecin argentin que ses amis surnomment le « Che ». Les actions menées par Castro ne laissent pas le peuple insensible. Le 13 mars 1957, un groupe de jeunes révolutionnaires attaque le palais présidentiel, dans le but de tuer Batista: nouvel échec et nouvelle répression sanglante. L'opinion change ; pour Martha Frayde : « Le peuple n'était pas en faveur de la violence. Mais il n'était pas non plus en faveur de Batista¹⁸ ». Castro va profiter de cette situation confuse pour s'affirmer comme seul chef crédible de l'opposition armée au pouvoir. En 1958, il déclenche les offensives qui aboutiront à la chute d'un pouvoir déjà très affaibli. Les « barbudos » de Castro se battent du

¹⁵ O.LANGUEPIN : *Cuba La faillite d'une utopie*, Editions Gallimard, 1999, page 21

¹⁶ O.LANGUEPIN est diplômé de Sciences Politiques, journaliste, il suit depuis plusieurs années le dossier cubain pour La Tribune de l'économie et collabore à M6

¹⁷ O.LANGUEPIN : *Cuba La faillite d'une utopie*, Editions Gallimard, 1999, page 22

¹⁸ J.MACHOVER : *Cuba, totalitarisme tropical*, Editions 10/18, Département d'Univers Poche, 2006, pages 24-25

côté de Santiago, dans la Sierra Maestra. Le 23 février 1958, le coureur automobile argentin Juan Manuel Fangio est enlevé durant 24 heures. Les rebelles sont maintenant connus du monde entier. En 1958 c'est encore la défaite de la grève générale qui fait deux cent morts. Fidel Castro et Raúl, son frère, descendent vers Santiago à l'approche de la fin de l'année. Ernesto Che Guevara opère autour de Santa Clara qui est prise le jour de Noël. Dans la nuit du 31, Batista s'enfuit pour Saint-Domingue, les poches pleines d'or. Les truands américains quittent l'île. Le 8 janvier 1959, Fidel Castro fait une entrée triomphale à La Havane. Le lendemain, il prononce un discours annonçant la liberté pour tous, le retour à la démocratie et de prochaines élections. L'acte fondateur du pouvoir absolu de Fidel Castro est de se débarrasser de ses ennemis et adversaires, la plupart du temps sympathisants de son aventure révolutionnaire, contre la dictature de Batista. Cependant, il lui faut aussi procéder à des réformes radicales pour pouvoir compter, à tout moment, sur son allié le plus puissant : les masses¹⁹. À l'époque, personne ne parle de communisme, et encore moins de marxisme, concernant la révolution cubaine : « J'ai dit de façon claire et définitive que nous ne sommes pas communistes, oui je l'ai dit d'une manière formelle²⁰ ». « Il s'agit avant tout d'une révolution démocratique et patriotique destinée à chasser un tyran²¹ ». Le régime se définira socialiste quelques années plus tard, en 1961.

B/Le théâtre des années 1960-1970

1. Une spécificité cubaine ?

La révolution cubaine s'est ainsi attachée à préserver et développer une identité culturelle dans le respect des métissages qui constituent la nation cubaine.

Après la révolution, le théâtre voit, à Cuba, une floraison sans précédent. Il est cependant difficile de parler du ou d'un théâtre cubain. Même si le théâtre cubain a été un art sinistré à l'intérieur même de ses frontières, presque inconnu à l'étranger, il est traversé par des courants venus de tous les horizons qui

¹⁹ *ibidem*, page 51

²⁰ F.CASTRO, le 17 avril 1959, devant l'Association des éditeurs de journaux de Washington.

²¹ O.LANGUEPIN : *Cuba La faillite d'une utopie*, Editions Gallimard, 1999, page 23

aujourd'hui définissent son identité. Il est ainsi intéressant de questionner cette particularité propre du théâtre cubain, et surtout d'approfondir la question du métissage, qui aboutit à la problématique suivante : peut-on vraiment parler d'une spécificité en ce qui concerne le théâtre cubain, d'une singularité? Reflète t-il la particularité de l'Île ou n'est-il qu'une copie des différentes influences européennes ?

2. Les avantages du théâtre cubain après la révolution

Il semblerait, que le régime mis en place à Cuba par Fidel Castro, au premier jour de l'an 1959, ouvre pour le théâtre cubain un espace d'explosion créatrice. Comme le dit Graziella Pogolotti, critique, dans le prologue du livre *Teatro y revolución*:

[...] l'apparition successive d'auteurs va conformer un répertoire qui exprime progressivement « le cubain », dans l'apparition de collectifs artistiques et dans la recherche de voix pour s'assurer la formation technique des interprètes [...], soutenue par l'effort et la volonté des créateurs²².

Par conséquent, certains auteurs se découvrent au lendemain de la révolution : Abelardo Estorino, José Brene, Héctor Quintero, Eugenio Hernández Espinosa, Antón Arrufat, José Triana, certains cultivant plutôt un théâtre de type réaliste, d'autres manifestant leur enthousiasme pour une dramaturgie plus expérimentale, éloignée des schémas dramatiques traditionnels faisant de plus en plus référence à une réalité immédiate ; ils revendiquent leurs origines populaires prenant parfois des allures de comédies musicales façon Broadway. En revanche, dans les années 1970, le théâtre a tendance à se politiser ; dorénavant, l'accent est mis sur la fonction sociale du théâtre au profit du message politique. Le théâtre devient une arme de propagande, quitte les scènes traditionnelles et part dans la campagne pour sensibiliser les paysans et les ouvriers aux problèmes de la révolution, pour leur faire acquérir une conscience politique et sociale.

²² R.LEAL: «prologo de Graziella Pogolotti», en *Teatro Escambray*, Varios, Letras Cubanas, La Habana, page 8

3. Une éclosion théâtrale

Ainsi, pendant les années 1960-1970 apparaissent et se développent différentes tendances théâtrales à Cuba.

Voici comment Virgilio Piñera résume en quelques mots, ce que la révolution signifie pour le théâtre cubain :

La révolution frappe à toutes les portes et entre elles celle du théâtre. Cette porte, qui est restée entrebâillée pendant plus de quarante ans, s'ouvrit d'un coup, et automatiquement tout un mécanisme compliqué se mit en marche [...] Des très maigres *salitas* on passe à des grands théâtres, de mises en scènes d'une seule nuit on passe à une quantité de mises en scène et sa permanence dans les théâtres pendant plusieurs semaines, des montages précaires, on passe à des grands montages, d'auteurs que personne ne pouvait éditer, ne serait-ce qu'une seule pièce, on passe aux éditions financées par l'État, et aux paiements des droits d'auteurs on est arrivé à donner une quantité d'argent à l'auteur qui peut donner une première représentation de son œuvre²³.

La cause ultime de cette formidable explosion est à chercher du côté du gouvernement révolutionnaire pour la promotion des arts scéniques. Les trois éléments basiques de la communication théâtrale sont : le public, l'auteur et cette instance intermédiaire formée par le directeur et les acteurs.

Dans un article publié en 1959, un mois seulement après l'entrée de Castro à La Havane, Rine Leal affirme que :

La vraie rénovation dramatique cubaine viendra seulement (paradoxalement) par l'existence d'un nouveau public qui demande et engendre l'apparition de thèmes plus en relation avec leurs idées. Parce que la grande masse des spectateurs n'assistent pas au théâtre à Cuba et c'est le devoir des auteurs de les entraîner²⁴.

Le critique Calvey Casey affirme, deux ans plus tard, que le facteur le plus intéressant dans la transformation de la scène cubaine est irrémédiablement le

²³ R.LOBATO MORCHÓN : *El teatro del absurdo en Cuba (1948-1968)*, Editorial Verbum, Madrid, 2002, page 171

²⁴ R.LEAL : «Actuales corrientes en el teatro cubano», en *Nueva revista cubana*, I, n°1, abril-junio, 1959, page 169

public qui dispose d'une nouvelle façon de contempler la vie et le monde sur scène²⁵. Il suffit d'un exemple. En 1961, le drame *Santa Camilla de la Habana Vieja* (Sainte Camille de la Vielle Havane), de José Brene, dans un montage du Groupe Milanés dirigé par Adolfo de Luís, est applaudi par plus de vingt mille personnes durant un mois de représentation ; signalons d'ailleurs que c'est la première pièce où apparaît la révolution. L'explication de la maigre implantation sociale du théâtre est donnée en 1958 avec les indices d'analphabétisme, de sous-scolarité et de chômage²⁶. Les efforts du gouvernement ont été réalisés pour scolariser et étendre la culture à tout le spectre social, notamment la campagne de l'Alphabétisation de 1961, car, presque 50% de la population en 1958 était analphabète.

En second lieu, après le triomphe de la révolution, les dramaturges rencontrent de nombreuses facilités pour le développement de leurs créations ainsi qu'à la publication et l'exclusivité de leurs œuvres. Dans une interview réalisée en décembre 1962, le critique Guillermo Cabrera Infante parle de « la prolifération d'articles dans les revues²⁷ » comme l'un des moteurs du déroulement de la culture cubaine, pendant les débuts de la révolution.

En revanche, sur les droits d'auteurs et la subvention directe de la création dramatique, en partie par l'État, Virgilio Piñera écrit ceci : « Ce fut une grande opportunité pour donner une quantité d'argent aux auteurs pour l'exclusivité d'une œuvre²⁸ ». De ce fait, la professionnalisation définitive des dramaturges. Tout cela se traduit non seulement par une meilleure qualité des textes, mais aussi une remarquable augmentation du volume d'œuvres exclusives : en 1960, sont édités quatre cent titres cubains. La progression est déjà visible, en 1959, sont présentées sur scène 48 œuvres nationales à Cuba, une quantité qui dépasse largement celles qui ont été montées entre 1952-1958. La création de prix littéraires internationaux comme le prix José Antonio Ramos, accordé annuellement par l'UNEFAC, est donné, en 1968, à Antón Arrufat avec *Los siete contra Tebas* (Les sept contre Thèbes). Le prix Casa de las Americas obtenu par José Triana, en 1965, avec *La noche de los asesinos* (La nuit des assassins) et par

²⁵ C.CASEY : « Teatro/61 », en *Casa de las Americas*, 2/9, novembre-décembre, 1961, page 103

²⁶ M.MUGUERCIA : « Informe no confidencial », en *Diogenes: anuario critico del teatro latinoamericano* (1986), ed PIANCA.M. Ottawa, 1987, page 79

²⁷ R.LOBATO MORCHÓN : *El teatro del absurdo en Cuba (1948-1968)*, Editorial Verbum, Madrid 2002, page 172

²⁸ *ibidem*, page 173

Virgilio Piñera, en 1969, avec *Dos viejos pánicos*, qui constituent un véritable bouleversement dans la dramaturgie des années 60.

Enfin, l'apparition de nombreuses institutions et de nouveaux groupes de théâtre, dépendants directement de l'État, multiplie les activités scéniques dans l'Île. Ces institutions et groupes de théâtre servent d'écoles permanentes de formation pour la technique, les acteurs et les directeurs. L'institution Casa de las Americas, créée en 1960, et responsable de la revue et du concours homonyme, ainsi que les Festivals de Théâtre Latino-américain, se célébrant depuis 1961, poussent la nouvelle politique culturelle et théâtrale à mieux faire connaître la dramaturgie hispano-américaine au public cubain.

4. Les principales tendances

Ainsi, après 1959 la vie théâtrale commence à s'organiser pour la première fois sur des bases solides ; de plus en plus de pièces cubaines sont jouées, imposant ainsi une meilleure reconnaissance des auteurs par le public.

D'après la critique, deux veines fondamentales se distinguent: d'un côté, les auteurs qui favorisent un théâtre dit expérimental et d'affiliation avant-gardiste tel que Piñera, Arrufat, Triana et Dorr, et de l'autre côté un groupe plus ample et hétérogène d'auteurs qui adoptent le réalisme comme option stylistique : Brene, Estorino, Quintero où Reguera Saumell. Le théâtre réaliste est d'ailleurs avec le théâtre de l'Absurde le pôle stylistique autour duquel s'organise le devenir théâtral à Cuba entre 1959 et 1968.

C'est également au cours de ces années que certains textes reflétant l'impact direct du changement voient le jour. Dans le théâtre publié et ou exclusif, à Cuba, pendant cette période, peuvent se distinguer les tendances suivantes : le réalisme militant et le réalisme transcédé.

5. Le réalisme militant

Très rapidement, dans l'Île surgit un théâtre conjoncturel, avec une prépondérante fonction de propagande. Le critique Adolfo Cruz-Luis propose une formule théâtrale appelée « réalisme militant »:

Un théâtre dont le principal objectif est de refléter la réalité actuelle, révolutionnaire du pays de manière dynamique, objective et directe, et prêter attention aux événements essentiels de notre passé historique. Plus que recréer, il propose d'éduquer et d'accomplir la fonction sociale de la conscience idéologique pour laquelle fut créé le théâtre depuis plus de vingt cinq siècles. De même, il tente de se mettre en relation chaque fois plus étroitement avec le devenir de notre pays et être un fidèle exposant des nouvelles valeurs éthiques, sociales, politiques, culturels et humains de la société socialiste que l'on est entrain de construire²⁹.

Quelques mois à peine, après l'entrée de Castro dans la capitale, Rine Leal entrevoit de néfastes conséquences pour la nouvelle scène cubaine:

Je sais ce que le réalisme socialiste signifie fatalement pour Cuba : campagnards expulsés, esclaves noirs, ouvriers opprimés, mélodrame social où les méchants seraient inévitablement au dessus et les gentils en dessous. Précisément, l'un des dangers artistiques de la Révolution actuelle c'est la rénovation de telles directives, avec le résultat que dans peu d'années nous verrons dans nos théâtres les « guajiros », paysans cubains, parlant avec leur forme dialectale ou les ouvriers avec les points en l'air, c'est-à-dire réduisant notre théâtre à une forme qui s'observe précisément comme tout ce que ne doit pas être notre théâtre³⁰.

Rine Leal fait ici référence à une forme de rébellion pas très représentative de la réalité cubaine, où le peuple ne serait pas représenté à sa juste valeur.

Les premières œuvres sont présentées au Festival du Teatro Obrero-Campesino. Cet événement est célébré en mars 1961, organisé par le département d'Extension théâtral du Teatro Nacional, et a pour principal objectif de promouvoir dans l'île le développement d'un mouvement d'amateurs, le plus ample possible, en accord avec la politique : le but n'est pas tant d'amener l'art au peuple que de rendre propice la participation populaire dans le travail du gouvernement. Lors de ce Festival sont représentées pour la première fois quinze pièces en un acte, dont neuf d'entre elles sont cubaines.

²⁹ A.CRUIZ-LUIS : «El movimiento teatral cubano en la Revolucion», en *Casa de las Américas*, 20/113, marzo-abril, 1979, page 40

³⁰ R.LEAL : «Actuales corriente en el teatro cubano», en *Nueva revista cubana*, I, n°1, abril-junio, 1959, page 166

La prise de conscience révolutionnaire et les problèmes de la révolution dans le pouvoir sont les thèmes des œuvres représentées³¹. La dénonciation des conditions de vie à Cuba pendant la période antérieure à la révolution avec *La mala palabra* (*La mauvaise parole*) de José Carroles, la nécessité de l'incorporation active de la femme au procès révolutionnaire avec *Como dijo Fidel* (Comme dit Fidel) de Videla Rivero, la mise en scène d'épisodes de la lutte dans la Sierra *Monte adentro* (Montagne à l'intérieur) de Rubén Pérez Chávez, la promotion de la coopération entre les « campesinos » pour s'assurer la production, *Cuando los debiles se hacen fuertes* (Quand les faibles deviennent fort) de Heberto Padilla ou l'opposition entre le grand propriétaire foncier de l'ancien régime et le nouveau « campesino » qui participe à l'exploitation collective des terres avec *La sorpresa* de Virgilio Piñera sont quelques un des sujets traités.

La pièce ayant un impact majeur, lors de cette période, n'est autre que *Unos hombres y otros* (Des hommes et autres), de Lillian Llerena, basée sur les trois comptes de *Jesus Diaz* de la collection *Los años duros* (Les dures années). Le titre de cette œuvre fait référence à l'antagonisme entre les cubains ayant fait un compromis entre le projet révolutionnaire et l'axe de leur activité, et les dissidents, incarnés ici par les bandes contre-révolutionnaires, qui pendant quelques temps ont fustigé le régime dans la région de l'Escambray.

Au Festival du Théâtre Latino-américain de 1966, l'œuvre est saluée comme un nouveau genre militant qui permet à la dramaturgie cubaine de surmonter les questions qui venaient transiter depuis Batista³².

Ce réalisme militant impose, pendant toute la fin des années soixante, dans le milieu des arts scéniques, une dramaturgie exposée à l'idéologie politique de la révolution. Cette dramaturgie s'impose également pendant toute la fin des années 1960, lorsque cette tendance occupe un lien prépondérant, quasi hégémonique, dans le spectre théâtral cubain, avec des œuvres dans lesquelles « la clandestinité, la lutte contre l'impérialisme, les victoires révolutionnaires, les problèmes du prolétariat et le nettoyage des « bandidos » apparaissent fréquemment faisant de la révolution la source quasi unique d'arguments et personnages³³.

³¹ C.CASEY : « Tetaro/61 » en Casa de las Americas, 2/9, novembre-décembre, 1961, page 107

³² R.LOBATO MORCHÓN: *El teatro del absurdo en Cuba (1948-1968)*, Editorial Verbum, Madrid, 2002, page 176

³³ R.LEAL : *Breve historia del teatro cubano*, Letras Cubanas, La Havana, 1980, page 176

6. Le réalisme transcendé

1959 constitue un but, un point d'inflexion inquestionnable dans le devenir historique cubain. Bien évidemment, face à ce que l'on peut supposer, durant le premier lustre qui suit la révolution, et à la marge de l'apparition du théâtre politique, on remarque dans le théâtre cubain des années 1960 une raisonnable continuité stylistique avec, à l'époque des « salitas » un respect de la dramaturgie. Selon Sainz de Medrano: « le réalisme transcendé reste prépondérant, le théâtre est empreint de réalisme, ce qui d'une part, évite que les personnages se convertissent en archétypes et le dialogue en une facile dialectique progressive³⁴ ».

Le corpus des œuvres que l'on peut encadrer sous cette qualification de réalisme transcendé, présente d'une certaine façon une diversité notable dans laquelle on peut inclure des œuvres de filiation chejovienne³⁵, tels que les silences, modestes frustrations de la classe moyenne de la capitale ou de province y sont présents, et le théâtre psychologique de recherche dans la petite bourgeoisie, comme *Con la musica a otra parte* (Avec la musique d'ailleurs) de Fermin Borges, *La calma chica* (La jeune fille tranquille) de Manuel Reguera Saumell ou *El robo del cochino* d'Abelardo Estorino une des œuvres les plus réussies de cette période, dans laquelle l'auteur introduit à nouveau les conflits déjà plantés dans *El peine y el espejo* (Le peigne et le miroir).

Il existe aussi des drames réalistes qui incorporent des éléments des saynètes, comme *Santa Camilla de La Havana Vieja*, de José Brene, déjà cité auparavant, où les types et usages linguistiques proviennent du *bufo* vernaculaire et d'une prise de conscience quasi immédiate après le triomphe de la révolution. L'apparition d'œuvres qui tentent de récupérer le genre *bufo* est prépondérante dans les scènes havanaises. Le *Teatro Experimental*, créé en 1961, propose d'explorer et de distinguer le meilleur du mouvement *bufo* du dernier siècle, afin de le transformer en un langage dramatique moderne et de faire avancer un théâtre

³⁴L.SÁINZ DE MEDRANO: «El teatro hispanoamericano contemporaneo», en *Revista de la Universidad Complutense*, XXVII, n°114, octobre-décembre, 1978, page 109-111

³⁵ En raison du centenaire de la naissance d'Anton Chéjov, la revue *Lunes de Revolución* lui dédie un numéro monographique (le n° 91, 16 janvier 1961) dans lequel sont inclus des fragments du *Cuaderno de apuntes de Antón Chejov* (page4-7) avec des notes de Virgilio Piñera, ainsi comme des travaux de Antón Arrufat (sur *Les pièces courtes* page 8-9) Guillermo Cabrera Infante (*Le mystère d'Antón Chejov* page 16-17) ou Matías Montes Huidobro (*La propre voix d'Antón Chejov*, page 10-14).

national spécifiquement cubain. Sont rejouées des pièces telles que *Perro huevero* (le chien marchand d'œufs) (1869) de Francisco Valerio ou *Mefistofeles* (1880) d'Ignacio Sarachaga.

Une série d'œuvres singulières, inévitables de la dramaturgie cubaine postérieure à 1958, qui mêlent comédies amères et ingrédients mélodramatiques, telles que *Contigo pan y cibolla* (Avec toi pain et oignon) et *El premio flaco* (le mauvais prix) de Hector Quintero, ou la tragédie avec des éléments afro-cubains comme *Maria Antonia* de Eugenio Hernández Espinosa, n'a pas rencontré un juste emploi avec les groupes antérieurs.

Il existe bien évidemment d'autres lignées dramatiques (œuvres et auteurs) qui peuvent être difficilement attribuées ou assimilés aux tendances énumérées auparavant. Tout cela suffit à refléter la diversité, la fertilité d'un mouvement théâtral émergent, pluriel, qui du moins, pendant les années qui ont suivi la révolution, explore toutes les voix de la rénovation, de vivification possible à l'horizon de son temps.

Des drames comme *Gloria* de Ingrid González et surtout *La paz en el sombrero* (la paix dans le chapeau) de Gloria Parrado, premières tentatives d'introduire dans la dramaturgie cubaine des modes, techniques et engagements du théâtre épique brechtien contemporain et de premiers montages dans l'Île des œuvres : *l'exception et la règle*, *El que dijo si y el que dijo no* (Celui qui dit oui, celui qui dit non), avec une mise en scène de Juan Guerra, *Le cercle de craie caucasien*, dirigé par Ugo Ulive, *La mère* par Nestor Raimondo, ou *Mère courage* par Vincente Revuelta, seulement de 1961 à 1962.

La comédie musicale avec des œuvres comme *Las Yaguas* de Maité Vera ou *Las Vacas Gordas* (les grosses vaches), comédie musicale d'Abelardo Estorino jouée en décembre 1962, une tentative accompagnée d'une tiède volonté de ressusciter le genre de l'Alhambra avec la remise en place de pièce comme *La Isla de las Cotarras* (L'Île des Cotarras), saynète-revue de Federico Villech avec la musique de Jorge Anckerman qui mit fin au Festival de musique populaire cubaine de 1962.

Des œuvres d'inspiration artaudienne : *Juegos para actores* (Jeux pour acteur) de Guido González del Valle. *La Vuelta a la manzana* (Le retour à la discorde) de René Ariza, *En la parada, llueve* (Dans la parade, il pleut) de David Camps.

Le théâtre inclassable de Matías Montes Huidobro, lorsqu'il abandonne Cuba, et prend le chemin de l'exil en 1961, il arrive à représenter huit pièces, telles que : *Los acosados* (Les accusés), *La botica* (La pharmacie), *El tiro por la culata* (Le tir du canon), *Las vacas* (Les vaches)...dans lesquelles on peut apprécier une tendance très prononcée à la farce, avec des éléments de nature expressionniste et un emploi efficace de différents procédés théâtraux.

Avec la révolution, écrit Rine Leal,

Le théâtre cubain acquit son identité : l'Etat organise des assemblées, crée le mouvement des amateurs, stimule l'expression infantile, promeut l'enseignement de l'art, décentralise le théâtre, génère des dramaturges et fait de la scène une partie vitale de notre culture [...] Les années de solitudes restent en arrière, s'ouvre le temps des racines populaires³⁶.

Durant ces années, les pièces insistent de manière marquée sur le passé immédiat, reflétant l'impact direct du changement social: le présent apparaît à peine dans des œuvres comme *Santa Camilla de la Habana Vieja* et *La Casa Vieja* (La vieille maison). Ceci peut s'expliquer par le traumatisme souffert par les artistes, qui incapables de se convertir en avant-garde politique, se contentent, dans le meilleur des cas, d'être témoins de la transformation sociale du pays.

C/ Le théâtre cubain dans le tourbillon des années 1959-1961

La période qui va de 1959 à 1961 est d'une extraordinaire importance pour la formation des écrivains de cette époque là et leur processus de définition idéologique. En effet, ces écrivains se placent au centre d'un compromis ; ce qui en 1959 commence comme une attitude enthousiaste et pleine d'espoir, la moitié de l'année 1961 est marquée par la déception et le désenchantement. Ce qui transparaît le plus lors des trois premières années de la révolution cubaine c'est le

³⁶ R.LEAL: *Breve historia del teatro cubano*, Letras Cubanas, coll. Panorama, La Habana, 1980, page 129

« climax » dans l'histoire dramatique de Cuba au 20^{ème} siècle. Le théâtre, naissant dans ce contexte historique, devient pour tout le monde c'est-à-dire les auteurs, directeurs, interprètes, scénographes... une prise de conscience qui débouche sur une réalité historique, politique et idéologique de tous les membres du mouvement théâtral et plus particulièrement du dramaturge et du critique.

Le caractère éphémère de toute représentation théâtrale donne au théâtre, paradoxalement, une façon d'être et sa durée. Une mise en scène est un acte vivant qui ne peut se répéter et de là naît sa validité intrinsèque. La critique théâtrale, celle qui est publiée dans le journal, en relation directe avec la mise en scène, partage d'une certaine façon cette caractéristique. Ces descriptions critiques sont publiées dans le journal *Revolución* entre décembre 1959 et janvier 1961 et qui donne un panorama plus complet de ce qu'était le théâtre à Cuba au moment de la transition historico-dramatique. Depuis le 13 janvier 1959, le journal *Revolución* reflète un grand intérêt pour la culture. A partir du 23 mars de la même année, apparaît *Lunes de Revolución*, dirigé par Guillermo Cabrera Infante.



La revue Lunes de Revolución numéro special avec en couverture Fidel Castro et Camillo Cienfuegos

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. Matías Montes-Huidobro parle de *Lunes* :

Idéologiquement, *Lunes* reflétait la Révolution de façon à ne pas être nécessairement marxiste ; esthétiquement il suivait une position ample où la qualité du texte était déterminante pour sa publication bien que en même temps il s'engageait dans des polémiques générationnelles³⁷...

Tous les conflits culturels du moment apparaissent dans *Lunes*, source essentielle pour une meilleure compréhension de la vie intellectuelle du pays. La poésie, la narration, le cinéma, la musique, la danse, les arts plastiques, la philosophie, l'histoire, la critique et la création au niveau national et international se rencontrent dans *Lunes*. En 1961, l'orientation politique est de plus en plus marquée et de nombreux numéros répondent à un point de vue plus politique que littéraire. Les articles à thématiques théâtrales, sans être les plus nombreux, sont les plus abondants. Il n'existe pas, à ce moment, une publication qui reflète de façon étendue le mouvement théâtral cubain, cependant ce dernier ne peut se comprendre sans la connaissance du matériel publié dans *Lunes*.

L'un des thèmes récurrents dans *Lunes* est la responsabilité de l'écrivain dans le processus révolutionnaire et la définition de sa fonction.

Le théâtre en se convertissant en un art de grand impact collectif, la polémique théâtrale devient décadente, s'étendant à tous les spectacles ayant un contact direct avec les masses. La définition de la fonction de l'artiste, dans ce cas là le dramaturge, devient obsessive. Quand se lève le rideau de la révolution castriste, le débat théâtral monte à la scène, là où commence la recherche du chemin à suivre.

Ramón Ferreira dit dans *El hombre inmaculado* (L'homme immaculé) : « Le théâtre cubain doit aller au-delà du « guajiro » et ses thèmes de toujours, il faut faire un théâtre en relation avec les courants actuels³⁸. » De ce fait le dramaturge cubain en état de transit devient un facteur déterminant du présent et du futur du théâtre cubain.

³⁷ M.MONTES HUIDOBRO : *El teatro cubano en el vortice del compromiso 1959-1961*, Ediciones Universal, Miami, Florida, 2002, page 19

³⁸ *ibidem*, page 23

Ce qui est sûr est que *Lunes* a donné l'opportunité aux dramaturges cubains de publier leurs œuvres.

1. Le dramaturge et l'Histoire (1959-1961)

Les dramaturges cubains de la période 1959-1961, ne peuvent échapper aux marques historiques. Par exemple *¿A donde va nuestro teatro ?* (Où va notre théâtre), *Sobre una politica de teatro* (Vers une politique du théâtre), et *57 años en busca de un gran teatro... sin hallarlo* (57 ans à la recherche d'un grand théâtre...sans jamais le trouver), Rine Leal insiste sur l'histoire du théâtre cubain avant le castrisme.

Dans *Teatro 1959* d'Antón Arrufat et *1960, panorama teatral* de Matías Montes Huidobro, se partagent un compromis idéologique et une conscience esthétique. Arrufat considère que la nouvelle génération, celle que les réactionnaires appellent « furieux » savent que dès maintenant ils doivent inventer d'autres expressions affirmant que, en 1959, on arrive à la « consolidation du théâtre commercial, malgré les minimales exigences théâtrales, et que la révolution de l'écrivain doit avoir lieu depuis l'écriture, en créant des moyens d'expressions différentes. Un an plus tard, Montes Huidobro commente, prévoit que si le théâtre est une structure qui se repose sur d'autres structures plus larges, l'histoire amènera des résultats opposés au passé, et arrive à la conclusion suivante : « dans l'ordre esthétique on ne peut pas parler d'un théâtre nouveau, la transformation sociale marche plus rapidement que la transformation esthétique³⁹ ». Ainsi, ajoute Montes Huidobro, « le compromis idéologique esthétique semblent s'exclure et se fait évidente l'existence d'une zone de conflit⁴⁰ ».

Tout le devenir politique et social du théâtre, Rine Leal le définit clairement à travers sa propre évolution critique, lorsqu'il commente dans *Las Escuelas Populares de Arte* que dans l'exploitation agricole du peuple il existe trois sections d'art, à savoir la musique, la danse et le théâtre, qui ne se limitent pas à déplacer des spectacles dans les campagnes mais qui visent à transformer les campagnards, de simples consommateurs passifs, en acteurs actifs, producteurs et créateurs. C'est une solution totalement révolutionnaire qui va rénover

³⁹ *ibidem*, page 30

⁴⁰ *ibidem*

entièrement la structure, la forme et le caractère du théâtre cubain. Rine Leal affirme que :

Le théâtre cubain dépendra d'un ensemble de facteurs qui seront l'objectif d'un gouvernement révolutionnaire et qui n'est pas sujet propre à Cuba mais à l'échelle mondiale. Il est évident aussi que la production du théâtre d'auteurs de la fin des années 1960 n'est pas le résultat du nouveau processus historique, mais le produit d'une promotion d'écrivains de la période antérieure, parce qu'il n'est pas possible de considérer une double équation de valeurs. Il est difficile de capter clairement les meilleurs moments du théâtre cubain de la fin des années 1960⁴¹.

Il ajoute :

Le résultat de cette mesure d'éducation populaire artistique dans notre théâtre promet que, dans vingt ans, on pourra dire qu'il possédera la vitalité, la sincérité et l'expression comme dans aucun autre pays de notre Amérique... Mais cette évolution on peut la voir à l'intérieur d'autres objectifs du gouvernement révolutionnaire et comme tel doit se juger politiquement et non artistiquement et dans la mesure des intérêts du castrisme [...] On ne peut placer un texte dramatique en dehors de l'Histoire⁴².

Il est impossible d'écrire l'histoire du théâtre cubain de cette période sans faire des recherches dans les textes de *Lunes* et de *Revolución*. En particulier le n° 101, *Lunes va al teatro* (Lunes va au théâtre), et, notamment l'article de Natividad González Freire : *Aportes de las instituciones teatrales* (p22-24) (Les apports des institutions théâtrales), et de Calvert Casey : *1959-1961 El teatro en la Revolución* (p 25-27) (1959-1961 Le théâtre dans la Révolution) et de Virgilio Piñera *¿Por dónde anda lo cubano en el teatro?* (p28-30) (Par où passe le théâtre cubain ?), *La escenografía en Cuba* (p31) (la scénographie à Cuba) de Rubén Vigón et *57 años en busca del teatro nacional* (p18-20) (57 ans à la recherche du théâtre national) de Rine Leal. Mais le plus significatif de tous les textes qui résume tout le processus de changement, et sans contradictions, est *Lunes conversa con autores, directores y criticos sobre el teatro cubano*, (Lunes discutent avec des

⁴¹ *ibidem*, page 38

⁴² *ibidem*

auteurs, directeurs et critiques sur le théâtre cubain) n°101, avril 1961, page 3-7, une table ronde organisée par Leal.

En 1961, avant l'invasion de la Baie des Cochons, la pression historico-politique se fait sentir et la définition marxiste du procès est bien établie. Ainsi, il est important de relever certaines déclarations :

RINE LEAL : On peut discuter de ce qu'est et doit être le théâtre cubain en trois points : premièrement, s'il existe une chose qui s'appelle le théâtre cubain, deuxièmement, pourquoi croyez-vous qu'il existe ou pourquoi croyez-vous qu'il n'existe pas ? Et troisièmement, l'élément le plus important, trouvez-vous que la position actuelle du théâtre soit juste ? C'est-à-dire, ce type de théâtre est-il juste ? Ou, le théâtre cubain est-il en train de refléter correctement le moment actuel de Cuba ?

HUGO ULIVE : En ce moment, Cuba a l'énorme avantage d'une Révolution qui le place dans une double position, celle d'une énorme responsabilité face à tout l'ensemble de la culture latino-américaine. Les auteurs cubains doivent et je me sens dans le devoir de les prévenir comme étranger, qu'il y a un intérêt énorme de voir comment la Révolution influe dans l'œuvre créatrice, comment produit-elle un théâtre qui sûrement va s'arranger dans d'autres composantes...

MATIÁS MONTES HUIDOBRO : Je crois, comme auteur, que les bases du théâtre cubain se reposent naturellement sur l'auteur [...] Je crois que n'importe quelle œuvre d'auteur cubain est cubaine⁴³.

L'étroite relation entre l'auteur et l'histoire se définit, non seulement en acceptant idéologiquement le procès révolutionnaire, mais en se limitant à ses objectifs.

Pour rebondir sur les derniers mots de Montes Huidobro, lors de la table ronde, en 1961 sont ainsi établies les bases de l'identité du dramaturge cubain. Sanchez Galarraga fait référence à ce propos lors d'une conférence sur le théâtre cubain, et ses mots sont repris par Antonio González Cunquejo dans sa *Brava ojeada sobre el teatro cubano a traves de un siglo* (Vaillant coup d'œil sur le théâtre cubain à travers un siècle) (1820-1920). Je cite :

⁴³ *ibidem*, page 39-40

Mr Galarraga termina en disant que si l'auteur est cubain, l'œuvre doit appartenir à notre théâtre. Les enfants, dans l'art, comme dans le code, doivent suivre la citoyenneté des parents⁴⁴.

Cette affirmation sera la cause d'un bon nombre de questionnements un siècle plus tard. L'ensemble des facteurs qui rentrent en jeu dans tout cela est très complexe et amène à une majeure compréhension du théâtre cubain en particulier, et des relations entre art et révolution en général.

Selon Montes Huidobro, le théâtre cubain doit absolument se rapprocher de l'homme commun. En effet, les dramaturges cubains sont souvent accusés de ne pas refléter les problèmes et les nécessités de l'homme commun. Cette position montre à quel point l'identité cubaine, la « cubanité », est un concept totalement assimilé. Le romancier cubain René Vásquez Díaz porte le regard suivant sur le peuple cubain :

Le peuple cubain est un peuple à deux facettes. La première partie de ma trilogie s'appelle *L'ère imaginaire*, c'est un titre qui m'a été inspiré par José Lezama Lima. Ce dernier a écrit un essai qui m'a permis de comprendre le peuple cubain. Il écrit qu'une ère imaginaire se produit quand un individu ou un collectif humain est pénétré par une métaphore vivante. En réalité, tous les Cubains sont pénétrés par l'image vivante de la Révolution indépendamment du fait qu'ils soient pour ou contre. Plusieurs générations de Cubains vivent toujours avec cette image, et cette dernière présente plusieurs ramifications, à Cuba, à Miami⁴⁵.

Rappelons que : « grâce au nationalisme radical développé pendant les deux premières années de la révolution, le peuple cubain a intégré l'imaginaire révolutionnaire⁴⁶ ». Les auteurs cubains cherchent le chemin d'un théâtre jeune révolutionnaire : les institutions pédagogiques présentent le théâtre cubain jeune avec un contenu révolutionnaire, le Séminaire des Arts Dramatiques de l'Université de La Havane présente des œuvres où les auteurs ont su capter l'essence de la révolution, (à travers leurs thèmes).

⁴⁴ *ibidem*

⁴⁵ C. PIC-GILLARD, *Révolution à Cuba de José Martí à Fidel Castro*, Ed Ellipses, Paris, 2007, page 90

⁴⁶ *ibidem*, page 115

Par conséquent ont surgit des œuvres telles que *El hombre inmaculado* de Ramón Ferreira, *Despertar* (Réveiller) de José Maria Eguren, *Las auras huyen de la tormenta* (Les vents fuient de l'orage) de Emilio Tabaoda, *La cortina de bagazo* (Le rideau de bagasse) de Marcos Behemaras et *la botija* (La cruche) de Matías Montes Huidobro. Certaines sont de qualité, d'autres moins ; chacune a sa façon distincte de voir certains sujets connectés aux différents aspects révolutionnaires, mais aucune de façon absolue. Pourtant, chacune d'entre elles montrent un intérêt, un chemin à suivre.

2. Le rôle de l'auteur

Jean Vilar annonce clairement :

La première préoccupation du directeur d'une compagnie de théâtre doit être celle de représenter les auteurs de sa génération [...] De plus, le nombre d'auteurs dramatiques d'une époque donnée est très réduit. Les découvrir et les interpréter c'est notre difficile et ingrate tâche. Seulement grâce à eux, notre existence de comédien d'un tel pays n'est pas banale et produit en nous une profonde joie d'homme⁴⁷.

Ainsi, on ne peut pas parler du théâtre d'un pays si l'on ne considère pas ses auteurs. Dans les années 1959-1961, la tâche des auteurs cubains est d'une transcendance notable. Cela implique une sorte de prise de conscience, d'un accord avec les tâches à réaliser. Montes Huidobro raconte :

C'est triste mais je dois reconnaître l'échec. Au début de la Révolution, nous croyions qu'un changement arriverait dans notre vie culturelle, nous cherchions une authentique manifestation du populaire par la voie esthétique. Le paradoxe c'est que ce que je considérais vulgaire, grossier, obscène, à ces moments là, aujourd'hui est discret et de bon goût [...] Avec la formation d'une culture, fruit d'un peuple culte, intelligent, informé, innovateur, éduqué et civilisé, nous rêvions qu'il rejette l'ordinaire, la grossièreté, la médiocrité et la vulgarité. Nous ne pouvions pas nous rendre compte que le castrisme proposait exactement le contraire avec comme fin de le manipuler. Je dois ajouter que le répertoire dramatique d'un moment donné en dit

⁴⁷ M.MONTES HUIDOBRO : *El teatro cubano en el vortice del compromiso 1959-1961*, Ediciones Universal, Miami, Florida, 2002, page 162

beaucoup, non seulement sur les conditions du théâtre, mais aussi sur la vie culturelle dans laquelle ce théâtre se déroule [...]»⁴⁸

Dans les années 1959 à 1961 se déroule une guerre sourde entre ceux qui considèrent que l'on doit offrir au public un théâtre réaliste sans trop de place pour l'imagination, et ceux qui pensent que doit être porté à la scène un théâtre permettant le déroulement intellectuel du spectateur. Pour Montes Huidobro, l'intellect était au dessus de la révolution, parce qu'il est dénigrant de sous-estimer l'intelligence du public. Le résultat fut le triomphe du « réalisme pantouflard⁴⁹. » qui s'est étendu jusqu'au théâtre de l'exil

Après une révolution, il est normal de vouloir un théâtre révolutionnaire. Cependant, l'expérience dans tous les pays démontre qu'on ne peut pas forcer les auteurs à écrire, sur le moment, des œuvres importantes sur l'instant transcendant qui se vit à cette époque. De ce fait, le point de vue de Montes Huidobro qui stipule : « Le plus important c'est de faire en sorte que le théâtre soit vital et populaire⁵⁰ ». En utilisant des œuvres classiques, musicales et comiques, il est possible de faire un théâtre populaire et vital pour le peuple. Des œuvres de qualité peuvent être présentées sous un nouvel angle, dans le but d'attirer le public. Ce qui signifie, « que lorsque l'œuvre qui est présentée est saisissante, et que le public est présent, se crée une nouvelle forme, à partir de laquelle, de façon spontanée, une nouvelle forme d'écriture et de nouveaux thèmes apparaissent⁵¹ ». Le cubain doit avoir confiance en son exubérance naturelle. Montes Huidobro dit :

Je suis très impressionné par ce que j'ai vu de la tradition musicale, tant culte, que populaire et la tradition de la danse, et je sens que le théâtre cubain comme dans tous les endroits du monde, peut-être régénéré en rencontrant sa tradition la plus antique, dans laquelle la musique, la danse et le texte étaient mélangés. Cuba peut et doit offrir au monde une nouvelle forme de spectacle musical⁵².

Carlos Felipe est conscient, que l'œuvre qui répond à la parole ardente de Fidel et à la révolution tant aimée par le peuple, apparaît chez les auteurs cubains

⁴⁸ *ibidem*, page 190

⁴⁹ *ibidem*, page 225

⁵⁰ *ibidem*, page 273

⁵¹ *ibidem*

⁵² *ibidem*

comme un « impératif interne », une force qui pousse à la création, et non à un exercice circonstanciel et appliqué. Ce qui s'avère plus tard être un effort inutile. Carlos Felipe cherche un rapprochement légitime, pure, sincère vers l'homme commun. La question qu'il se pose est la suivante:

Comment peut-on exprimer, notre travail créateur, la vie intime, secrète et compliquée (les enfants, la femme, les maladies, le travail...) des cubains si on vit enfermé dans des cercles intellectuels⁵³ ?

Il est à la recherche d'un rapprochement direct, un contact intime avec l'homme commun (cubain), comme chemin pur pour l'exprimer dans la scène cubaine.

D/ Cuba : une importante présence culturelle

Si dans la pensée mythique, le jour de l'an indique l'entrée dans un nouveau cycle qui renouvelle les épisodes de la vie et de la mort, le 1^{er} janvier 1959 est un instant qui marque un changement incomparable dans l'histoire de Cuba et dans l'histoire du monde contemporain ; l'entrée dans une période de transformations et de convulsions décisives, une période qui, par ailleurs, va générer de nouveaux mythes, ceux-ci parfaitement inscrits dans les vents de l'Histoire⁵⁴.

Edouard Bailby dit à juste titre que « la révolution cubaine est la revanche de l'Amérique Latine sur l'Histoire ».

1. La politique culturelle à Cuba de 1960

Cuba est à ce jour le seul siège de la révolution socialiste victorieuse d'Amérique (depuis 1959). Cette révolution est à comprendre comme le point d'aboutissement d'un procès de formation d'une culture et d'une identité nationale profondément originales, et des luttes d'un prolétariat multiracial qui parvient à constituer un front ouvriers-paysans par la fusion des revendications

⁵³ *ibidem*

⁵⁴ N.PONCE : *La révolution cubaine 1959-1992*, éditions du temps, 2006, page 7

anti-impérialistes et anticapitalistes (projet communiste)⁵⁵. L'un des dilemmes de la culture cubaine est qu'elle est plus grande que le territoire de l'Île. Tout se met en place au 19^{ème} siècle, quand la culture nationale commence à peine à se définir. L'existence, au 19^{ème} siècle, de trois poètes remarquables et influents dans l'univers du langage, tout d'abord José Maria Heredia, le premier grand romantique, ensuite, José Martí et Julián del Casal, sont deux fondateurs du modernisme politique, et s'accompagne à un phénomène notable de transcendance de l'évolution précoce de la musique cubaine, qui depuis a donné naissance à des genres, des modes, des danses et expressions musicales de différents pays d'Amérique, et de la métropole espagnole. Au 20^{ème} siècle, cette projection prodigieuse et le modernisme poétique extra insulaire de l'art cubain atteignent un quota surprenant grâce aux œuvres d'incontestables personnalités de la culture de ce petit pays des Caraïbes. Avant 1959, les activités culturelles à Cuba, sont limitées aux grandes villes et se caractérisent par une ignorance très grande des valeurs proprement cubaines. Ainsi, au triomphe de la révolution, Cuba est une importante présence culturelle dont tout l'Occident et ses créateurs obtiennent la reconnaissance de cercles artistiques plus diversifiés. Il n'y a plus de doute, le solide potentiel artistique et la projection de la culture cubaine reposent sur une importante impulsion de l'intérieur, permettant de multiplier les potentialités et les revêtir d'une réalité culturelle d'une portée significativement nationale, accessible à toutes les couches de la population, comme producteurs et consommateurs de la culture. En 1950, le pays connaît de grandes répercussions : la révolution de la campagne d'alphabétisation, la fondation d'écoles d'art, ou la création d'institutions dédiées à la production du cinéma, à l'impression des livres, à la diffusion du travail théâtral et musical... La période de 1960 est, contrairement, définie par la politique culturelle du système, par Fidel Castro, dans *Palabras a los intelectuales* (Paroles aux intellectuels): « dentro de la revolución todo, fuera de la revolución nada » (dans la révolution tout, en dehors de la révolution rien⁵⁶).

⁵⁵ R.HERRERA : *Cuba révolutionnaire, Tome 1. Histoire et culture*, Ed. L'Harmattan, 2003, page 12

⁵⁶ N.PONCE : *La révolution cubaine 1959-1992*, éditions du temps, 2006, page 20

2. La culture de masse

La révolution triomphante hérite d'un fardeau de valeurs déformées. En effet, les années de la république, surtout vers la fin, favorisent une culture dite de masse fondée sur le commerce des biens culturels et sur la capacité d'accumuler des profits. Voici ce que nous dit Lisandro Otero :

Toutes les ressources étaient utilisées pour dissiper les valeurs culturelles de notre pays. L'histoire était falsifiée, les meilleures traditions nationales étaient réduites à néant ou défigurées, les échanges culturels avec le reste du monde étaient entravés, et cette culture dégradée était transformée en un instrument supplémentaire d'exploitation. La culture devenait aussi un moyen de domination et d'oppression...⁵⁷

Grâce à la révolution, cette culture de masse, réclame son droit au travail, à la culture et à la pleine dignité de l'homme. Par conséquent, les grands moyens d'information tels que la presse, la radio et la télévision consacrent une partie de leurs ressources à l'alphabétisation, à l'affirmation des valeurs nationales, au placement professionnel, à l'orientation et à l'unification de tout un peuple. Bien que l'éducation et la culture se situent dans des domaines différents, elles font partie d'un même ensemble et exigent une action simultanée. Par conséquent, l'intensification des programmes d'alphabétisation et d'éducation des adultes a permis de jeter les bases nécessaires à l'essor de la culture cubaine humaniste.

Lisandro explique ceci :

La politique culturelle de Cuba repose sur une entière liberté de création artistique. Chaque créateur choisit ses tendances, sa manière et son style conformément à ses besoins d'expression, ce qui garantit la diversité et la spontanéité de ses œuvres. On attend en même temps de la responsabilité de chaque artiste qu'elle l'amène à concilier intimement sa liberté d'expression et son devoir révolutionnaire...⁵⁸

Ainsi, la culture de masse, jusqu'ici déformée et commercialisée, fait place à une véritable culture pour les masses. Par la suite, des circuits de diffusion culturelle sont développés tels que les musées, les théâtres, les galeries, les bibliothèques, la

⁵⁷ O.LISANDRO : *La politique culturelle à Cuba*, Unesco, Paris, 1972, page 13

⁵⁸ *ibidem*

production de livres, des disques et des films, et l'augmentation de la portée des émetteurs de radio et télévision. A côté de la liberté d'expression artistiques et l'extension de la culture aux masses, il existe un autre point fondamental de la politique culturelle cubaine : une attention particulière portée aux racines nationales et l'expression artistique des traditions, de l'histoire et des sources de la culture cubaine.

La personnalité complète de l'homme futur ne doit pas se limiter au rôle passif de simple spectateur. Pour son équilibre physique et mental, l'être humain doit connaître et pratiquer l'un des arts [...] qui se traduira non seulement par l'apparition d'un homme plus complet, mais aussi par une participation aux activités sous l'effet d'une motivation plus profonde⁵⁹.

Fidel Castro affirme dans son discours *Palabras a los intelectuales* en juin 1961 : « la culture appartient au peuple, elle doit être créée pour et par le peuple ». L'Art, suite à la démocratisation de la culture engagée avec la campagne d'alphabétisation et les réformes du système éducatif, est alors considéré comme une création collective. La création artistique se met donc au service du peuple et l'artiste doit alors assurer des positions idéologiques révolutionnaires⁶⁰.

3. Les formations artistiques

La réalisation des objectifs fixés en 1959 par l'État révolutionnaire, en matière d'expansion culturelle, se voit immédiatement confrontée à la faiblesse numérique du personnel artistique existant. Ainsi, s'avère nécessaire d'assurer la formation des artistes et des professeurs de l'art à ce nouveau mode de vie. La première démarche de l'État révolutionnaire, en matière de formation artistique est l'ouverture en 1961 de l'Ecole Nationale d'Art de Cubanacan, conçue comme un gigantesque complexe d'enseignement de l'art. L'accent fut spécialement placé sur l'apprentissage des travaux artistiques chez l'enfant et les jeunes, tout particulièrement dans le cadre de l'Union des Pionniers de Cuba (Unión de

⁵⁹ *ibidem*

⁶⁰ S. BOUFFARTIGUE : « L'histoire légitime : les Guerres d'Indépendance dans la littérature cubaine » in *Cuba 1959-2006 Révolution dans la Culture. Culture dans la Révolution*, ed L'Harmattan, Paris, 2008, page 177

Pioneros de Cuba). La danse, la musique et le théâtre connaissent, de ce fait, un essor considérable, grâce à la formation de l'Ensemble national de danse (Conjunto nacional de Danza), de l'Ensemble folklorique national (Conjunto folklórico nacional), de l'Ecole nationale de ballet (Escuela nacional de Ballet), de l'Orchestre symphonique national (Orquesta sinfónica nacional), du Chœur national (Coro nacional) et de beaucoup d'autres groupes, essentiellement provinciaux. Une autre école qui présente des caractéristiques particulières : La Escuela de Superación para Autores Musicales (l'Ecole de perfectionnement des compositeurs) qui améliore le niveau technique des compositeurs de musique populaire cubaine qui n'ont pas eu, dans le passé, la possibilité de faire des études. Des stages spéciaux d'art dramatique, de mise en scène et autres spécialités théâtrales sont notamment organisés. Il faut noter qu'un tel programme est enfin possible car les artistes peuvent désormais se consacrer entièrement à leur art, alors que précédemment leurs activités culturelles n'étaient pas en mesure de fournir un emploi stable ; ils devaient s'adonner à d'autres travaux pour subvenir à leurs besoins.

E/La production culturelle

À partir de 1959, toute l'action déployée dans le domaine culturel a permis d'instaurer de nouvelles relations, caractérisées par la liberté de création artistiques, et qui permettent, de ce fait, aux créateurs et interprètes (affranchis de l'insécurité économique) de se consacrer entièrement à leurs œuvres et au plein épanouissement de leur talent.

1. La littérature

Dans le domaine littéraire, l'État révolutionnaire a développé les moyens matériels d'édition des œuvres littéraires par l'intermédiaire de l'Institut du livre. Par la suite, divers prix littéraire importants ont été créés, permettant à certains auteurs de talents de se faire connaître. Néanmoins, il faut savoir que les droits d'auteurs sont abolis puisque l'œuvre d'art ne doit pas être assujettie à des

mécanismes mercantiles qui ne subsistent de toute façon pas dans le pays. D'abord, parce que « le produit » de l'intelligence humaine est la propriété et le patrimoine de l'humanité tout entière, et aussi, parce que dans une société comme Cuba, l'acte de création et la possibilité d'en livrer le « produit » au public constituent pour le créateur un stimulant suffisant. L'écrivain perçoit un revenu fixe afin qu'il puisse se consacrer entièrement à la réalisation ou à l'achèvement de son œuvre, et surtout pour qu'il puisse être en permanence à l'abri du besoin. Apparaissent ensuite les ateliers littéraires qui se proposent d'apporter la littérature au peuple, d'une part, par l'intermédiaire de publications périodiques et de livres, d'autre part, grâce à des équipes de poètes et de narrateurs qui organisent des soirées dans les lieux publics. De nombreuses lectures sont accompagnées de musique. Ainsi, la littérature acquiert une nouvelle dimension par le contact entre le créateur, son œuvre et le public.

2. Les arts plastiques

Dans le domaine des arts plastiques, l'État met en œuvre un plan progressif de professionnalisation d'artistes tels que dessinateurs industriels, dessinateurs de livres, d'affiches, de panneaux ou comme professeurs des écoles de beaux arts, afin qu'ils puissent subvenir, eux aussi, à leurs besoins et à la fourniture gratuite du matériel nécessaire. En outre, cela va aussi permettre l'enrichissement des musées et des galeries, permettant ainsi de mener à bien les activités artistiques programmées par le Conseil National de la Culture. Lisandro Otero affirme :

Les arts plastiques sont utilisés comme moyen de mobiliser le peuple pour les grandes tâches sociales, telles que les campagnes concernant la santé, l'éducation, la productivité, les commémorations historiques...⁶¹

En 1962 commence à se construire des galeries, en premier lieu dans les capitales des provinces et dans d'autres villes importantes ensuite. Par conséquent, un plan, d'exposition itinérant a été installé avec pour but de faire circuler, dans tout le

⁶¹ O.LISANDRO : *La politique culturelle à Cuba*, Unesco, Paris, 1972, Voir les détails de l'Ecole de Cubanacan, page 27

pays, les échantillons les plus représentatifs des arts plastiques cubains et étrangers.

3. Le cinéma

Le cinéma cubain né avec la révolution, il rend compte de la révolution mais il est aussi un protagoniste, enrichi par la réalité cubaine. Otero Lisandro explique ceci :

S'il nous faut faire un bilan, nous devons signaler que le développement accéléré, considéré comme le dépassement révolutionnaire d'un héritage de plusieurs siècles de colonisation et de néo-colonialisme, trouve déjà dans le cinéma cubain une abondante expérience qui déborde les solutions grâce auxquelles ont été résolus les problèmes concrets [...] C'est ainsi que le cinéma s'intègre [...] au patrimoine de la révolution cubaine dans l'affrontement révolutionnaire de ses tâches⁶².

En 1965, la grande année de la nationalisation des cinémas du pays (ICAIC) : l'Institut Cubain de l'Art et de l'Industrie Cinématographique, réalise avec ces propres moyens un plan de construction, de reconstruction et de rénovation des salles de cinéma. Le mouvement qui en découle est d'une telle ampleur que le cinéma cubain devient un fait culturel d'une extrême importance pour le pays. Le tournage d'œuvres de qualité (longs métrage, courts métrages, documentaires) s'accompagne de l'ouverture de nouvelles salles de cinéma et du développement de projections ambulantes qui font connaître le septième art partout dans le pays, y compris dans les campagnes les plus reculées.

4. La musique

Dans le domaine musical, on assiste au processus de professionnalisation de tous les musiciens cubains. Ainsi, l'instabilité et l'insécurité qui caractérisent le travail des musiciens dans l'Île, laisse place à une mixité de genres musicaux grâce à leurs vocations individuelles, qui sont souvent mise de côté. En effet, ils sont forcés de réaliser des œuvres musicales ne faisant pas partie de leur registre

⁶² *ibidem* page 43

personnel, afin de servir les intérêts de leur employeur ou pour d'autres facteurs à caractère commercial. Otero Lisandro souligne :

Les transformations profondes que notre société a subit ont également exercé une influence sur les buts de l'activité musicale qui, aujourd'hui, est essentiellement consacrée à la récréation du peuple tout entier et aux grandes tâches productives⁶³.

Ainsi, est créé un organisme d'État, *l'Empresa de Grabaciones y Ediciones Musicales* (Entreprise d'Enregistrement et d'Editions Musicales) l'EGREM, chargé du développement de la programmation et de diffusion de la musique ; son but est d'assurer la coordination des activités de toutes les institutions du pays s'occupant de musique. Les artistes sont payés et les Night Clubs fermés. En outre, cet organisme se charge de choisir le répertoire des interprètes qui sont désignés pour entreprendre des tournées à l'étranger, en tenant compte de tous les aspects de la représentation : danse, interprétation, jeu, musique et chant.

Enfin, la musique cubaine prend une nouvelle voie avec la Nueva Trova à la fin des années 1960 : chansons engagées de la révolution cubaine, chants porteurs d'espoir. Le *Son*⁶⁴, symbole de la cubanité, continue d'être présent ; citons Carlos Puebla et son célèbre *Hasta Siempre Comandante* (Avec toi pour toujours Commandant), écrit à la gloire de Che Guevara après son départ de Cuba en 1965.

⁶³ *ibidem*, page 28

⁶⁴ Dans le premier quart du siècle dominait un genre musical traditionnel, le *son*. Dérivé du *danzón* (genre musical dérivé de la contre-danse française, importée par les colons français d'Haïti), le *son* apparut dans la région montagneuse de l'Orient, peuplée d'esclaves d'origine Bantou et de paysans venus d'Espagne, en particulier d'Andalousie. À l'origine, les paroles étaient descriptives et satiriques, exprimant une manière de vivre collectivement dans l'Orient, l'amour, l'érotisme, la cuisine ; le langage populaire mêlait la tradition de la romance espagnole avec la conception oratoire africaine, caractérisée par le phrasé syncopé. Il s'agissait à l'origine d'un simple quatrain de quatre mesures chanté par un soliste et répété à l'infini, les danseurs faisaient une ronde autour de lui. Par la suite l'interprète improvisa dans les espaces laissés ouverts entre les refrains répétés, et le *son* devint narratif, le refrain alternant avec des quatrains octosyllabiques de structure espagnole. La formation musicale était au départ un *tres* (petite guitare à trois cordes), une guitare, une cuillère et une bouteille. Ensuite la formation s'est étendue aux percussions. Le *son* s'est implanté à partir de 1910 dans les quartiers noirs des anciens esclaves émigrés à La Havane. Musique interdite même par la loi, elle se répandit pourtant dans toute l'île. Le *son* cubain est né avec l'identité cubaine basée sur le métissage des cultures. C'est une forme achevée de syncrétisme culturel où tous les éléments se mélangent pour créer une troisième voie représentative de la nouvelle identité. Il a servi de véhicule à la lutte pour l'abolition de l'esclavage et pour l'indépendance. Il fut aussi utilisé pour transmettre des messages.

5. Les affiches

À partir de 1959, l’affiche est un outil de communication de la révolution, communication politique et culturelle au service de l’État. Le gouvernement révolutionnaire ne donne aucune directive sur le contenu des affiches, ni sur la forme, mais Fidel Castro dans ses *Discours de la Révolution*, et en particulier dans *Paroles aux intellectuels*, exprime son jugement quant au rôle de l’artiste ; il est libre dans sa création, pourvu qu’il ne remette pas en cause la révolution. Les affichistes sont donc totalement libres dans leur expression pour promouvoir la Révolution et la Culture. Par ailleurs, l’incroyable développement culturel permet une très grande production d’affiches d’événementielles. De nombreuses commandes viennent des organismes culturels : le Conseil national de la culture et la Casa de las Americas qui promeuvent les activités littéraires et artistiques non seulement de Cuba mais aussi de l’ensemble de l’Amérique latine. L’affiche culturelle bénéficie d’une liberté totale puisqu’elle annonce un événement qui, s’il a lieu, est en adéquation avec les objectifs culturels et éducatifs de la révolution. Ainsi, l’affiche culturelle, libre et créative, est donc très complexe et utilisée à deux niveaux de lecture : « un niveau informatif et un niveau métaphorique, permettant d’interpréter visuellement l’évènement annoncé⁶⁵ ».

6. La consommation

L’élimination du chômage et l’accroissement du pouvoir d’achat de tous les citoyens cubains font immédiatement augmenter la consommation et la demande de biens culturels, mais surtout des produits de l’art et de la culture auxquels les masses avaient traditionnellement accès. Suite à l’alphabétisation, les plans d’éducation des adultes, la scolarisation pour tous les enfants, la consommation et la demande de produits culturels continuent de s’accroître et s’orientent vers des secteurs de l’art et des aspects de la culture qui auparavant n’intéressaient pas le peuple.

⁶⁵ C. PIC-GILLARD : *Révolution à Cuba de José Martí à Fidel Castro*, Ed Ellipses, Paris, 2007, page 96

7. L'union des écrivains et des artistes cubains

L'union des écrivains et des artistes cubains (UNEFAC) a été fondée lors du Congrès des écrivains et des artistes qui s'est tenu à La Havane, du 18 au 22 août 1961. Le but de l'organisme, nous dit Lisandro Otero, est de :

Favoriser les travaux tendant à approfondir l'étude de nos traditions et tout ce qui vise à définir les caractéristiques de la personnalité cubaine en analysant de façon critique notre patrimoine culturel et en l'incorporant à l'ensemble de la culture nationale ; renforcer les liens avec la littérature et l'art des nations sœurs d'Amérique, accroître les relations culturelles avec tous les pays du monde et surtout avec ceux dont l'expérience socialiste peut fournir de précieux enseignements ; favoriser la formation de nouveaux talents littéraires et artistiques en orientant leurs efforts et en contribuant à la diffusion de leurs œuvres⁶⁶.

Les membres de l'UNEFAC sont groupés selon leurs spécialités : la littérature, les arts plastiques et la musique. Le théâtre et la danse en revanche, relève du Conseil national de la Culture, et pour le cinéma de l'Institut cubain de l'art et de l'industrie cinématographique.

Depuis 1965, l'UNEFAC crée pour les écrivains cubains uniquement, un prix annuel de littérature. Elle organise aussi le prix David, décerné depuis 1966, pour encourager les vocations littéraires. En outre, elle applique une politique d'édition ambitieuse, permettant toute une floraison de tendances esthétiques et de thèmes variés, où les œuvres de contenu réactionnaire et contre-révolutionnaire sont exclues.

8. L'institut du livre

Le 4 juillet 1959, est fondée l'Institution Casa de las Americas (Maison des Amériques) qui répond à une double nécessité : celle de réunir une équipe de spécialistes chargés de créer des œuvres dans tout le pays et de favoriser le rapprochement des peuples latino-américain par de véritables échanges culturels. L'Institution dispose de plusieurs publications parmi lesquelles la revue *Casa de*

⁶⁶ *ibidem*, page 39

las Americas crée en juillet 1960 qui est son principal organe de diffusion. Elle attribue aussi depuis 1960 le prix littéraire Casa de las Americas, institué pour encourager la création littéraire dans toute l'Amérique Latine. Par le biais de ses nombreux festivals, publications, concours, expositions et autres activités, cette institution permet l'établissement de relations très étroites entre la révolution cubaine et les intellectuels progressistes étrangers, consolidant ainsi l'identité culturelle des peuples de la région et contrecarrant les tentatives de l'impérialisme états-unien visant à isoler Cuba sur le plan culturel. La Maison des Amériques devient le centre culturel le plus prestigieux d'Amérique Latine. De plus, grâce à la publication de livres, le public cubain a pu faire connaissance avec les auteurs les plus représentatifs des lettres hispano-américaines.

Avant la révolution, il était possible de se procurer des livres dans quelques petites librairies, et ces livres touchaient peu de lecteurs, à cause du taux élevé d'analphabétisme et de la faiblesse de la population scolaire. Ainsi, lorsqu'en 1961, la campagne d'alphabétisation, qui s'est poursuivie avec les cours spéciaux d'éducation des adultes, ont permis aux nouveaux alphabètes de ne pas oublier ce qu'ils avaient appris et de toucher plus de lecteurs.

9. La censure

Depuis la révolution, de nombreuses questions se posent sur l'avenir des écrivains. Sont-ils sans conscience politique ? Ou sans courage ? Avec la révolution qu'elle est donc le statut de l'artiste et de la création artistique ? Dès juin 1961 Fidel Castro dans les *Paroles aux intellectuels* déclare que : « la forme artistique est totalement libre, mais qu'en revanche le contenu des œuvres connaît une limite, il n'est admis que ce qui est révolutionnaire⁶⁷ ». Des réunions sont prévues pour les écrivains, devant Fidel Castro, afin de débattre des différents problèmes que rencontrent les artistes face au nouveau régime. Les discours de Castro sont surtout basés sur la question de la liberté d'expression. Par conséquent, il explique que la liberté formelle est respectée, mais que la liberté de contenu, en revanche, est plus subtile à traiter et prête souvent à confusion. En effet, pour Castro il existe trois types d'écrivains :

⁶⁷ J. LAMORE : *Cuba*, Presses universitaires de France, 1970, page 121

D'abord, les révolutionnaires : ils ne posent aucun problème « parce que le révolutionnaire place quelque chose au-dessus de tout, au dessus de son propre esprit créateur : il met la Révolution au dessus de tout, et l'artiste le plus révolutionnaire serait celui qui serait prêt à sacrifier jusqu'à sa propre vocation artistique pour la Révolution » [...] Ensuite, il y a les écrivains contre-révolutionnaire : mercenaires, malhonnêtes, incorrigibles : ils étaient écartés. Enfin, il reste le cas des écrivains qui « ne se sentent pas révolutionnaire » : s'ils sont honnêtes, ils veulent aider la Révolution et travailler ; un écrivain catholique, par exemple, peut être d'accord sur les questions économiques et sociales et ne pas avoir la même position philosophique que la Révolution. La Révolution les comprenait, souhaitait qu'ils trouvent un domaine pour créer et elle leur donnait une marge que Castro qualifia de claire : « [...] dans la Révolution tout. Contre la Révolution, rien. Rien contre la Révolution, parce que la Révolution a également ses droits. Et le premier de ces droits est celui d'exister [...] personne ne peut alléguer avec raison de droits contre elle »⁶⁸.

Un autre problème subsiste alors, celui de l'étouffement des œuvres. De ce fait, puisque les éditions appartiennent à l'État, c'est le pouvoir politique qui décide de la publication et du tirage. Ainsi, pour revenir au discours de Castro, il est évident qu'il implique et recommande des limitations considérables pour tout ce qui n'est pas art à l'intérieur de la révolution. De plus c'est toujours Castro qui décide de ce qui est ou n'est pas à l'intérieur de la révolution.

Il suffit, peu de temps après, que Guevara se frotte au réalisme socialiste (1964) que personne ne défendait ouvertement, pour dire :

Pourquoi prétendre l'unique recette valable ? On ne peut opposer au réalisme socialiste la « liberté » car celle-ci n'existe pas encore [...] ; qu'on ne prétende pas condamner toutes les formes d'art postérieures à la première moitié du 19^{ème} siècle du haut du trône pontifical du réalisme à outrance car [...] on mettrait ainsi une camisole de force à l'expression artistique de l'homme qui naît et se construit aujourd'hui⁶⁹.

Il est difficile de savoir avec précision ce que sont au début de la révolution les rapports avec les écrivains et la culture. Conformément au discours explicite de

⁶⁸ J.VERDÈS-LEROUX: *La lune et le caudillo. Le rêve des intellectuels et le régime cubain (1959-1971)*, Editions Gallimard, L'Arpenteur, 1989, page 476-477

⁶⁹ *ibidem*, page 479

Castro, la culture, les connaissances sont, dès le début au service de la révolution, les auteurs qui ne servent pas la révolution n'ont pas à être publiés et ne doivent pas chercher à l'être, à l'étranger entre autre. Le pouvoir castriste semble ainsi indifférent à l'art du passé. Ce qui l'intéresse c'est la définition de l'art présent et à venir, l'art révolutionnaire.

En 1971, le premier Congrès National de l'Education et de la Culture rappelle que la culture cubaine est fondée sur le métissage culturel, fait d'apports africains et d'apports hispaniques. Ainsi, les racines nationales doivent faire l'objet de recherches et les modèles imposés par l'étranger doivent être refusés. En revanche, Jean Lamore dit: « les meilleurs apports de la culture universelle seront reçus, assimilés et fondus dans le creuset cubain pour enrichir la culture nationale⁷⁰ ». Cette volonté culturelle aboutit en décembre 1976 à la création du ministère de la Culture dont le président est Armando Hart. En 1977, ce dernier reprend, devant le II^e Congrès de l'Union des Ecrivains de Cuba (UNEFAC), la célèbre formule de Martí : « La justice d'abord, l'art ensuite ! » et déclare par la suite : « La justice a triomphé, à l'art maintenant !⁷¹ ». De ce fait, la création artistique est de plus en plus souhaitée, et surtout facilitée par les dirigeants cubains, qui estiment que certaines restrictions à caractère défensif ne s'imposent plus puisque la révolution n'est plus menacée comme auparavant. Jean Lamore relate à ce sujet :

L'effort budgétaire pour les activités socioculturelles et scientifiques est très élevé : 12,5% du budget de l'État. Dans tous les domaines, la pratique populaire des arts est déjà très intense ; à cet effet, un vaste mouvement d'amateurs est encouragé pour la pratique artistique de masse, chez les ouvriers, les paysans, les étudiants et les militaires⁷².

Enfin, voici une citation de Jean Lamore qui souligne bien le fait que Cuba à sa propre particularité et souhaite rester autonome des autres influences :

D'une manière générale, ce qui frappe à Cuba, c'est une profonde démocratisation de la culture (l'art est omniprésent) ; d'autre part, la création artistique manifeste une

⁷⁰ J. LAMORE : *Cuba*, Presses universitaires de France, 1970, page 121

⁷¹ *ibidem*, page 122

⁷² *ibidem*

grande volonté de rechercher les vraies racines de la culture nationale, ce qui implique naturellement une ouverture à l'Amérique Latine et à l'Afrique, d'abord, au reste du monde ensuite, mais avec le désir très ferme de forger une culture originale et révolutionnaire, libérée de tout modèle étranger⁷³.

De manière globale, pendant les trente premières années, la révolution montre un souci constant de démocratisation de la culture, une envie pressante d'éduquer le peuple pour construire la nouvelle société. Cette politique culturelle de masse s'inscrit dans une idéologie où l'homme est au centre des préoccupations de l'État, non pas en tant que marchandise, mais comme maillon indispensable à l'édification de la société et dont le bien-être social et culturel est le garant de la réussite économique.

⁷³ *ibidem*

**CHAPITRE 2 : L'ÉVOLUTION DU COURANT RÉALISTE ET
EXPÉRIMENTAL DANS LE THÉÂTRE CUBAIN DES ANNÉES
1960**

A/Le réalisme cubain

1. Les influences de Brecht

En juin 1959, cinq mois seulement après le triomphe de la révolution, est présenté, pour la première fois, sur la scène cubaine, une œuvre du dramaturge révolutionnaire Bertold Brecht. Le *Teatro Estudio*, sous la direction de Vincente Revuelta, présente à la salle des Beaux-Arts *El alma buena de Se-Chuan*, une production réalisée par le directeur général de Culture et du Ministère de l'Éducation. À cette mise en scène revient l'honneur d'avoir introduit dans l'histoire du théâtre cubain le nom et la présence de Bertold Brecht, qui aura de larges conséquences dans la vie de la scène professionnelle cubaine. En 1960, deux autres pièces basées sur la dramaturgie de Brecht sont jouées. L'une d'entre elle est une œuvre du théâtre brechtien d'agitation : *Les fusilles de la Mère Carrer*, dirigée par Vincente Revuelta. En 1961, le Théâtre National Cubain lance une attaque définitive pour la diffusion des œuvres de Brecht. En effet, certaines de ses pièces voient le jour au mois de mai, septembre et décembre, dans la salle Hubert de Blank et Mella, comme composantes d'un cycle de théâtre épique⁷⁴. La critique déclare ouvert le débat sur le « distancement » et le « bréchtianisme », nouvelle méthode de création théâtrale⁷⁵. Ainsi apparaît un nouveau phénomène, celui du centre d'intérêt de la critique, qui est le message de l'œuvre, sa répercussion sociale et la conséquence de son rapport immédiat au public. Par conséquent des questions surgissent : le théâtre de Brecht a-t-il influencé le théâtre cubain ? Le théâtre brechtien est-t-il un promoteur du théâtre cubain ?

Au triomphe de la révolution, le théâtre cubain ouvre des portes pour satisfaire certaines de ses appétences les plus chères : celle de compter sur le soutien économique, d'accroître le nombre de spectateur, de refléter l'époque, et d'expérimenter. Brecht n'est qu'une opportunité de s'essayer dans l'exercice de ces droits que la révolution a accordé aux artistes et intellectuels.

⁷⁴ 1^{er} cycle : *El que dijo si y el que dijo no, La exception y la regola, El círculo de tiza caucasiano* et *Madre Coraje*

⁷⁵ M.MUGUERCIA: *Teatro en busca de una expresión socialista*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1980, page 66

En 1966, Brecht assume le plus productif de ses rôles, celui d'animateur culturel. Le théâtre de Brecht fait ainsi partie d'une politique culturelle avec une grande maturité dans les propos et une majeure compréhension sur la nécessité du théâtre dans la révolution ; en espérant que dans ces nouvelles conditions, la mise en scène de Brecht à Cuba puisse se transformer, dans le futur, en l'expression d'un théâtre clairement inquiet au débat sur les problématiques cubaines sociales les plus d'actualité. Magaly Muguercia parle de Brecht :

La présence de Brecht dans le répertoire cubain, a toujours constitué un évènement. Parce que mettre en scène Brecht, c'est tirer les problématiques de la fonction sociale de l'art, de l'art comme un moyen de connaissance de la réalité cubaine et comme instigateur de celle-ci, à travers un auteur qui s'enfonce consciemment dans l'élaboration d'une esthétique de la nouvelle époque. Le théâtre cubain a su capter, comme en 1959 avec *El alma buena de Se-Chuán*, première œuvre de Brecht à la scène cubaine, et exprimer, avec le cycle épique des années 1960-1962, ce qu'il y avait de plus riche coïncidence entre la nouvelle réalité révolutionnaire et cette esthétique brechtienne, quand encore la conscience socialiste ne s'était proclamée⁷⁶.

La rencontre du théâtre cubain avec Brecht trouve son apogée, entre 1959 à 1963, et donne un impact décisif dans le développement postérieur du théâtre cubain. Cette intense assimilation de l'esthétique brechtienne, correspond aux nouvelles demandes d'un théâtre à la recherche d'une appropriation critique du passé immédiat et du présent inusité, et à la conquête d'un spectateur vraiment populaire qui doit apprendre à reconnaître sa position dans le monde. De cette façon, dans l'embranchement même de deux époques historiques, se produit un phénomène de grandes conséquences dans la configuration de la culture théâtrale cubaine, c'est-à-dire, la rencontre des conquêtes réalisées, durant les années 1950, dans l'appropriation créatrice des principes stanislavskien (Annexe 1 page 263), couronné par l'historique montage, en 1958, de *Largo viaje de un día hacia la noche* (Long voyage d'un jour vers la nuit) du Teatro Estudio et la révolutionnaire conception dramaturgique, scénique et esthétique générale de Brecht. Ce phénomène est considéré comme une contradiction exclue mais fondée sur des bases qui reposent beaucoup sur les réussites du théâtre cubain.

⁷⁶ *ibidem*, page 93

La dramaturgie cubaine tend de plus en plus à s'exprimer à travers des thèmes pris de la réalité immédiate, appelés « thèmes actuels », thèmes qui montrent depuis divers angles le procès de la construction socialiste, et la répercussion de ce procès dans le monde spirituel des femmes et hommes cubains. De plus, ne pas oublier que la construction du socialisme s'écoule dans toutes les sphères, depuis la politique à l'économique, jusqu'à dans les procès les plus intimes de l'individu. Lorsque les auteurs cubains mettent l'accent sur la sélection de thèmes actuels c'est parce qu'en eux domine l'inquiétude d'établir un dialogue avec le public. En général, dans l'art, « le thème est comme le premier moyen qui permet à un procès acheminé de communiquer avec le spectateur⁷⁷ ». Quand l'artiste sélectionne un thème, il est en train d'implanter une question, et propose le dialogue parce que de cette question surgit, nécessairement en lui, et dans l'esprit du spectateur, une multitude d'idées et réponses. Les problèmes posés sont soit formulés clairement dans la conscience du public, soit, le créateur n'est pas totalement conscient du problème posé. Le public reprend la proposition du créateur, l'accepte ou la refuse, et envoie à son tour un signal de réponse avec lequel recommence un nouveau cycle de communication, de dialogue. Il faut souligner que dans cette recherche du public il y a des risques, ce qui inquiète les auteurs cubains; le créateur peut se rattacher à l'idée du public, en s'efforçant de donner des réponses artistiques et idéologiquement valables aux questions qui intéressent le spectateur⁷⁸.

Il faut souligner deux thèmes récurrents dans la dramaturgie cubaine, l'un de ces thèmes est la recherche de nouvelles formes de relation dans le couple lors de problèmes dans le domaine des relations sexuelles (nouvelle morale) ou de l'appel à une compréhension plus profonde du sentiment amoureux. Un autre thème, le procès complexe de formation des nouvelles générations, la problématique de l'adolescent et les difficultés pour obtenir leur correcte orientation. Les deux thèmes ont en commun de concerner un public vaste, de tous les âges et qui a une évidente connotation juvénile. Le théâtre cubain, au final, s'adonne à la tâche de placer au centre de ses préoccupations la vie de l'homme cubain dans le socialisme, avec les nouveaux conflits et la recherche d'une nouvelle esthétique qui les reflète.

⁷⁷ M.MUGUERCIA : *Indagaciones sobre el teatro cubano*, Editorial Pueblo y educación, 1989, page 19

⁷⁸ *ibidem*

B/*El robo del cochino*

El robo del cochino (1961) d'Abelardo Estorino portée à la scène devient un immense succès à Cuba dans les années 1960. Elle traite des fréquents aspects de la dramaturgie cubaine : le conflit entre père et fils, l'environnement familial, le machisme et la discrimination de la femme. L'histoire se déroule à Matanza, durant l'été 1958, quand les « barbudos » (les guerriers barbus), descendent le long de la Sierra Maestra pour l'offensive finale contre Batista, et met en premier plan la collision de forces irréconciliables: elle évoque les derniers moments de la république de Batista, toile de fond pour l'affrontement entre un père incarnant le pouvoir, la conformité et le machisme, et un fils bardé d'idéaux qui rejoint les rangs de la guérilla. En effet, dans *El peine y el espejo* (Le peigne et le miroir), *El robo del cochino* y *La casa vieja* (La vieille maison), sorte de trilogie, l'on retrouve ces thèmes qu'Abelardo Estorino a lui-même intitulé « Variations machistes sur des familles de province⁷⁹ ».

1. Contexte de représentation

La pièce se déroule dans le salon d'une maison bourgeoise. Le décor est très réaliste :

Une grande fenêtre avec des persiennes et une porte en acajou qui donne sur l'extérieur. Entre les meubles antiques se détache un porte parapluie où se trouvent deux ou trois bâtons avec les poignées en argent ; une radio dernier modèle qui contraste avec l'immobilier⁸⁰.

⁷⁹ A.ESTORINO : *Teatro*, Repertorio teatral cubano, editorial letras cubanas ciudad de la Habana, Cuba 1984, page 51

⁸⁰ *ibidem*

L'accumulation de détails signifiants, représente, dans *El robo del cochino* une tentative de donner un sens aux données foisonnantes et anarchiques du réel :

Il faudrait dans les décorations d'intérieur, ne pas craindre la profusion des petits objets, la diversité des petits accessoires. Rien ne donne à un intérieur un aspect plus habité. Ce sont ces imperceptibles choses qui font le sens intime, le caractère profond du milieu reconstitué⁸¹.

Le salon est un lieu de rencontre entre des individus à l'intérieur de la cellule familiale. C'est un lieu de confrontation, de convergence des personnages ; il apparaît donc comme le lieu privilégié des rapports de pouvoir qui régissent dans la plupart des cas les relations entre les personnages au sein de la famille. Ainsi le milieu, dans lequel évoluent les personnages, constitue pour l'auteur autant de modes d'expressions d'une seule et même problématique. La famille apparaît en effet, comme l'une des variantes de la représentation de la collectivité, dont l'individu fait partie tout en cherchant à s'en émanciper. De plus, il semble que le deuxième et le troisième acte se déroulent toujours dans le salon mais la scène est vide, ainsi le spectateur est amené à voir deux actes entiers avec juste des acteurs sur un plateau vide en train de se parler.

⁸¹ J.JOMARON: *Le théâtre en France*, Editions Paris : A. Colin, 1988-1989, page 201

Le problème d'un théâtre réaliste est là : qui parle et à qui ? On pourrait dire que le théâtre réaliste cubain repose essentiellement, non pas sur une situation, mais sur le dialogue. Selon Michel Vinaver : « Le réel, c'est ce que l'écriture se donne pour besoin de former⁸² ». En effet, ce qui prime dans cette pièce est le dialogue et souvent des confrontations, c'est-à-dire le quotidien, des situations de tous les jours où le jeu n'est que secondaire. Mais ce dialogue n'est ni neutre ni projeté vers lui et n'exclut pas le spectateur ; il n'est pas question ici d'une théâtralité qui réside dans la seule stratégie de la parole comme chez Michel Vinaver.

La pièce réaliste cubaine se désolidarise du traditionnel ton tragique pour sonder les différents registres du comique. Voici une définition du théâtre réaliste cubain d'Hector Quintero :

Théâtre réaliste avec beaucoup d'humour et aussi beaucoup de souffrance, réflexion sur la vie cubaine, de l'angoissée et prolongée existence d'un peuple qui semble destiné « peut être par son talent » à un châtimement permanent⁸³.

De ce fait, dans le théâtre réaliste cubain, se produit une théâtralité singulière, qui va se confirmer de plus en plus, particulièrement grâce au « laboratoire » d'Estorino.

2. Le laboratoire

Abelardo Estorino peint la société de son temps en anticipant ce qui sera une politique sociale généralisée, avec une attitude critique très spécifique. En effet, il centre son étude sur des personnages bien ancrés dans le lieu du petit village de Province où les conventions sociales s'imposent fortement. Le réalisme est toujours une reconstruction à partir de l'observation des apparences, des choses et des gens. Estorino pousse ce concept encore plus loin : pour Estorino, le théâtre est un véritable « laboratoire » permettant de reproduire la réalité de la société :

J'ai choisi l'environnement du petit village parce que je le connais parfaitement, j'ai de même vécu dans un village pendant des années et je continue à maintenir des liens

⁸² *ibidem*, page 447

⁸³ H.QUINTERO: *Teatro*, Letars cubanas, coll. Repertorio teatral cubano, La Habana, 1983, page 1

très serrés avec lui, et le fait de bien le connaître, je me rend compte qu'il représente un matériel parfaitement utilisable dans le théâtre et m'est très utile pour soulever une série de problèmes qui s'accroissent dans un environnement fermé, conservateur, de changement très lents comme les villages de tous les pays, mais ceux de Cuba y sont majoritairement confrontés⁸⁴.

Le vraisemblable contrôle la nature des rapports des personnages avec la réalité. En effet, les personnages se disputent et ont des attitudes distinctes. La mère, Rosa, fait du souvenir de sa fille morte son unique possibilité de survivre. Le supposé réalisme du père, Cristobal, machiste et paladin d'une morale rétrogradée, semble le figer dans le présent ; il ne sait pas que, privé de futur, ce présent est mort, il est condamné à l'insurrection progressive populaire. En revanche, son fils Juanelo, un jeune de 20 ans en lutte contre le mensonge et l'injustice, décide de changer de vie et termine en s'engageant dans la guérilla. Cette pièce reflète ce que peut être une vraie famille bourgeoise cubaine, à Cuba, engendrant les différents problèmes qui surgissent à cette époque. Le spectateur/examineur, par un travail complémentaire d'écoute et de construction, franchit les portes pour aller au-delà du conflit familial et prend conscience d'un problème beaucoup plus grand, celui de la révolution. Ainsi, ce travail de laboratoire est un point de départ inévitable pour observer la réalité à travers une représentation du réel, pour ensuite aller vers quelque chose de plus grand : la réalité de l'existence cubaine pendant la révolution.

3. La famille cubaine

Matias Montes Huidobro remarque à juste titre que « la famille semble être le point de vue préférentiel de la dramaturgie cubaine⁸⁵ ». Les personnages sont immergés dans un milieu, confrontés à une hérédité historique, géographique et sociale, concentrés dans le microcosme familial avec lequel ils entretiennent des relations généralement conflictuelles. Néanmoins, la famille apparaît comme la réduction d'un macrocosme qui pourra être d'ordre national, social ou

⁸⁴ C.VASSEROT : *Théâtres cubains*, Maison Antoine Vitez, Centre International de la Traduction Théâtrale, série Les Cahiers, n°1, éditions Climats, octobre 1995, page 164

⁸⁵ M.MONTES HUIDOBRO: *Persona, vida y mascara en el teatro cubano*, Ediciones Universal coll. Polymitia, Miami, 1973, page 25

géographique. Le conflit familial est alors « la représentation en miniature d'une problématique que l'auteur veut représentative du pays à une époque donnée, ou bien d'une classe sociale, ou encore d'une région⁸⁶ ».

Dans *El robo del cochino*, la révolution a lieu, la structure est des plus simples : elle permet de confronter un avant et un après la révolution. Ce schéma est favorable à une vision manichéenne laissant peu de place à la caractérisation des personnages, qui deviennent des archétypes mis au service d'un message. C'est là une caractéristique des pièces de propagande politique qui se multiplient à partir de la fin des années 1960 à Cuba⁸⁷. Le lecteur ou spectateur est incité à mettre en avant l'histoire nationale et l'histoire de la famille représentée. La confrontation entre la fable et l'histoire nationale ne se fait pas dans le seul but de dénoncer un système de gouvernement ou une situation de néo-colonie. Ce qui apparaît à la lecture est que la préoccupation principale de l'auteur porte sur le rapport de l'individu au groupe et à l'ordre établi. La famille reproduit, en miniature, un ordre social fondé sur une hiérarchie, et des rapports de pouvoirs entre les personnages. Ainsi, le désir de l'auteur, celui de représenter les changements produit par la révolution, de 1959, se traduit par la mise en scène d'un conflit de génération où père et fils sont les représentants respectifs de l'avant et l'après, de l'exercice arbitraire du pouvoir et de la quête de justice et de légitimité. L'affrontement père/fils, paradigme de la dialectique autorité/rébellion, trouve une dimension nationale dans la mesure où l'un et l'autre sont les représentants respectifs de deux idéologies en lutte dans l'arrière pays cubain durant les mois qui précèdent la rédaction de la pièce. L'opposition entre Cristobal et son fils Juanelo est la réduction à l'échelle familiale des combats qui sont en train d'être menés à l'intérieur des terres entre les partisans de Batista d'une part et les forces révolutionnaires d'autre part. Manuel Reguera Saumell, explique : « la pièce

⁸⁶C.VASSEROT : Thèse de Doctorat : *Les avatars de la tragédie dans le théâtre cubain contemporain, 1941-1968*, sous la direction de M. le Professeur Claude Fell, Université Paris III-Sorbonne Nouvelle, UFR d'Etudes Ibériques et Latino-américaines, page 320

⁸⁷ *ibidem*, page 323. « Dans le socialisme, la famille revêt une grande importance comme noyau naturel de développement de la société et centre élémentaire où doit débiter l'éducation communiste, de façon à enraciner, chez les enfants et les jeunes, des habitudes solides et permanentes, des normes d'entraide de collectivisme, d'amour envers la patrie socialiste, l'étude, le travail, la discipline sociale et la force de caractère » FMC : *Memoria, Cuarta Plenaria Nacional*, ill. retratos, La Habana, 1966, page 103-199. Les années qui suivront la révolution cubaine sont celles d'une société qui bascule dans l'euphorie d'un changement que même les difficultés rencontrées ne semblent pas freiner. Ces changements sociaux et économiques, entrepris par la révolution, touchent aussi au niveau de la famille.

utilise le fait historique du Moncada pour révéler l'attitude d'une famille, qui face à cela ne peut garder sa fausse apparence⁸⁸ ».

Ces remarques, sur la famille, témoignent néanmoins de la perspective historique de l'auteur qui n'est pas étrangère à la recherche d'une forme théâtrale adéquate à l'expression d'une particularité cubaine.

4. Le machisme

Abelardo Estorino, pour bien représenter le réel à Cuba, prend en compte différents aspects, typiques dans le caractère d'un cubain, notamment le machisme. Les personnages, que met en scène l'auteur, sont tout aussi réels : ils présentent un contour psychologique qui leur dicte leur comportement et leurs assure la cohésion nécessaire de sa crédibilité.

Le machisme est l'un des points les plus intéressants et peut-être le plus important, représenté dans le théâtre d'Estorino :

Généralement, le machisme peut être compris comme la tendance, dans des sociétés déterminées, à l'exaltation idolâtrée du macho dans certaines caractéristiques externes⁸⁹.

Mais ces privilèges comportent toute une série d'obligations, lesquelles doivent être accomplies de façons admirables et persistantes. Le cubain machiste a certains aspects essentiels comme la toute puissance sexuelle, la vantardise, une certaine disposition au jeu et à l'alcool, un intérêt impressionnant de l'aspect esthétique, l'amitié masculine et un grand mépris pour les normes instaurées ; mais il a tout de même une morale à part, pas moins rigoureuse et un peu plus injuste. Sa caractéristique première est son concept de la femme, un être existant à ses goûts et serviable. Elle se doit d'être une amante, femme, amie et mère. Salvado Arias explique ceci :

Le « machisme » en Amérique Latine a la coutume d'être l'escamotage du sens de l'homme dans sa grande transcendance, probablement comme un substitut à d'autres

⁸⁸ *ibidem*, pages 326-327

⁸⁹ A.ESTORINO: « prologue de Salvado Arias » en *Teatro*, Repertorio teatral cubano, editorial letras cubanas ciudad de la Habana, Cuba 1984, page 8

propos et actions de majeurs compromis éthiques. Pour cela, plutôt que d'être lié à l'existence d'inégalités économiques qui freinent le déroulement social et culturel, l'on peut dire qu'il a été un produit de celle-ci⁹⁰.

Avec les transformations sociales, le machisme semble condamné à son extinction dans l'île.

La littérature offre d'abondantes démonstrations de ce « machisme cubain » donnant ainsi de l'importance au phénomène du déroulement social cubain. Dans *El robo del cochino*, Cristobal est l'exemple le plus clair de « machisme ». Avec le machisme apparaît aussi la victime féminine : Rosa. Le machiste est très catégorique avec elle :

CRISTOBAL : Un homme ne doit pas sortir et se montrer avec sa femme, et je ne connais personne qui fait ça. Moi, je sors avec mes amis et bois ma bière. Et toi ce que tu dois faire c'est t'occuper de tes enfants et de la maison⁹¹.

Ces caractéristiques sont source de profonds conflits du « machiste ». C'est la lutte de l'homme comme être sensible, avant l'imposition des conditions sociales humaines déterminées, produit du système économique, dans lequel il se développe, qui l'obligent à une lutte acharnée pour sa survie :

CRISTOBAL : Je me bats tous les jours, Quand tu te lèves le matin, tu dois penser : contre qui je suis aujourd'hui ⁹²?

Cette lutte acharnée est source d'un mal être, d'un enfermement constant duquel « l'homme » cubain tente d'échapper.

5. L'enfermement

Pour des raisons personnelles, l'image de l'enfermement provincial persiste dans l'œuvre d'Estorino, les murs semblent s'abattre et laisser place à un espoir de changement, de progrès de la société.

⁹⁰ *ibidem*, page 9

⁹¹ *ibidem*

⁹² *ibidem*, page 101

D'après une étude du professeur et investigateur chilien Pedro Bravo-Elizondo, il définit Juanelo, le fils, comme « le personnage avec lequel s'expérimente le déroulement des premières années de la Révolution⁹³ ». En effet, Juanelo symbolise l'idéal messianique, le courage de changer le cours de l'histoire : Il vivait la vie de son père, la révolution lui a ouvert les yeux, il ne veut plus regarder avec les yeux de son père mais avec ses propres yeux :

JUANELO : J'étais, derrière toi, j'étais toujours derrière toi, en écoutant tout ce que tu disais. Je regardais toujours avec tes yeux, avec leurs yeux. Et plusieurs fois je n'aimais pas ce que j'étais en train de voir [...] Non, non, je ne veux pas vivre ainsi⁹⁴.

L'affrontement avec le père implique une rupture des relations qui l'empêche d'avancer. Cristobal parle d'un futur qui lui est désormais hors de portée, il ne fait en réalité que vivre dans le présent en pensant aux changements qu'il a effectué dans le passé mais qui ne représentent plus grand-chose désormais. L'opposition de valeurs entre le vieux et le nouveau est ainsi incarnée par le père et le fils. La révolution cubaine aspire à fonder un espace pour la majeure plénitude de l'homme émancipé de l'oppression économique et libéré des préjugés hérités. L'opposition entre le vieux et le nouveau est un motif récurrent dans le théâtre cubain des années 1960⁹⁵.

En effet, si l'on se réfère au contexte historique, le Lider Maximo est parvenu à se maintenir au pouvoir. Fidel Castro évoque une statue indéboulonnable. Si étrange que cela puisse paraître, le peuple cubain imagine difficilement ce que peut être la vie sans lui, comme s'il s'agissait d'un père tout puissant et immortel.

La discrimination de la femme est également à inclure dans cette partie. En effet, Rosa, pour qui « tout est obscur », cherche refuge dans le passé, qui est désormais révolu : l'adoration de sa fille décédée. Elle décide désormais de parler, de ne plus accepter son statut de femme soumise :

⁹³ *Encuentro* 26/27 otoño/ invierno 2002-2003, page 19

<http://www.cubaencuentro.com/revista/revista-encuentro/archivo/26-27-otono-invierno-de-2002-2003/filter/index>

⁹⁴ A.ESTORINO : *Teatro*, Repertorio teatral cubano, editorial letras cubanas ciudad de la Habana, Cuba 1984, pages 100-101

⁹⁵ A.HEIDRUN, H.ADRIAN : *De los dos orillas : teatro cubano*, Edition Vervuerts Iberoamericano, Madrid, 1999, page 21

ROSA : Aujourd'hui non, je ne veux pas me taire, aujourd'hui non ça fait trop longtemps, aujourd'hui je ne peux plus me taire...⁹⁶

La situation politique, économique et juridique de la femme, à la fin du 19ème siècle et dans la moitié du 20ème siècle, est des plus tragiques. En effet, à cette époque, les droits des femmes sont bafoués. Cela montre bien la réalité à laquelle les révolutionnaires vont devoir faire face, à partir de 1959, et le combat mené par tous, hommes et femmes, en faveur de la reconnaissance du statut de la femme cubaine et de son émancipation. Fidel Castro proclame que « la femme est [...] une révolution dans la révolution⁹⁷ ». L'évolution de la femme cubaine touche pratiquement tous les secteurs de la vie quotidienne. Le rôle de Rosa, et celui des femmes cubaines en général, même s'il ne transparaît pas toujours, est indéniable ; elle acquiert désormais la possibilité de se forger un destin et de choisir sa vie. Tout au long de la pièce, lorsque la révolution semble avoir lieu, Rosa apprend à prendre la parole, à reconnaître la justesse et le bien fondé de ses revendications, à les faire admettre, à ruser également avec son homonyme masculin Cristobal, dans cette lutte pour les droits d'exister juridiquement, politiquement et économiquement.

Il existe un abîme, entre le modèle des femmes latino-américaines, traditionnellement fondé sur la soumission, la dépendance et la politisation, et celui des femmes cubaines, centré sur la collectivité, le militantisme, l'indépendance. Même si l'émancipation a libéré les femmes, elle ne leur a pas permis de se dégager d'une partie de leurs responsabilités, de souffler et de prendre la vie avec plus de philosophie. On comprend ainsi, le découragement des femmes cubaines, incarnée ici par Rosa, épuisée par l'incessante gymnastique de conciliation entre son devoir de mère, d'épouse, de travailleuse et de révolutionnaire. A la fin de la pièce, Rosa semble accepter sa situation :

ROSA : Lola, demain nous devons nettoyer, [...] Cette maison est dégoûtante⁹⁸ ».

⁹⁶ A.ESTORINO : *Teatro*, Repertorio teatral cubano, editorial letras cubanas ciudad de la Habana, Cuba 1984, page 83

⁹⁷ F. CASTRO RUZ : « la libération des femmes : la révolution dans la révolution » in *Partisans*, discours de Santa Clara, janvier-février, 1971

⁹⁸ A.ESTORINO : *Teatro*, Repertorio teatral cubano, editorial letras cubanas ciudad de la Habana, Cuba 1984, page 103

Le thème de l'enfermement provient surtout de l'importance qu'a le changement ascendant dans la vie humaine, un changement vers un futur meilleur que l'auteur essaye de retracer dans cette œuvre, avec ses problèmes, aspirations et réussites. Abelardo Estorino, comme nombre de ses personnages, croit avant tout « en ce qui est vivant et change ⁹⁹ ».

Ainsi, le théâtre réaliste prend à Cuba une dimension propre, ancrée dans son contexte historique, culturel et social. Il a su trouver son propre style et se détacher des autres influences pour garder sa singularité et montrer Cuba dans toute sa véracité, que ce soit dans le bien ou dans le mal.

C/Le théâtre de l'Absurde hispano-américain

Le mouvement de l'Absurde apparaît en Amérique Latine en 1955. Les écrivains de l'Absurde hispano-américain commencent à chercher de nouvelles formes d'expressions qui permettent de faire ressortir les préoccupations basées sur les problèmes fondamentaux auxquels se confronte l'homme de son époque et de son pays ; en effet, il est victime de l'expression politique et culturelle. Dans un monde sans valeurs permanentes, sans religion et sans espoir, l'homme se trouve totalement perdu, il est comme un étranger dans son propre pays. L'écrivain du théâtre de l'Absurde hispano-américain se sent ainsi obligé de rendre compte dans son œuvre de cette condition absurde qui a rendu à l'esclavage l'homme moderne et plus particulièrement l'hispano-américain. L'écrivain hispano-américain, traite aussi dans son théâtre l'insatisfaction qu'il ressent face à la société qui l'entoure. Son théâtre ne se limite pas à critiquer le purement social, mais dépasse cette critique en se lançant dans la politique. C'est pour cette raison que le thème sociopolitique est amplement développé dans le théâtre de l'Absurde Hispano-américain.

⁹⁹ *ibidem*, page 26

Ce courant dramatique arrive à Cuba grâce à la revue *Ciclón*, c'est là que germera l'expression « absurdisimo cubano¹⁰⁰ ».

1. La critique du théâtre de l'Absurde à Cuba

Autour des années 1960, le discours critique latino-américain soulève la nécessité de reformuler des paradigmes spécifiques pour le théâtre continental. Dans plusieurs parties de l'Amérique Latine, le théâtre de l'Absurde incarne « la réalité de l'existence¹⁰¹ ».

Marina Pianca¹⁰² et Natividad Gonzales Freire¹⁰³ considèrent l'absurde cubain comme « une pratique épigonale, importée et rescapée, la conséquence d'une indésirable colonisation culturelle¹⁰⁴ ». Une autre orientation de la critique parle des dramaturges de l'Absurde cubain qui maintiennent une forte connexion avec la réalité sociopolitique du pays, aussi bien comme reflet critique du régime de Batista ou de Castro, que comme témoin d'une société changeante, en crise¹⁰⁵. On peut distinguer un troisième jugement critique selon lequel le principal apport des dramaturges cubains de l'Absurde serait : « l'obtention d'une singulière, joyeuse synthèse entre l'autochtone et l'étranger, entre la tradition et l'avant-garde¹⁰⁶ ».

Il est intéressant de se tourner vers l'un des plus grands auteurs incontestables du théâtre absurde cubain, Virgilio Piñera. Pour Piñera, la vie politique et sociale cubaine est le résultat d'une constante absurdité. De ce fait, son œuvre se convertit en affirmation de l'irrationalité du monde qui l'entoure. Cela dit, ce n'est que huit ans plus tard, après la révolution cubaine, que Piñera apparaît comme une des figures les plus marquées du mouvement « absurdiste ». Il est considéré comme un important précurseur du théâtre absurdiste en Amérique Latine. Ainsi, les critiques les plus détachées du théâtre de l'Absurde affirment

¹⁰⁰ R.A DE MURPHY : *Los textos dramaticos de Virgilio Pinera y el teatro del absurdo*, Editorial pliegos, Madrid, 1989, page 51

¹⁰¹ *ibidem*, page 10

¹⁰² M.PIANCA: *El teatro de nuestra America:un proyecto continental*, 1959-1989, Minneapolis, Institute for the Study of ideologies and Literature, 1990, pages 57-69

¹⁰³ N.GONZALEZ FREIRE: *Teatro cubano* (1927-1961), Ed.del Ministerio de Relaciones Exteriores, La Habana, 1961, pages 160-165

¹⁰⁴ R.LOBATO MOCHÓN : *El teatro del absurdo en Cuba (1948-1968)*, Editorial Verbum, Madrid, 2002, page 19

¹⁰⁵ *ibidem*, page 20

¹⁰⁶ *ibidem*

que Virgilio Piñera est l'un des précurseurs du théâtre absurdiste, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur de son propre pays. Voici ce que dit le critique cubain Luis Gonzalez-Cruz :

Virgilio Piñera est un innovateur, parce qu'avec lui commence à Cuba le courant « absurdiste » [...] Au théâtre, d'autre part, il est l'initiateur de cette tendance non seulement dans l'Île mais aussi dans toute l'Amérique Latine¹⁰⁷.

D/*Dos viejos pánicos*

Il faut souligner que les auteurs dramaturges des œuvres de l'absurde, ne font partie d'aucune école ou de mouvements organisés. Chacun des écrivains est un individu qui se considère comme solitaire : « un retranché », un isolé dans son propre monde. Chacun a sa façon personnelle d'aborder à la fois le sujet et la forme, chacun a ses racines, ses sources et sa formation particulière, par conséquent, chacun des auteurs a sa propre conception de l'absurde et la décrit à sa manière. Nous pouvons ainsi dire dans l'immédiat que Piñera a sa propre conception de l'absurde ; il en a fait une particularité propre à Cuba : le théâtre absurdiste de Piñera est avant tout une manifestation du caractère et de la réalité cubaine, une réalité désespérante dont Piñera n'est pas exempté. Le théâtre n'est que le produit d'une vie et d'une société angoissée et instable pour Piñera. Pour cette raison son théâtre envisage les problèmes qui surgissent chez l'être humain comme un produit de ce sentiment d'instabilité. Il s'agit de donner un ordre logique à ce monde, d'établir sa propre identité et de pouvoir le contrôler, jusqu'à un certain point.

Dos viejos pánicos (1968) est la pièce de référence de ce théâtre de l'Absurde chez Piñera. C'est la deuxième pièce de Piñera qualifiée d'Absurde, la première étant *Falsa alarma* (Fausse alerte) (1948). Elle est aussi l'une des pièces qui représente le mieux le caractère « cubain » et le dernier drame publié avant sa mort. Dans une interview Piñera définit son théâtre dans la forme suivante :

¹⁰⁷ *ibidem*, page 10

Mon théâtre c'est moi-même, mais théâtralisé...j'appartiens à une époque de l'histoire cubaine, de grandes insécurités économiques, sociales, culturelles et politiques. Ainsi, ce n'est pas un hasard si je les reflète sur la scène¹⁰⁸.

Ainsi, il est intéressant d'étudier cette œuvre pour en faire ressortir « lo cubano », notamment « l'absurdismo cubain ».

1. L'irréalité de la situation initiale

L'espace scénique est le premier signe complexe de la représentation, avec lequel se confronte le spectateur, avant que les personnages commencent à parler ou à agir. Le théâtre de l'illusion est « une réalité scénique qui tente d'imiter parfaitement, avec la majeure vraisemblance le monde extra scénique¹⁰⁹ ». La configuration du décor aspire à reproduire fidèlement un morceau de la réalité, comme si cet endroit effectivement existait réellement dans le monde et qu'il était transporté sur scène. Le spectateur, quant à lui, consent à se montrer à lui à travers le fameux quatrième mur.

En général, les dramaturges de l'absurde, dans leurs indications scéniques, annulent d'entrée l'illusion de la réalité. Ils prétendent configurer un espace allégorique qui s'offre au spectateur/lecteur comme « représentation de l'univers accessible¹¹⁰ ».

Deux lits une place, séparés par un espace circulaire marqué de rouge. Dans un des lits se situe Tabo, un vieux de soixante ans, à genoux, de dos au public en train de découper des visages dans une revue. Dans l'autre lit, se trouve Tota, sa femme, même âge, face au public, elle sort d'un grand carton un verre et une bouteille d'eau. Des photos de visages d'hommes et femmes sont accrochées aux murs. Ces deux vieux s'apprêtent à représenter une farce, un jeu futile répété jour après jour qu'ils ont conçue pour remplir l'espace vide de leur existence vaincue. Ce sont des personnages qui ne sont pas identifiables. Situés hors de l'histoire, sans ancrage social ni politique, ils n'ont pas d'identité ou plutôt leur identité est flottante, non objectivable.

¹⁰⁸ R.A DE MURPHY: *Los textos dramaticos de Virgilio Piñera y el teatro del absurdo*, Editorial pliegos, Madrid, 1989, page 25

¹⁰⁹ *ibidem*, page 35

¹¹⁰ G.WELLWARTH : *Teatro de protesta y paradoja*, Madrid, Alianza Editorial, 1974, page 68

« La scène c'est le monde et le protagoniste et le seul personnage c'est l'homme¹¹¹ », signale Ricardo Doménech, écrivain. L'espace scénique est, dans le théâtre de l'Absurde en général, une copie de l'univers dans lequel l'homme est jeté et dans lequel il passe son temps, condamné à une vie et une mort sans objectif ; d'où la préférence pour l'espace unique, enfermé, claustrophobe, dans lequel les personnages sont contraints de rester, menant une vie imposée dans un monde sans échappatoire ni alternative.

¹¹¹ R.LOBATO MORCHÓN: *El teatro del absurdo en Cuba (1948-1968)*, Editorial Verbum, Madrid, 2002, page 64

Dans *Dos viejos pánicos*, les deux personnages luttent constamment l'un contre l'autre, avec pour seul but, de commettre un assassinat : tuer la peur. La représentation commence par une succession de jeux (trois dans le premier acte): dans le premier, Tabo fait semblant d'étrangler Tota. Ensuite, se sentant coupable, il boit le venin qu'il a préparé pour elle. A la fin, ils se débarrassent de leurs

propres cadavres, en les enroulant, au sens figuré, en dehors de la scène. Tabo et Tota simulent alternativement d'assassiner l'autre.

Dans le deuxième acte, les deux personnages décident de créer deux doubles, avec l'intention de personnifier la peur et pouvoir la tuer. La peur est aussi représentée par un cône de lumière qui bondit et saute constamment, et que Tota et Tabo tentent désespérément d'attraper et de tuer. Tabo et Tota tentent de lutter contre cette lumière, mais elle semble invisible. A la fin de la journée ils se transforment en bébés pour tenter d'échapper à leur condition.

2. La peur

Virgilio Piñera a le don de prémonition. Il savait que le communisme pouvait prendre pied à Cuba, même si cette île des Caraïbes, située aux confins de l'Histoire universelle, ne se trouve pas encore dans une situation insurrectionnelle. Mais le don prémonitoire du dramaturge ne s'arrête pas là. La peur, en effet, va devenir le sentiment dominant dans la population cubaine. Pour Piñera, la peur commence en 1961, le jour où il est arrêté pour délit d'homosexualité au cours de la nuit des trois P (pour « proxénètes, prostituées, pédérastes »), gigantesque rafle qui met en pratique la nouvelle morale du régime. Ceci se passe juste après la Baie des Cochons, la définition du caractère socialiste de la révolution et l'affirmation du credo castriste sur les limites de la liberté culturelle : « Au sein de la Révolution, tout, contre la Révolution, rien du tout¹¹² ». Pour Piñera, la peur ne prend fin qu'avec sa mort, en 1979, dans l'ostracisme le plus complet. Ainsi, ce n'est pas sans coïncidences qu'il intitule sa dernière pièce de son vivant *Dos Viejos pánicos* (Les deux vieux paniqués). Mais de quoi ont-ils peur ? :

TOTA : Tu n'aimes pas te regarder dans le miroir ?

TABO : Non je n'aime pas, Tota, et tu le sais :

TOTA : Pourquoi tu n'aimes pas ?

¹¹² J.MACHOVER: « Cuba : la peur, l'exil et l'entre deux » in *Raisons politiques* 3/2001 n°3 www.cairn.info/revue-raisons-politiques-2001-3-page-101.htm

TABO : Je suis trop vieux pour me regarder, et ça me fait peur...¹¹³

Les deux anciens vivent ainsi angoissés par les ravages du temps. Tout peut arriver dans ce théâtre qui entremêle la peur, l'aliénation et la panique, allant jusqu'à la paralysie. Si la présentation de la problématique est particulière, tordue et délirante, ses origines ne semblent pas moins réelles. Et si les supposées solutions sont exagérées, déséquilibrées, les raisons sont là. Toute la frustration du monde conduit à l'enfermement sans aucune sortie de ces deux vieux, qui, se détruisent et mettent en morceaux leurs inadéquates tentatives de sauvetage par le moyen de la violence et la cruauté.

Tabo consacre son temps à découper des figures humaines dans des revues pour ensuite les brûler :

TABO : C'est mieux si tu te mets à couper des images. Je t'ai dit que c'est le mieux que l'on puisse faire. Couper et brûler. Oui Tota il faut brûler les gens¹¹⁴.

Il ne s'agit pas ici d'une manière singulière d'exposer sa misanthropie ; Tabo brûle des visages d'enfants et de jeunes parce que la force dans les vies des autres, lui rappellent douloureusement sa propre sénilité. La jeunesse lui évoque l'époque où il était beau et jeune. Ce temps est maintenant révolu:

TOTA : « Regarde ! *(Pendant qu'elle se parle à elle-même, elle se touche le visage)* Regarde par ici les rides, et ici encore plus de rides, et ici des pattes de poules, et par ici des bourses, et par ici des prothèses, et par ici des faussées *(elle se met à rire)* Et par ici *(elle se touche les seins)* ils m'arrivent au ventre et les mains ! Regarde les mains ! Avec cette arthrite *(pause)* Et toi tu es pire que moi [...] Ta prostate [...] et c'est toi précisément qui rêves, oui parce que toi tu rêves avec la Source de la Jeunesse Eternelle *(Elle éclate de rire, pause indiquant avec l'index les figures, elle en prend une et la donne à Tabo)* Coupe lui la tête¹¹⁵!

La totalité de l'action est mystérieuse, non motivée, et à première vue, axée sur le non sens. Ainsi, la sensation de statisme, produite par la stagnation de l'action est

¹¹³ V.PIÑERA: *Dos viejos pánicos*, Casas de las Americas, La Habana, 1968, page 18

¹¹⁴ *ibidem*, page 12

¹¹⁵ *ibidem*, page 31

à mettre en rapport avec l'une des caractéristiques du théâtre de l'Absurde : l'ennui chez les personnages. La prédisposition à l'ennui est consubstantielle à l'être humain. Les actes de l'être humain répondent uniquement à la nécessité de nous maintenir occupés :

Ils s'inventent des objectifs, des désirs seulement pour se lancer à leurs recherches, mais ce qu'ils cherchent en vérité n'est pas vraiment la possession de ces objectifs tant qu'à l'activité et la distraction que cette recherche leurs prend¹¹⁶.

La plupart des pièces absurdes présentent, en effet un dessein structurel/temporel de caractère circulaire, c'est-à-dire que la situation initiale et d'arrivée coïncident : il n'y a pas, à proprement parler, un ressenti ou un vecteur de progrès qui anime et dirige les événements. Ainsi, l'homme contemporain, privé d'occasions, sa vie se réduit à un découlement sans but, aliénant et réitératif.

Il existe aussi d'autres façons qui permettent de comprendre la trajectoire de la pensée et de l'action, ou à la non action, de Virgilio Piñera.

3. Le corps

Dos viejos pánicos traite de l'horreur et du vide du corps maltraité. Le dialogue embrouillé de Tota et Tabo est comme un corps à corps, un exorcisme pour conjurer la peur et la mort. Les deux vieux tentent de faire les morts dans un exercice quotidien pendant qu'ils découpent des têtes de jeunes, en un mot : ils « jouent ». Le fait de jouer fait référence à des œuvres profondément marquées par « la théorie des jeux » et qui sont influencées par les courants expérimentaux des années 1970. S'il existe une pièce corporelle, dualiste et physique c'est bien *Dos viejos pánicos*. Les deux vieux ne souffrent pas de la panique, ils l'incarnent. À la fin du premier acte, ils font semblant de se débarrasser de leurs propres corps en les jetant dans la fosse à orchestre. Et dans le deuxième acte, ils se battent avec un corps invisible qui réapparaît plus tard sous la forme d'un cône de lumière et que Tota et Tabo tenteront désespérément de tuer.

L'un des « messages » que Piñera tente de faire passer est que le jeu à la torture permet d'être prêt à survivre quand la vraie torture arrive. En d'autres mots : «

¹¹⁶ *ibidem*, page 28

guerra aviada no mata los soldados » ce qui veut dire : une guerre avisée ne tue pas les soldats ». Ce commentaire est proche du message dans la pièce de Piñera, où le jeu de mourir a précisément pour objectif de chasser la mort, se mettre en elle pour la rompre de l'intérieur.

4. Les personnages

C'est parce que le théâtre de l'Absurde est une projection du monde personnelle de l'auteur qu'il manque de personnages objectivement vraisemblables. Tota et Tabo vivent enfermés dans leur propre monde, luttant constamment pour tuer la peur qui les harcèle à chaque instant. Ses actions sont une manière de jouer pour s'entretenir mutuellement. Se sont des actions qui ont comme enjeux de remplir le vide de leur vie et à la fois d'éliminer la peur :

TOTA : Alors on va jouer ?

TABO : Tota arrête avec ça, nous sommes trop vieux pour jouer

TOTA : Oui, nous sommes trop vieux pour jouer au tennis, au football mais le jeu auquel nous jouons c'est pour les vieux, tu ne penses pas ?

TABO : C'est un jeu dangereux¹¹⁷.

Ils font constamment l'effort pour obtenir l'attention de l'autre. Ils vivent la majeure partie du temps dans un monde irrationnel et de ce fait ils agissent irrationnellement :

TABO : C'est merveilleux, Tota, c'est merveilleux. Si je veux tuer quelqu'un, d'abord je me tue et après je le tue. Ainsi, il n'y aura pas de conséquences¹¹⁸.

L'irrationalisme et la peur à laquelle ils sont soumis, leur font perdre toute notion d'humanité. Cela les conduit au sadisme et à la destruction mutuelle. Ils agissent cruellement parce qu'ils se sentent victimes d'un destin et d'une oppression

¹¹⁷ V.PIÑERA : *Dos viejos pánicos*, Casas de las Americas, La Habana, 1968, pages 12-13

¹¹⁸ *ibidem*, page 19

cruelle. Théâtralement, on peut affirmer qu'ils sont un mélange de personnages tragi-comique. Ce sont des personnages tragiques parce qu'ils ne peuvent s'échapper de la réalité absurde à laquelle ils sont conduit, et parce que la peur les fait agir comme des marionnettes de leur propre destin. Ils sont aussi comiques car la seule façon qu'ils ont d'échapper à la tragique réalité dans laquelle ils vivent est de se moquer de leur propre condition. En agissant ainsi mécaniquement, ils produisent le rire chez le spectateur. Piñera présente, au public, des personnages dont les mobiles et les actes demeurent, pour une majeure partie, incompréhensibles :

TOTA : *(Le prend par une main et lui donne dans l'autre les ciseaux) [...] Maintenant la seule chose qui m'intéresse c'est le présent. (Elle se passe les mains sur tout le corps. Elle rie très grotesquement, empoigne Tabo par un bras et l'approche de sa tête) Regarde (Pendant qu'il parle elle se touche la tête)*¹¹⁹.

Cette attitude, ces gestes et mouvements, qu'utilise Tota pour attirer l'attention de Tabo provoquent, au fur et à mesure, le rire chez les spectateurs ; ces mouvements rappellent les gestes mécaniques des marionnettes.

5. Le temps

La peur de Tabo et Tota au fil du temps est celle de la peur de leur propre existence. Durant le jeu, pendant qu'ils font semblant d'être mort, ils se sentent immunisés du temps, et la peur se dissipe:

TOTA : Bien, maintenant nous sommes morts.

TABO : En effet, Tota nous sommes morts *(tournant la tête du côté de Tota, pause)*
C'est comme tu dis, je n'ai pas peur [...] Maintenant, je ne suis ni vieux ni jeune, maintenant je suis mort¹²⁰.

La mort est pour eux la seule possibilité de ne plus avoir peur. En faisant les morts ils échappent à leur destinée. Tout au long de la pantomime, disparaît en effet

¹¹⁹ V.PIÑERA : *Dos viejos pánicos*, Casas de las Americas, La Habana, 1968, pages 27-28

¹²⁰ *ibidem*, page 33

cette inquiétude. Dans le deuxième acte, les jeux continuent, ils font semblant d'être mort :

TOTA : Je me sens tellement heureux que je pense que je vais continuer d'être mort jusqu'à ce que je meure¹²¹.

Lorsqu'ils reviennent à eux, Tota ne reconnaît pas son mari, ce n'est que lorsqu'il l'étrangle qu'elle le reconnaît.

Le dernier jeu est celui de la « transfiguration¹²² ». Tota et Tabo se transmutent en bébés. Au même moment, sur le mur où sont collés les visages humains, descend une toile sur lequel sont peints deux nouveaux bébés nus : une vie nouvelle sans peur ni frustration commence. La projection des deux bébés renvoie aux désirs frustrés des personnages : désir de régresser à l'enfance et pouvoir ainsi vivre la vie comme ils n'ont jamais vécu. Mais il est trop tard, le seul moyen qu'ils ont de survivre est de continuer à jouer à l'infini. Ils parlent de leurs perspectives futures lorsqu'ils seront grands. Mais ce moment idyllique est de courte durée, Tota retourne à la triste réalité : « C'est bien hein vieux crétin ! Tu crois qu'on va passer la nuit à faire les bébés? [...]Reviens à toi !¹²³ »

La représentation terminée, les deux vieux se replacent dans la chambre pour le jour suivant prêt à recommencer ce jeu répétitif et sans fin:

TABO : Demain c'est un autre jour ?

TOTA : Oui Tabo, un autre jour, un autre jour de plus...

TABO (*soupirant*). Un autre jour de plus...

TOTA : Et une autre nuit de plus...

¹²¹ *ibidem*, page 50

¹²² La Transfiguration est un épisode de la vie de Jésus-Christ relaté par les évangiles et la fête religieuse qui le commémore le 6 août. Il s'agit d'un changement d'apparence corporelle de Jésus pendant quelques instants de sa vie terrestre, pour révéler sa nature divine à trois disciples. Le mot Transfiguration procède en français de la traduction latine du mot grec *Metamorphosis* (métamorphose).

¹²³ V.PIÑERA : *Dos viejos pánicos*, Casas de las Americas, La Habana, 1968, page 75

TABO : Et une autre nuit de plus¹²⁴

La transformation des personnages est, elle aussi, soudaine, non motivée et poussée au paroxysme, son but étant de réserver une place de choix à la sensation et à l'émotion, plus qu'à la signification.

Piñera met en scène des personnages qui évoluent devant un public, assistant à cette cérémonie, qui conjurent à l'aliénation, envahissant les personnages et dans laquelle se convertit l'action, et qui paralyse les personnages provoquant la dissolution du temps.

Le temps disparaît. Même s'ils continuent à s'appeler « vieux », en référence à un passé plus ou moins maquillé, où qu'ils s'inventent un faux retour aux origines en forme de nouveaux-nés, plus grotesques qu'enfantins ; le temps cesse d'exister dans cet enfer que les deux vieux ont construit à l'aide des autres. D'après les propres mots de Virgilio Piñera:

Le fait d'avoir peur de soi-même produit et consomme sa propre peur, c'est-à-dire s'isole, il se met en retrait de la société. Se mettre à part paralyse automatiquement toute possibilité d'action [...] Dans ma pièce, Tota et Tabo jouent avec la peur et contre elle [...] Mais tout est inutile, dans un effort pathétique pour se sauver, ils régressent jusqu'à l'enfance pour assumer la vie telle qu'elle doit se vivre, mais c'est trop tard pour eux¹²⁵.

Les protagonistes sont en fin de compte des victimes, on pourrait même dire des victimes masochistes, dépassées par les événements et condamnées à l'attente angoissée d'une fin qui n'arrive pas ; il n'y a de toute façon pas d'issue favorable. Ce texte transmet aussi un message pessimiste, puisque rien ne semble s'arrêter ou au contraire évoluer :

TOTA : Maintenant nous sommes vivants, maintenant il faut vivre, prendre la pilule, dormir, se réveiller et avoir peur, et jouer et retourner dormir et se réveiller¹²⁶.

¹²⁴ *ibidem*, page 76

¹²⁵ R.A DE MURPHY: *Los textos dramaticos de Virgilio Pinera y el teatro del absurdo*, Editorial pliegos, Madrid, 1989, page 34

¹²⁶ V.PIÑERA : *Dos viejos pánicos*, Casa de las Americas, La Habana, 1968, page 65

6. Le langage

Le théâtre de l’Absurde cubain, prend la liberté d’utiliser le langage comme un simple élément - parfois dominant, parfois subordonné – à son imagerie poétique à dimension multiple. De ce fait, en contredisant l’action par le langage, et en réduisant celui-ci à un « charabia », en abandonnant la logique discursive pour les assonances d’une logique poétique, le théâtre de l’Absurde cubain apporte une nouvelle dimension à la scène.

Cette pièce a une structure cyclique où le soi-disant dénouement n’est que la reprise du commencement. Tout est distorsion, jusqu’au langage, qui ne résiste pas et commence à se répéter avec ce « qué » (quoi), répété à l’infini par Tota et Tabo:

TOTA: ¿La verdad? ¿y qué...?

TABO: Por que...?

TOTA: Y qué...?

TABO : Para que ?¹²⁷

En effet, dans le second acte, il y a une série de répétitions du même mot ou de la même phrase. Si l’auteur a choisi cette structure circulaire, c’est pour évoquer le retour monotone et insensé de l’existence, la condition humaine n’étant à ses yeux qu’une impasse. La répétition n’apporte rien ; en fait elle renforce ici le contact entre les personnages et le spectateur, ou mieux, rend le message opérant. Si le message est rendu opérant, c’est parce que la structure répétitive vise à faire sentir, à déclencher chez le spectateur un état d’âme, une émotion, une prise de conscience.

L’œuvre étant un ensemble esthétique et sémique, il éclaire sous un jour particulier le matériau linguistique. En effet, ce langage peut employer des grossièretés et du familier, mais joue un rôle symbolique.

¹²⁷ V.PIÑERA : *Dos viejos pánicos*, Casa de las Americas, La Habana, 1968, page 69

TABO : Vieille pute, je vais t'étrangler, qu'est-ce-que tu crois [...] Ma patience a des limites, vilaine pute. Aujourd'hui c'est ton dernier jour.

TOTA : Et toi vieux connard, tu penses brûler des jeunes pour l'éternité ¹²⁸?

Cet aspect choquant et « débraillé » du texte n'est pas gratuit. En effet, dans certaines situations, le terme grossier est le seul à pouvoir nous ébranler. Le niveau de communication qu'utilise Piñera favorise donc un contact intime et efficace.

Cependant, ce langage n'est pas seulement agressif ou répétitif, il est aussi interrogatif ; les deux vieux ne cessent de se poser des questions. Cette pièce laisse, aussi, place à un langage poétique, comme le fragment de Charles Baudelaire : *Le Vin de l'Assassin*, que Tabo adresse au public, qui donne un souffle d'espoir et d'harmonie dans cette pièce grotesque, congrue et qui semble tourner au tragique. Ainsi, cette péripétie désinvolte, aberrante, et pathétique à la fois de ce couple, cette moquerie qui subitement se transforme en compliments douçâtres et malicieux, cette manière révélatrice, de qualifier tant le substantif que le geste, offrent des éléments cubains.

Mais en quoi tout cela est-il vraiment cubain ? Piñera a pour but de dévaloriser le langage en tant que véhicule de pensée, ou en tant qu'instrument de communication humaine. Son emploi persistant peut, paradoxalement, être regardé, comme une tentative personnelle d'échanger, et de communiquer l'incommunicable. Sa pensée est très proche de celle d'Arthur Adamov: « Renouveler le langage c'est renouveler la conception, la vision du monde. La révolution c'est changer la mentalité¹²⁹ »

Le dessin circulaire de l'action dramatique dans *Dos viejos pánicos*, est une expression de l'aporie qui débouche inexorablement à une mort et rien de plus. Cette pièce traite de l'homme angoissé par le temps qui passe, pris de panique par l'arrivée inéluctable de la mort, et qui tente de se soustraire à la temporalité.

¹²⁸V.PIÑERA: *Dos viejos pánicos*, Casa de las Americas, La Habana, 1968, pages 19-21

¹²⁹E.JACQUART: *Le théâtre de Dérision*, Editions Gallimard, 1974, page 246

7. Une destinée ?

Tabo affirme :

TABO : C'est inutile. La police ne peut entrer dans cette maison. Je suis le chef de toutes les polices du monde¹³⁰.

Ce couple, transcendé, symbolique, absurde et fantasmagique n'a pas un caractère métaphysique, c'est : « une conséquence, un produit, une excroissance putréfiée d'un contexte plus ample¹³¹ ». De ce fait, ne croyant ni à Dieu, ni à l'Homme, se sentant prisonnier d'une condition humaine inexplicable et dépourvue de sens, ne voulant pas sombrer dans la folie ou perdre le masque qui lui permet de conserver un soupçon de dignité, le dramaturge se trouve amené à ironiser à ses propres dépens, à s'abandonner à un rire grinçant, à la fois comique et tragique.

Tota et Tabo tentent de façon absurde de refuser cette destinée en mimant leur propre mort ou en combattant contre des forces invisibles (le corps) ou des faux dieux (le cône de lumière). La lumière telle qu'elle est employée, dans cette œuvre, constitue un signe artificiel. En effet, elle acquiert un caractère de signe, pour Tota et Tabo, et sa signification se base sur leur décision volontaire de créer, de façon préméditée, la peur qu'ils ressentent pour la vie. La lumière représente l'état mental des deux personnages.

Au premier abord, même si la pièce de Virgilio Piñera ne semble pas singulière, l'auteur va plus loin dans sa pièce ; sa vision comprend un champ plus ample, la peur, l'asphyxie de l'homme aliéné. Piñera achève son projet et en assume toutes les conséquences :

Je préfère passer pour un cynique, un sceptique, plutôt que de passer pour un menteur, un aimable compositeur qui ont causé tant de dégâts à notre pays avec leurs produits, pour engourdir le peuple, avec le manque absolu de sincérité et avec cette audace avec lesquels ils ont pris la littérature et tout le reste¹³².

¹³⁰ V.PIÑERA: *Dos viejos pánicos*, Casas de las Americas, La Habana, 1968, page 34

¹³¹ C.LÓPEZ: « Pánicos para los viejos » in *UNIÓN*, Número 10, Año III abril-mayo-junio 1990

¹³² R.A DE MURPHY: *Los textos dramaticos de Virgilio Pinera y el teatro del absurdo*, Editorial pliegos, Madrid, 1989, page 145

Virgilio Piñera manie une histoire dans sa propre et désinvolte manière de faire « du cubain ». D'ailleurs il l'affirme dans le prologue de son *Teatro Completo* :

Ainsi, il en ait ainsi, je suis absurde, existentialiste, mais à la fois cubain. [...] pour cette alternance du tragique et du comique. [...] Pour moi, un cubain se définit par la systématique rupture avec le sérieux entre guillemets [...] Mais en même temps, ce cubain n'admet pas, rejette, vomit toute imposition de solennité. Ce qui nous différencie du reste des peuples d'Amérique c'est précisément de savoir que rien n'est vraiment douloureux ou absolument plaisant¹³³.

Pour Virgilio Piñera, « le cubain », c'est beaucoup plus, et il le prouve en nous offrant *Dos viejos pánicos*, une pièce très particulière dans son action et dans son langage.

Ces deux vieux continuent à se consommer « jours après jours, nuits après nuits et un autre jour de plus, et une autre nuit de plus... » Mais jusqu'à quand ? Piñera soulève bien dans son oeuvre le problème, selon son point de vue, son imagination, son expérience et sa « cubanité », et plus explicitement dans son prologue, lorsqu'il expose :

Nous sommes tragiques et comiques à la fois. D'autre part, il se peut que cette révolution change ce caractère. Parce qu'en définitive et en grande partie, cette plaisanterie, perpétuelle n'est autre qu'une évasion devant une réalité, une circonstance qui ne peut être affrontée. Face à une frustration qui est donnée à notre peuple comme une perpétuité, il y a deux façon de réagir : par le tragique et le comique¹³⁴.

8. Le rire

Le but premier est de faire rire. Le procédé est en soi déjà cubain. Il faut à présent déterminer les mécanismes qui provoquent ce rire ainsi que sa portée, sa signification, sa qualité, car il ne s'agit pas seulement de divertir.

Piñera crée un effet de distanciation, empêche l'identification du spectateur à l'un ou à l'autre des personnages, il bloque toute implication émotionnelle trop forte.

¹³³ V.PIÑERA : *Teatro Completo*, prologue, Ediciones R, La Habana, 1960, page 10

¹³⁴ *ibidem*

C'est l'aspect mécanique de certains procédés qui provoque le rire dans la pièce de Piñera, et parmi eux l'incitation à concevoir, à lire toujours la pièce comme une absurdité tragique. En effet, l'opération n'est pas comique en soi. Mais elle le devient si elle se transforme en un mode de lecture systématique, un jeu. À plusieurs reprises, et une fois l'émotion désactivée, la pièce pousse le lecteur ou le spectateur à cette pratique du rire. Ce monde est celui dans lequel vit l'auteur lui-même, au moment où il écrit la pièce. Il n'a pas d'autres choix que de mettre en scène les structures profondes, et pas seulement les aspects superficiels, pour mieux les critiquer, et ceci par le biais d'un humour particulier. En effet, le rire est avant tout un acte social. Selon Henri Bergson :

Il est une réaction défensive de la société face à l'attitude attentatoire d'un individu qui, par son comportement ou son caractère, nuit à la cohésion du groupe ; il a pour fonction de réprimer les tendances séparatives¹³⁵.

En revanche, Jorge Manach critique le rire qu'il considère comme un acte de rébellion. Dans sa conférence *Indagación del choteo* (Enquête sur l'humour cubain), il traite cette forme particulière d'humour éminemment prisée à Cuba. Voilà l'une des clefs les plus interprétatives de *Dos viejos pánicos*. « Elle pose les bases de tout un théâtre qui revendique l'humour comme arme de critique sociale et comme expression privilégiée d'une « cubanité » essentielle¹³⁶ ».

Il est intéressant de noter, qu'il semblerait qu'on lui ait ôté de son originalité à tous les sens du terme : il n'est plus que l'auteur d'un théâtre d'avant-garde, d'inspiration européenne, mis à « la sauce cubaine », un habile imitateur en quelque sorte. Mais, si Piñera est si difficile à définir, c'est que son théâtre n'a pas sa place dans les vieux schémas dramatiques cubains, et qu'il ne se superpose pas non plus aux recherches de ses contemporains étrangers.

¹³⁵ C.VASSEROT : Thèse de Doctorat : *Les avatars de la tragédie dans le théâtre cubain contemporain, 1941-1968*, sous la direction de M. le Professeur Claude Fell, Université Paris III-Sorbonne Nouvelle, UFR d'Etudes Ibériques et Latino-américaines, page 81

¹³⁶ *ibidem*

9. La critique

Dos viejos pánicos est interprété en clef historico politique par le critique Terry Palls, qui le situe dans le contexte de la société imposé par la révolution :

Dans l'œuvre *Dos viejos pánicos*, Virgilio Piñera tente de mettre en scène la peur primordiale dont souffre l'homme face à la mort avec l'idée de détacher un aspect basique de la condition humaine qui fut intensifié par la Révolution. Une partie fondamentale du changement radical dans les valeurs politiques, sociales et morales qu'expérimente Cuba en 1959 c'est la subversion des croyances religieuses. Avec l'abolition de la célébration des fêtes de Noël et de Carnaval, les deux festivités chrétiennes, les postulats religieux traditionnels se nient et s'identifient, et les incertitudes viennent s'ajouter d'années en années. Ces doutes se traduisent en termes dramatiques en fonction des protestations de l'homme contre sa temporalité, protestation transformée en tentations frustratrices pour s'adopter à l'idée de la possible inexistence absolue après la mort¹³⁷.

Pour Raquel Carrió¹³⁸, professeur et dramaturge, *Dos viejos pánicos* constitue le drame de la vieillesse, le regard au passé qui caractérise une classe qui voit fréner ses désirs de réalisation dans le milieu social républicain. L'espace fermé, la configuration rituelle, la carence d'options, établissent le signal in équivoque de la culmination d'une expérience. Dans ce ressenti « tuer le passé est la marque du texte et la clef de son apport¹³⁹ ».

10. La schizophrénie

La schizophrénie est un état pathologique, dont certaines caractéristiques se rencontrent dans le théâtre cubain de la même façon qu'elles se trouvent dans la normalité de la vie réelle; comme si le théâtre cubain était d'une naturelle schizophrénie. Le théâtre concentre son attention dans l'emploi de la parole

¹³⁷ T.PALLS: « El teatro del absurdo en Cuba : el compromiso aristico frente al compromiso político », en *Latin American Theatre Review*, 11/2, Spring, 1978, page 28

¹³⁸ R.CARRIÓ : «Estudio en blanco y negro:teatro de Virgilio Piñera» en *Revista Iberoamericana*, 56/152-153, july-december, 1990, pages 878-879

¹³⁹ *ibidem*

comme moyen de communication humain à travers le dialogue. C'est le dialogue qui conduit à la communication ou qui la nie.

Pour le lecteur non scientifique, l'utilisation d'un langage poétique, fantaisiste et absurde, provoque leur fascination. Littéralement il s'agit « d'un langage moderne, à rythme dissonant, comme la musique contemporaine, qui amène la parole vers sa désintégration et qui rappelle les étroites relations entre le théâtre contemporain et sa référence schizophrène, et la désintégration ou la destruction de la parole humaine¹⁴⁰ ».

Le langage du théâtre cubain part du réalisme et va vers l'absurde ; Eugène Ionesco et sa distorsion du langage dans certaines de ses pièces, son jeu schizo avec la parole humaine dans *La leçon* est un exemple. Le protagoniste semble être conscient des pouvoirs magiques de la parole. Il joue avec elle et la convertit en objet magique et homicide : « Le docteur coupe l'œil du patient avec un couteau-voix ». Le pouvoir magique de la parole, semble se matérialiser en véhicule du mal. La magie du bourreau crée un état schizo chez la victime. La parole est quasiment utilisée jusqu'aux derniers instants, semblable à une invocation magique capable de se matérialiser à travers la distorsion, de pénétrer dans l'être ennemi et de le nuire. De manière générale, tout le langage de nature poétique n'est pas loin de la schizophrénie de part son utilisation fréquente de symboles et de métaphores.

Le schizophrène, tout comme dans le poète, est soumis au langage. En résumé, le langage schizophrène, par sa naturalité, a des relations intimes avec le langage poétique et avec le dramatique, avec beaucoup plus d'euphorie qu'avant.

Rappelons que l'une des techniques préférentielles du théâtre cubain est l'utilisation du théâtre dans le théâtre, alliant à la fois magie et schizophrénie, en plus du naturel désir de modernité. Pour la naturalité même de la technique employée, les personnages tendent à se dédoubler, parfois en interprétant plusieurs facettes de leur personnage, ou en interprétant d'autres personnages. En effet, la technique du théâtre dans le théâtre est l'un des recours préférés des auteurs cubains du 20^{ème} siècle. D'une manière partielle, ou utilisée de façon essentielle dans les œuvres, la technique se répète systématiquement. Bien que la

¹⁴⁰ M.MONTES HUIDOBRO : *Persona, vida y máscara en el teatro cubano*, Ediciones Universal, Miami 1973, page 49

technique ne soit pas nouvelle, et que la présence « pirandellienne¹⁴¹ » dans de nombreux cas soit facilement observable, son utilisation part d'un désir de modernité des dramaturges cubains, ainsi que leur désir ardent d'expérimenter des recours plus ou moins nouveaux. L'esprit cubain est constamment à la recherche de dramatisation, de l'expression de l'humanisme cubain. Ce dernier se manifeste fondamentalement à travers le « choteo » créole. Le « choteo » exprime, avec une extraordinaire intensité, les frustrations répétées du caractère national, qui rencontre à la fois son issue, sa catharsis et son expression scénique naturelle¹⁴². Il existe des raisons psychologiques et historiques amenant le dramaturge cubain à un naturel emploi de cette technique. L'une des caractéristiques préférées de dramaturges cubains qui utilisent le théâtre dans le théâtre sont les personnages qui se dédoublent dans un jeu multiple de personnalités.

Ainsi, la parole, de temps à autre, a des pouvoirs magiques qui s'emparent des personnages. Cette distorsion magique de la parole entraîne plusieurs représentations dans le théâtre cubain : l'agonie de la désintégration, de l'inertie, de la magie de l'humour et de l'expression de la schizophrénie. Cependant on ne peut affirmer que le théâtre cubain soit schizophrène, mais qu'il existe des éléments de la schizophrénie applicables au théâtre cubain. Dans le théâtre cubain, il y a plus qu'un simple « battement de naturel » schizophrène et l'un d'entre eux se manifeste dans l'emploi du langage¹⁴³.

E/La schizophrénie dans l'œuvre de Dorr *Las pericas*

Le symptôme schizophrène du théâtre cubain acquière une nouvelle expression dans un intéressant et surprenant épisode théâtrale qui a eu lieu à Cuba en 1961. *Les Lunes de Teatro Cubano* dans la salle Arlequin, dirigé à cette époque par Rubeís Virgón, sont inaugurés avec l'intention de développer des activités dramatiques de nature expérimentale entre les auteurs cubains. C'est un lundi que

¹⁴¹ Luigi Pirandello emploie le jeu du « théâtre dans le théâtre » où l'illusion théâtrale caractérise ses œuvres les plus connues. Ainsi, dans *Six personnages en quête d'auteur*, il montre à travers les rapports complexes entre auteurs, acteurs et personnages à quel point art, illusion et réalité s'entremêlent.

¹⁴² M.MONTES HUIDOBRO : *Persona, vida y máscara en el teatro cubano*, Ediciones Universal, Miami 1973, page 20

¹⁴³ *ibidem*, page 234

fut joué *Las Pericas* d'un jeune dramaturge complètement inconnu Nicolas Dorr. Grâce à cette pièce il devient l'un des auteurs les plus prometteurs du théâtre cubain. Dorr est un adolescent de quatorze ans et les gens qui l'entourent sont d'accords sur un point : « est né un nouvel auteur qui ne ressemble à aucun autre à Cuba¹⁴⁴ ». Cette œuvre repose sur un conflit familial, dont la victime est Rosita, une jeune femme torturée inlassablement par trois vieilles dominantes : Serafina, Panchita et Felina. Dans un premier temps, l'œuvre peut se classer comme une œuvre du domaine de l'absurde, tendance théâtrale utilisée à cette période à Cuba, liée à un thème préférentiel de la tradition réaliste cubaine: le conflit dans le noyau de la famille.

Dans certaines de ses interviews, Dorr dévoile son vif intérêt pour le théâtre et une perception innée du scénique en unissant des auteurs réputés tels que Eugène Ionesco et Felix Lope de Vega. De plus, il affirme que cette pièce n'est pas une satire : « le genre de personne dominante m'a toujours déplu et j'ai décidé d'en faire une satire. J'ai choisi les vieilles car elles me semblaient un bon recours¹⁴⁵ ». Les trois personnages de *Las Pericas* sont entourés de folie mais toutes sont différentes entre elles. Bien évidemment dans sa forme générale, tout traitement du conflit familial dans le théâtre cubain démarre d'une certaine façon, d'une expérience personnelle, mais ne se réfère en aucun cas aux détails de la pièce.

Le thème de la haine et de la destruction, dans la famille, semble être le point focal de l'œuvre. Rosita opprimée et différente est victime du régime oppressif et cruel de ses sœurs, puissantes, riches, symbolisant l'ordre établi. Rosita se rebelle contre ses tortionnaires et termine en les empoisonnant. Comme dans plusieurs œuvres, le social est lié au psychologique. Ceci expose la haine vorace et sanguinaire, à partir de 1959, due à la croissante division de « la grande famille cubaine » dans le plan historique et politique. C'est dans ce même climat que se déroule la bataille entre les sœurs de *Las pericas*.

Le théâtre cubain a recours à différents thèmes tels que les relations entre père et fils, l'inceste, et le crime, mais il existe aussi le thème du conflit entre frères, souvent oublié, que Montes Huidobro a appelé « cainisme » en rapport avec les fils d'Adam et Eve, Abel et Caino. Le cainisme est plutôt masculin, mais il peut y

¹⁴⁴ R.LEAL : *Teatro cubano en un acto*, ED.R, Havana, 1963, page 127

¹⁴⁵ M.MONTES HUIDOBRO : *Persona, vida y máscara en el teatro cubano*, Ediciones Universal, Miami 1973, page 236

avoir aussi des exemples de cainisme féminin comme *Las pericas*. La division idéologique entre les cubains, teintée de sang pendant le batista et le castrisme, est la plus importante manifestation de cainisme dans l'histoire de Cuba.

1. Le langage dans l'œuvre *Las pericas*

Le langage de Dorr est disloqué ; ceci fait ressortir chez l'auteur son côté spontané et naturel. L'auteur possède un sentiment particulier, qui le mène à désarticuler non seulement le langage mais aussi toute la situation installée. L'action manque d'articulation, il n'y a aucune élaboration formelle. Cela est du, en partie, à son jeune âge et à son inexpérience malgré son talent dramatique incontestable. « La spontanéité dans *Las pericas* est une manifestation alarmante de comment la symptomatologie schizophrène s'est emparée du théâtre cubain ». Dans cette œuvre, le traumatisme familial mène les personnages à la schizophrénie absolue, à un déséquilibre complet, où les actions et les paroles ne ne coïncident pas. Subsiste une signification totale et logique : le conflit familial entre les oppresseurs et opprimés, accompagné de la libération finale à travers la mort. Cependant, derrière le déroulement dramatique totalement incohérent et la réelle folie scénique, se cache aussi le fameux conflit cainiste féminin : la bataille entre sœur qui aboutit à un empoisonnement mortel.

Ce qui interpelle le lecteur et spectateur, dans l'œuvre de Dorr, est l'absence totale de communication : d'une part dans le cas des schizophrènes, par moments ils s'éloignent de toute logique ; d'autre part, l'utilisation d'un langage propre aux schizophrènes (métaphores, symboles...) empêche toute compréhension logique. Ainsi, une question se pose, peut-on parler toujours de théâtre ou de schizophrénie ? La schizophrénie est en quelque sorte théâtre et le théâtre a toujours détenu d'étranges sublimations psychologiques. Pour ce qui est de l'œuvre de Dorr, cette schizophrénie est tournée à l'extrême. L'absurde est en quelque sorte l'antichambre de la schizophrénie. De ce fait, l'œuvre de Dorr est une anticipation, l'œuvre s'affirme au-delà du champ local mais en même temps, il fait tout de même partie du champ local puisque le conflit familial va en direction du chemin de la folie absolue. Passé et futur semblent à la recherche d'une impossible réconciliation à travers le langage schizophrène.

Un aspect intéressant d'observer ici est l'utilisation de ce langage qui entraîne la mort. Quand Rosita décide de tuer ses sœurs avec un poison elle utilise la répétition verbale pour se convaincre et s'assurer qu'elle le fera. La parole est importante et obligatoire dans la détermination de ses actes. Se déroule une sorte de « lavage de cerveau » schizophrène, recours très efficace pour arriver aux frontières du crime. C'est une sorte de chanson ou mélodie qui donne l'impulsion et qui rythme la conduite de l'acte : « Lanlaralarán, lanlaralarán, lanlaralarán le déjeuner est plus savoureux avec un peu de venin, (répété trois fois)¹⁴⁶ »

Las pericas est l'œuvre cubaine où le langage se rapproche le plus du cas clinique de schizophrénie. Par exemple, dans l'absurde monologue de Panchita, elle fait référence à un personnage imaginaire appelé « Ganchito par les pores » qui semble être une femme avec des crochets dans les pores de la peau et la bouche¹⁴⁷. L'acte en lui-même, celui d'être accroché par des crochets aux pores de la peau, donne le nom à cette femme. C'est une confusion schizophrène qui met à égalité la personne et l'acte.

La folie de cette pièce de Dorr n'est pas intellectuelle, elle n'a aucune élaboration artificielle, elle n'est pas cérébrale. Elle est spontanée comme si c'était la façon la plus naturelle de dialoguer. Cette folie spontanée s'intègre à Cuba et dans son panorama, comme si action et langage tenaient les mêmes propos : bataille enragée de la « grande famille cubaine » ardeur destructrice vers la mort et le crime, lutte entre frères avec l'illusion d'une libération incertaine. Ce qui se passe ici, est que la lutte est tellement naturelle que l'œuvre n'apparaît pas sordide mais effervescente et heureuse.

À partir de 1969, le théâtre absurdiste disparaît presque complètement de la scène cubaine : les fonctionnaires révolutionnaires croient que l'art doit refléter l'opinion et le compromis politique cubain. Cependant, ils ont, tout de même, imposé des restrictions, des limites artistiques.

Dans un article de 1990, Juan Villegas, acteur et metteur en scène, expose avec clarté la portée du changement de perspective : le modèle écho :

¹⁴⁶ *ibidem*, page 246

¹⁴⁷ *ibidem*, page 247

La narration historique nommée histoire du théâtre hispano-américain se construit comme écho des mouvements ou tendances surgis ou qui ont trouvé leur nomination en Europe. De cette manière, l'on parle du romantisme, réalisme, avant-gardisme, théâtre absurde, théâtre épique, théâtre de la cruauté... Cette narration construite depuis des modèles importés conduit à sélectionner les textes canoniques en tant qu'à sa ressemblance ou validité avec respect au modèle ou aux textes qui fondent le modèle [...] De cette façon, nombreuses des tendances du théâtre hispano-américain sont vues comme imitation ou continuité de celles européennes¹⁴⁸.

De ce fait Juan Villegas propose un modèle alternatif qui permet :

La description des spécificités des textes théâtraux hispano-américains afin de reconnaître leurs validités. Ce discours est valable pour l'histoire du théâtre occidental ou pour l'histoire de l'Occident. Seulement si dans celle-ci est accepté un modèle historique capable d'étudier les cultures marginales dans sa propre historicité, le théâtre hispano-américain, la culture d'Amérique Latine se constituera comme une partie de l'histoire d'Occident pas comme culture écho mais comme culture spécifique, réutilisée ou re-fonctionnelle de la culture hégémonique. L'instauration de ce modèle suppose un acte de recherche de l'identité et la libération¹⁴⁹.

Cohérente avec cette nouvelle mise au point, la majeure partie de la critique récente affirme l'indépendance des manifestations latino-américaines de l'Absurde en respect aux modèles dramatiques européens.

Louis Howard Quackenbush signale que :

En considérant les influences universelles de l'absurde, qui ont constitué le procédé hispano-américain, c'est une grave erreur de donner à entendre que ces œuvres ne représenteraient qu'une copie tardive et chétive des pièces européennes. Même s'il existe beaucoup de correspondances entre les deux, l'absurde hispano-américain a développé sa propre tradition suivant une trajectoire indépendante et engendrant des formes nouvelles¹⁵⁰.

¹⁴⁸ E.VILLEGAS : « Modelos para la historia del teatro hispanoamericano » in Toro, (ed) *Sémiotica y teatro latinoamericano*, Buenos Aires, 1990, page 280

¹⁴⁹ *ibidem*, page 287

¹⁵⁰ L.H.QUACKENBUSH : *Teatro del absurdo hispanoamericano*, México D.f, Patria, 1987, page 14

Ainsi, les drames absurdes cubains comportent des recherches sur la condition humaine et non dans la conjoncture politique nationale et continentale. Le théâtre absurdiste disparaît doucement, à Cuba, faisant place à une série d'œuvres d'orientation et thématique exclusivement politique.

CHAPITRE 3 : LES INFLUENCES AFRO-CUBAINES DU THÉÂTRE CUBAIN

A/La Santería

1. La religion a-t-elle généré des problématiques dans l'art cubain ?

Arrivées avec les esclaves, les religions animistes se créolisent sous l'influence du catholicisme. La plus pratiquée est la regla de Ocha-Ifá ou Santería.

La révolution s'est consacrée à une œuvre d'uniformisation du peuple, et le Noir passe d'une existence raciale à une existence sociale de révolutionnaire. Influencé par les croyances de la Santería ou la Regla de Ochoa, (pratiques religieuses syncrétique régissant la vie des Noirs cubains), sa participation à la guérilla, parmi les rangs de l'armée rebelle, fait de lui un révolutionnaire convaincu.

La Santería ou regla de Ocha-Ifá prend ses racines dans la culture des Yorubas, dont la présence se fait plus nombreuse à Cuba dans la seconde moitié du 18^{ème} siècle. En effet, la langue cubaine est pleine de consonances empruntées aux langues africaines, plus particulièrement au yoruba qui est parlé à l'ouest de l'embouchure du Niger, (actuellement l'ouest du Nigeria et le sud-est du Bénin¹⁵¹).

La Santería est célébrée par des chants et des danses d'une grande beauté, fruit d'un mélange culturel, où les éléments de deux sources se sont fondus pour donner naissance au folklore cubain. Les cérémonies utilisent les tambours *beta*, considérés comme sacrés, et tout comme pour les cérémonies nigériennes, les femmes ne peuvent les approcher ; seuls les initiés jouissent de ce droit.

Les chants sont de formes dialoguées et la langue Yoruba est utilisée et considérée comme un langage rituel exclusivement. Les danses qui s'exécutent sont de caractère pantomimique et ont pour but d'exprimer le caractère des dieux.

Les sonorités des tambours et des chants renvoient à tel ou tel orisha : divinité lors d'une cérémonie. En effet, la Santería se sert des fastes catholiques : sous l'aspect des saints, ce sont les orishas que les saintetés prient.

Les divinités y sont symbolisées par des pierres ou des soupières en terres de diverses teintes, des couleurs, des objets spécifiques conçus comme les figures d'ancêtres légendaires, tels que les rivières ou le feu. Les activités comme la guerre ou l'amour, quant à elles, ont chacune leur caractère propre. Ces dieux et

¹⁵¹L.MENÉNDEZ VÁZQUEZ : « Un culte venu d'Afrique : la Santeria » in *GEO un nouveau monde : la Terre*, n°213 novembre 1996, page 125

leurs descendants forment une famille élargie, l'orisha s'incarnant dans certains descendants élus lors des cérémonies. Des dizaines d'orishas de la culture yoruba, seule une trentaine sont adoptées par la Santería, dont beaucoup sont aujourd'hui tombés dans l'oubli. La Santería se distingue par son syncrétisme, puisque chaque orisha est assimilé à une figure sainte de la religion catholique. Une particularité liée aux conditions de vie des premiers esclaves, convertis de force au catholicisme, sans pour autant abandonner leurs croyances premières. Tout au long de l'année, de nombreuses cérémonies, consacrées aux orishas, utilisent les tambours sacrés *batá* et procèdent à des sacrifices d'animaux. Le *santero* (fidèle de la Santería) reçoit d'abord le saint qui lui est propre, lequel devient le maître de sa maison ; dans cette dernière est aménagé un autel, où sont déposés les attributs de cet orisha, qui accueillent des offrandes régulières. Le *santero* est ensuite initié à l'histoire et à la symbolique des orishas. Pendant un an, il doit se vêtir de blanc, symbole de pureté. Son orisha, lui dicte tout au long de sa vie, de strictes règles de conduite individuelles et sociales.



Statuette représentant Ambita, d'une part Osain le maître des plantes sacrées et des charmes, d'autre part Changó, et d'une autre part El Diablo

La riche mythologie sur lesquelles se basent ces religions et son rituel commun, ont généré un théâtre rituel caribéen ayant des caractéristiques sacrées, lorsqu'il

accomplit des fonctions religieuses, et profanes et quand il est présenté dans des espaces théâtraux conventionnels.

Dans ce transculturel¹⁵², le sacré et le profane suivent chacun leur propre évolution, mais finissent tout de même par se rejoindre.

Ce sont les artistes eux même, croyants, danseurs, acteurs, mediums ou autres qui, dans les centres cérémoniaux ou théâtres professionnels, donnent une continuité à une expérience artistique ; cette responsabilité s'articule avec leur vie artistique. Par conséquent, s'est formé un mouvement qui embrasse quasiment toutes les manifestations des arts scéniques : le théâtre pour enfants et adultes, la danse folklorique, moderne et contemporaine et autres. La mythologie propre de ces religions nourrit avec son oralité la dramaturgie. La source la plus importante est l'oracle de Ifá, système de divination des Yorubas, légendes dont se sont inspirés de nombreux auteurs : *Chago de Guisa* (1989) de Gerardo Fullea León, l'histoire d'un jeune sauvage mêlant des éléments de la tradition bantú et yorubá ; *La piedra de Elliot* (La pierre d'Elliot) d'Elaine Centeno, œuvre pleine de ritualités qui montre les préoccupations d'un jeune Noir contemporain, ses relations avec la religion, les dieux, les esprits et le mystère, et *Maria Antonia* (écrite en 1965 et jouée en 1967) d'Eugenio Hernandez Espinosa, tragédie dans laquelle la Santería exerce un rôle primordial. En effet, les personnages sont immergés dans un monde dans lequel les orishas et l'éthique de cette religion influe de manière décisive sur leur destin.

B/Maria Antonia

La tragédie de *Maria Antonia*, longtemps interdite à Cuba, est l'histoire d'une femme noire républicaine dont ni sa rencontre avec l'amour véritable, ni les pratiques et les croyances de la religion africaine yoruba ne pourront la protéger et qui la porteront vers un destin tragique. C'est la tragédie d'une femme dont des valeurs tel que le machisme, vont obliger à adopter des formes de conduite qu'elle rejette. Sa lutte contre ces valeurs est portée à travers ces archétypes qui

¹⁵² Transculturel : chaîne d'éléments qui constitue la culture cubaine et caribéenne, selon Ortiz. Dans le théâtre c'est un procès continu marqué par la cohabitation historique, le métissage biologique et ou culturel, de manière volontaire et tend vers une identité commune.

l'enferment dans un cercle dans lequel elle ne peut sortir. Le monde dans lequel se déplace Maria Antonia est un monde de misère où les hommes sont obligés, pour s'imposer à choisir une série de concepts : la violence, la cruauté, la brutalité afin de se défendre.

La Santería ici est vue comme une religion et non pas comme de la sorcellerie. Dans *Maria Antonia*, l'auteur ose présenter la subversion de la tragédie, genre réservé aux classes nobles, en la situant au milieu du monde des marginaux. Il s'agit d'une tragédie caribéenne ayant comme protagoniste Maria Antonia dont l'action salvatrice des orishas va lui donner une dimension inusitée à son monde et sa problématique.

Le texte de Hernández Espinosa est un phénomène qui amplifie les possibilités esthétiques mais aussi de réception. Cette pièce, basée sur d'importantes recherches met au premier plan la validité et le caractère métis de la culture cubaine.

Le discours sur la Santería appartient au monde de l'oralité. Elle est une condition fondamentale dans la transmission de la majorité des éléments qui conforment la culture caribéenne. Religion, coutume, tradition et histoire sont conservées et transmises de bouche à oreille. L'une des clés à la compréhension de la tragédie de *Maria Antonia* se trouve dans la connaissance que l'auteur a de ce monde et de la façon dont il utilise ce « savoir » populaire pour armer l'argument, caractériser les personnages principaux et établir le conflit qui déclenche la tragédie.

La pièce est composée de onze petites scènes que l'auteur appelle « images ». Dans le prologue, le peuple s'exprime à la manière d'un chœur, à la seule différence qu'il ne commente pas mais qu'il représente différentes situations. En effet, dès le début de l'œuvre, le spectateur est plongé, avant même que commence l'action principale, dans ce monde dégradant où la femme noire n'a aucune considération.

Au sujet de la Santería est privilégiée, dans la littérature, la description des orishas. Mais on parle très peu des *omó* (fils) des orishas et des relations qu'ils ont les uns avec les autres. Pour essayer d'aborder les relations entre Santeria et genre dans *Maria Antonia* il est intéressant de voir comment le conflit de genre se centre entre Maria Antonia, fille de Ochún, et Julián fils de Changó. Afin de mieux commenter cette relation il est important de définir ce qu'est un orisha. Voici la définition du dramaturge Tomás González :

Dans la plupart des cas, un orisha est une compilation de nombreuses conduites qui constitue une personnalité archétype [...] Les orishas sont une concentration d'énergie dépourvue d'un corps matériel, qu'ils ont perdu. « L'énergie concentrée » par l'orisha est le résultat d'une histoire personnelle extrêmement passionnée qui résiste à travers tous les temps. [...] Les orishas sont devenus ce qu'ils sont parce que certains hommes mènent dans leur vie des conduites poussées à l'extrême [...] ¹⁵³

Les orishas ont une influence décisive sur tous leurs adorateurs et surtout en leur fils. Ils présentent certaines similitudes entre eux par leur personnalité et leur conduite. Il existe aussi une certaine ressemblance avec leurs avatars. Selon le dicton : « les orishas sont des orishas et leurs fils et filles sont des hommes et femmes ».

Les orishas offrent des paradigmes très proches de l'homme et de la femme, même s'ils sont toujours au dessus d'eux car ils sont immortels, puissants et ne peuvent être punis. Les orishas n'ont rien à voir avec la conception excluante et polarisée du bien et du mal. Ils offrent une protection à leurs fils qui les adorent. Dans cette relation apparaissent les interdictions appelées *ewes*. Ces « *ewes* » font références à différents aspects de la vie des fils tels que leur santé, leur stabilité émotionnelle, leur relation amoureuse. Ces interdictions impliquent également la foi, l'obéissance et souvent le mystère. Il peut s'agir parfois aussi de conseils très pertinents qui influent dans le comportement social de l'individu. L'un des aspects de cette relation est le soin, l'amour et le respect pour eux-mêmes.

Maria Antonia est une fille d'Ochún. Cette orisha a plusieurs « chemins » dans lesquels elle peut montrer différentes facettes. Elle peut être amoureuse et protectrice tout comme, dans d'autres circonstances, elle peut se montrer versatile, capricieuse et méchante. Elle peut régner dans le monde de l'amour, des passions, mais aussi dans celui de la mort et de la haine. Elle peut être à la fois lumineuse et obscure. Selon certain *babalos* ¹⁵⁴, dans la divination, Ochún est énigmatique et

¹⁵³ I.M. MARTIATU TERRY : *Chivo que rompe tambó : Santería, género y raza en María Antonia*, miércoles 21 de marzo de 2007 <http://inesmartiatu.blogspot.com/2007/03/chivo-que-rompe-tamb-santera-gnero-y.html>

¹⁵⁴ Babalos : appelés aussi babalochas, iyalochas ou oriatés...ce sont des prêtres qui réalisent les rituels de divination et les pratiques magiques qui accompagnent le culte santero, investi de toute son autorité.

imprévisible. Nombreux sont ceux qui la craignent et d'autres adorateurs veilles à ne rien devoir à Ochún, par peur d'un châtement. Elle punit la désobéissance de ces fils et filles tout comme les autres orishas. Mais on dit aussi qu'Ochún ne pardonne pas très facilement. Le rire caractéristique d'Ochún n'exprime pas toujours la joie ou la sensualité, parfois elle peut être manifestation de sa colère, pour laquelle elle est le plus crainte : « Ochún tue en riant¹⁵⁵ ». Les fils d'Ochún ressemblent à leur mère ; ils sont reconnus pour leur beauté, leur générosité, leur capacité à aimer, mais également pour leur violence et leur désobéissance. En effet, la conduite de Maria Antonia est tiraillée par la prohibition et le défi, qui peut la mener à sa perte. Maria Antonia est un exemple extrême.

Changó, quand à lui, est l'orisha de la virilité et de la guerre, de la sensualité masculine et dans de nombreux aspects peut être somptueux et bon amant. C'est un orisha très populaire. Les fils de Changó ne sont pas identiques à leur orisha, ils oublient souvent qu'ils sont mortels. Ce sont des séducteurs, ils ont plusieurs femmes. La plupart d'entre eux, comme Julián, meurent d'une mort violente pour cause de leur désobéissance ou de leur témérité. Cependant ils ont beaucoup de chance car leur père Changó les remplit d'honneur, de richesse et de joie. Ils ont aussi beaucoup de chance en amour.

JULIAN : Je suis né en riant. Ma mère me l'a dit : ce jour le ciel, la terre et les eaux dansèrent et rirent¹⁵⁶.

La Santería est une religion personnalisée. Lors des consultations d'oracles et dans l'*Itá*¹⁵⁷, l'initiation est la partie la plus importante : il faut faire ressortir des aspects du présent, passé et futur de l'initié, les règles à suivre et les conseils, prophétie et interdiction qu'il doit observer tout au long de sa nouvelle vie. La cérémonie de « fondement » est une renaissance, les initiés meurent de la vie actuelle et renaissent dans une nouvelle vie en Ocha. Les prophéties et règles de vie sont personnelles, personne n'a une *Itá* identique à une autre personne. De ce

¹⁵⁵ I.M. MARTIATU TERRY : *Chivo que rompe tambó : Santería, género y raza en María Antonia*, miércoles 21 de marzo de 2007 <http://inesmartiatu.blogspot.com/2007/03/chivo-que-rompe-tamb-santera-gnero-y.html>

¹⁵⁶ E.H. ESPINOSA: *Maria Antonia*, in *Teatro*, Editorial Unión, La Habana, 1989, page 88

¹⁵⁷ Itá veut dire jugement. C'est le moment de la divination, pierre angulaire par laquelle se régie toute les cérémonies de la Santería. L'Itá de la cérémonie d'initiation ou de « fondement » est la plus importante.

fait, les santeros ne se soumettent pas nécessairement aux mêmes pratiques ou rites. En dehors de la vie religieuse, on peut constater que l'apprentissage n'est pas le même. Ils avancent et accumulent des expériences en accord avec leur chemin, propre et unique.

Chacun à son propre chemin de connaissances et apprendra tout au long de sa vie ce qui le touche, mais jamais ce qui ne le touche pas. Cet aspect montre le mystère mais aussi la discrétion et la conscience que le savoir doit se trouver et se répartir entre tous. Le mythe a des fonctions fondamentales dans l'imaginaire ainsi que dans tous les aspects de la vie caribéenne et cubaine. C'est une façon de connaître la réalité, un moyen de changer à travers la pratique rituelle et d'offrir aussi une deuxième explication de toutes choses.

Maria Antonia constitue un moment remarquable et un succès très significatif dans l'histoire du théâtre cubain contemporain et plus encore dans le théâtre ibéro-américain et caribéen. Cette pièce est très représentative de l'art cubain en général, ainsi que pour l'évolution de la signification du thème du « Noir », de la reconnaissance du rôle du « Noir » à l'intérieur de la culture cubaine et du populaire comme élément imprescriptible pour définir le national.

1. L'image du Noir

C'est dans le théâtre *bufo* que le personnage du « Noir » devient un vrai protagoniste de la scène, bien que toujours représenté par des acteurs blancs avec le visage peint en noir. « Le Negrito », « la Mulata » et « le gallego » (immigré espagnol ou l'étranger) offrent une image complaisante du peuple cubain dans un théâtre particulier dans lequel ils se moquent d'eux-mêmes. Ils ridiculisent et bafouent le Noir, le tout arrangé avec le son des *guarachos*, *rumbas* et autres genres musicaux du pays¹⁵⁸. Ce théâtre obtient l'enthousiasme d'un public qui s'identifie aux expressions d'une nationalité naissante. La définition d'une nationalité problématique est seulement une seule parmi tant d'autres.

D'importants idéologues mettent l'accent sur « la peur du Noir » et sur la non acceptation des africains et de leurs descendants comme cubain. Francisco

¹⁵⁸ I.M. MARTIATU TERRY : *Chivo que rompe tambó : Santería, género y raza en María Antonia*, miércoles 21 de marzo de 2007 <http://inesmartiatu.blogspot.com/2007/03/chivo-que-rompe-tamb-santera-gnero-y.html>

D'Arango ou José Antonio Saco rêvent toujours de blanchir l'Île : « blanchir, blanchir et ensuite nous serons respectés¹⁵⁹ ». « Cuba sera blanche et pourra commencer à être cubaine¹⁶⁰ ». Les phases de Saco excluent le Noir de n'importe quel projet national possible. Mais il est évident que l'élément « Noir » fait la différence, c'est le facteur le plus important pour identifier le national puisqu'il est présent dans la musique et autres manifestations. « Cuba sait qu'elle est mulâtre » comme dira plus tard Nicolás Guillén. Mais elle ne souhaite pas l'être, elle veut être blanche. Apparaît alors, dans ces personnages, une grande charge de frustration et une énorme sous estimation. Le cubain projette dans le Noir et dans la Mulâtre ce que, dans le fond, il pense de lui-même. Rappelons que c'est un acteur blanc et non pas un Noir qui peint son visage en noir pour se faire huer depuis la scène.

Dans ce jeu, il y a un symbolisme : le *bufo* représente des personnages cubains et étrangers. Les seuls personnages, bien qu'injuriés, sont la Mulâtre et le Noir. Le gallego et éventuellement le chinois ou le catalan sont des étrangers. La naissante reconnaissance de cette vérité, bien que pas entièrement consciente, est chargée de douloureuses et violentes contradictions. En effet, le blanc créole sait que l'un des facteurs les plus importants qui identifie le cubain provient de l'influence africaine dans les divers aspects de la vie matérielle et spirituelle; un concept de nationalité, d'identité naît, alors, déjà lesté par le racisme. On retrouve les mêmes caractéristiques à travers l'image du noir et l'image du cubain: le *choteo*, l'irresponsabilité, l'oisiveté, la tricherie, la finauderie, le piège, le manque de sérieux et l'irrespect envers soi-même et les autres. Il n'existe pas une autre forme d'identification, et le fait même de supplanter le Noir et la Mulâtre à travers le maquillage et d'avoir créer un théâtre où ils sont présents confirme tout cela.

2. La femme noire

L'image de la femme noire dans la société cubaine, quelque soit l'époque, c'est construite sur des bases négatives, stéréotypées. La violence, le scandale, la vulgarité, le désordre et la promiscuité sexuelle lui sont attribués, notamment à travers les paroles de certaines chansons populaires, moyens massifs de diffusion,

¹⁵⁹ *ibidem*

¹⁶⁰ *ibidem*

et à travers le « chiste¹⁶¹ » mal intentionné qui la dénigre au plus au point. Elle apparaît parfois dans des rôles de vieilles ou de sorcières associées au mépris des religions d'origine africaine, vues comme sorcellerie avec la conception européenne de ces pratiques. Jamais n'apparaît la femme noire, jeune, dans la plénitude de sa beauté ou confrontée à de vrais conflits sociaux et amoureux.

Avec *Maria Antonia* Eugenio Hernández Espinosa nous révèle cette femme noire qui se bat contres ses contradictions. En effet, Maria Antonia est une bagarreuse et assume la violence dans le milieu dans lequel elle doit survivre. Comme Noire et femme elle se montre provocatrice, capable d'affronter les hommes. Néanmoins elle réfléchit sur son destin, bien qu'incapable de lui échapper. Parfois elle le reconnaît et se rebelle. Mais elle se reconnaît toujours comme Noire :

GENTE 2 : Fais attention avec cette femme, elle se bat comme les hommes [...] ¹⁶²

CIPRIANO : Qu'elle belle noire ! [...] Il te suffit d'être blanche pour valoir ¹⁶³

MARIA ANTONIA : Être blanc dans ce pays est une course ¹⁶⁴

L'un des aspects clés de la personnalité de Maria Antonia est la façon dans laquelle elle projette sa sexualité et la manière dans laquelle cette sexualité agressive et rebelle est perçue par les autres ; elle l'utilise comme une arme. Maria Antonia manie sa sexualité comme l'un des éléments les plus forts avec lequel elle peut montrer sa rébellion. Elle est insatiable. Même au milieu de sa frustration et de son conflit avec Julián qu'elle aime vraiment, elle est capable d'avoir des relations avec Yuyo et Carlos.

Dans le corps de cette femme s'accomplit le fétichisme du corps de la femme noire. Maria Antonia est désirée par tous, non parce qu'elle est belle, mais parce qu'elle est « bonne », « bonne » à être possédée, à assouvir en elle le désir.

Yuyo est un homme blanc, fasciné par le monde de Maria Antonia. Il projette en elle, toute sa sexualité. Elle lui permet aussi de s'échapper de sa blancheur, du quotidien et de sa misère. Il désire Maria Antonia, il est capable de tout pour

¹⁶¹ Chiste : histoires courtes avec l'intention de faire rire son interlocuteur.

¹⁶² E.HERNÁNDEZ ESPINOSA: « Maria Antonia », in *Teatro*, Editorial Unión, La Habana, 1989, page 76

¹⁶³ *ibidem*, page 77

¹⁶⁴ *ibidem*

accomplir ses obsessives fantaisies sexuelles avec cette femme noire. Elle est inaccessible pour lui mais il profite d'un moment difficile pour qu'elle cède et se donne à lui.

YUYO : Je suis très macho pour que tu puisses te moquer de moi¹⁶⁵

MARIA ANTONIA : Et moi égoïste ! Le fait d'avoir couché avec toi ne te donne aucun droit sur moi¹⁶⁶

Mais Maria Antonia va au-delà en se rebellant :

MARIA ANTONIA : Tu veux quoi de moi ? Je ne suis pas un torchon sale [...] Je suis fatiguée de chanter, de danser, de cette misère qui me pourri, de ce corps que la seule chose qu'il sait faire c'est donner du désir, d'être Maria Antonia, d'être comme tout le monde veut que je sois [...]¹⁶⁷

Ce dénote ici le machisme de Yuyo et l'égoïsme de Maria Antonia qui rejette tout compromis avec lui. Cette attitude est celle des hommes et non pas des femmes. Mais Maria Antonia est Maria Antonia. Elle est capable d'établir la relation avec l'homme en imposant ses propres conditions, et non celles de l'homme en question.

C'est ce que bell hook¹⁶⁸, chercheuse nord américaine, dénonce et souligne. La femme noire n'est pas vue comme un être humain mais comme une « chose ».

Dans le tableau suivant est montré l'attitude de Matilde, femme de Yuyo qui tente de le retenir et de le ramener à la raison, à la maison, à ses enfants, mais aussi à la misère et à une monotonie sexuelle. Matilde voit Maria Antonia comme l'incarnation du mal et l'identifie clairement avec la sexualité de la femme noire. Maria Antonia lui répond féroce :

MATILDE : Que lui as tu fait ?¹⁶⁹

¹⁶⁵ *ibidem*, page 98

¹⁶⁶ *ibidem*, page 98

¹⁶⁷ *ibidem*, page 99

¹⁶⁸ bell hook : chercheuse nord américaine écrit son nom en minuscules délibérément.

¹⁶⁹ E.HERNÁNDEZ ESPINOSA: « Maria Antonia», in *Teatro*, Editorial Unión, La Habana, 1989, page 100

MARIA ANTONIA : Ce que sait faire Maria Antonia à un homme.

MATILDE : Tu lui as jeté une de tes sorcelleries, pas vrai ?

MARIA ANTONIA : J'ai couché avec lui ! Je ne sais pas si après il pourra le faire avec toi [...] Ce n'est pas de ma faute s'il me suit comme un chien. Attache-le !¹⁷⁰

Ainsi, dans la mythologie, le sexe, n'est pas un péché. La femme dans ce contexte jouit de l'éros et de la beauté de son corps avec une liberté légitime, ce qui l'éloigne de la tradition répressive judéo-chrétienne.

Yuyo n'est pas le seul à comparer la femme à un morceau de viande, Julián aussi:

JULIAN : [...] Tu me plais plus que le mouton, tu sais ? Sauf que je peux lui faire à lui ce que je ne peux te faire à toi : l'arracher jusqu'au dernier morceau de viande¹⁷¹

3. L'amour

Maria Antonia a un point faible, l'amour. Comme les autres filles d'Ochún, lorsqu'elles ne sont pas amoureuses elles peuvent entraîner les hommes à leur perte, toutefois quand elles tombent amoureuses, ce sont elles qui se perdent. C'est un autre aspect qu'utilise Hernández Espinosa dans son œuvre. Maria Antonia, avec toute sa force et son orgueil, tombe sans défense devant Julián, alors qu'elle croit encore pouvoir le retenir.

MARIA ANTONIA : Non mon Noir ne t'en va pas. Je ferais ce que tu veux. Tu es mon mâle, mon maître, je suis ton esclave¹⁷²

Maria Antonia n'est pas comme les autres personnages de femmes transgressives qui défendent leur indépendance. Maria Antonia est indépendante, mais finit par tomber amoureuse de Julián, ce qui la mène à sa perte.

Dans le monde des orishas, l'amour sexuel n'est pas un péché ni une honte. Il en va de même pour les orishas féminines : Yemaya, Ochún, Oyé et d'autres encore

¹⁷⁰ *ibidem*, page 100-101

¹⁷¹ *ibidem*, page 142

¹⁷² *ibidem*, page 145

ont chacune en elles l'impulsion sexuelle et dans leurs avatars apparaissent les actions amoureuses. Les différentes problématiques sont l'amour, la passion, la jalousie, la trahison. Maria Antonia aime Julián, elle veut le posséder pour toujours. Dans cette relation, l'aspect sexuel joue un rôle très important. Les fils de Changó et d'Ochún rencontrent une forme d'affirmation personnelle dans le sexe¹⁷³. L'aspect symbolique de Julián et sa condition qui l'exhibe font que Maria Antonia, malgré sa force, se soumet à lui. Elle n'échappe pas aux mécanismes traditionnels qui soutiennent la domination masculine. Elle est capable d'aller en prison pour lui. Dans *Maria Antonia* s'exprime clairement cette relation de domination ancestrale imprimée dans la conscience de Maria Antonia et qu'elle essaye clairement de fuir et de justifier à travers l'amour :

JULIAN : [...] Tu te souviens quand nous nous sommes rencontrés ? Nous resterions moi de mon côté et toi du tien et nous trouverions toujours un moment pour nous¹⁷⁴

JULIAN : [...] Je m'en vais au Mexique cette semaine, après Philadelphie [...] Mais seul Maria Antonia [...] Les femmes comme toi ne peuvent aller nulle part¹⁷⁵.

MARIA ANTONIA : Et les hommes comme toi Julián ? Tu as oublié que nous marchons sur le même sol¹⁷⁶ ?

JULIAN : Mes papiers sont limpides¹⁷⁷.

MARIA ANTONIA : Les miens, c'est toi qui les as salis [...] C'est vrai qu'il y a des choses que l'on ne peut pas changer bien que nous le voulons¹⁷⁸.

Julián dans son égoïsme et son machisme voit qu'il peut faire ce qu'il veut de Maria Antonia. Lui est permis ce qui ne l'est pas à elle. Maria Antonia ne supporte pas cette situation, non seulement parce qu'elle aime Julián mais aussi

¹⁷³ I.M. MARTIATU TERRY : *Chivo que rompe tambó : Santería, género y raza en María Antonia*, miércoles 21 de marzo de 2007 <http://inesmartiatu.blogspot.com/2007/03/chivo-que-rompe-tamb-santera-gnero-y.html>

¹⁷⁴ E.HERNÁNDEZ.ESPINOSA: « Maria Antonia » in *Teatro*, Editorial Unión, La Habana, 1989, page 144

¹⁷⁵ *ibidem*, page 144

¹⁷⁶ *ibidem*, page 145

¹⁷⁷ *ibidem*, page 145

¹⁷⁸ *ibidem*, page 146

parce qu'elle est orgueilleuse. Elle n'est pas le genre de femme que l'on abandonne mais bien de celles qui délaisse les hommes.

Dans la relation avec Carlos, apparaît une autre facette ; Cuchamela lui prédit la rencontre avec un homme sensible et différent :

MARIA ANTONIA : [...] Qui diable est Carlos ? Je ne connais aucun Carlos¹⁷⁹.

CUCHAMELA : Tant mieux si tu ne le connais pas. Il est doux comme le fleuve qui dans son fond cache un tourbillon¹⁸⁰.

Maria Antonia et Carlos se rencontrent dans un maquis, un lieu exceptionnel en dehors de la ville. Symboliquement ce lieu est le seul dans lequel ils peuvent rêver ensemble, où ils peuvent se rencontrer en amoureux. Ici, en dehors des espaces publics et urbains où se déroule la tragédie, l'auteur fait en sorte que la nature prévale sur le milieu urbain¹⁸¹ :

CARLOS : Ici tout est à moi, le fleuve, l'herbe, la ville qui m'entoure. Je rêve éveillé et je suis heureux¹⁸².

MARIA ANTONIA : Tu me connais¹⁸³ ?

CARLOS : J'ai vu ton visage au fond du fleuve. Je t'ai parlé, je t'ai vu en fleur. Dans un arbre sec une fois j'ai écrit ton nom : Maria Antonia [...] Du fond du fleuve j'ai cherché deux pierres brillantes comme le soleil pour te regarder à travers elle [...] Plusieurs fois j'ai vu ta silhouette dans les airs, ta peau pleine de mouvements [...] ¹⁸⁴

Dans cette scène, entre Carlos et Maria Antonia, se déroule le thème de l'amour possible : cet amour ne peut se réaliser car il est trop tard. En effet, Maria Antonia

¹⁷⁹ E.HERNÁNDEZ ESPINOSA: « Maria Antonia », in *Teatro*, Editorial Unión, La Habana, 1989, page 114

¹⁸⁰ *ibidem*, page 114

¹⁸¹ I.M. MARTIATU TERRY : *Chivo que rompe tambó : Santería, género y raza en María Antonia*, miércoles 21 de marzo de 2007 <http://inesmartiatu.blogspot.com/2007/03/chivo-que-rompe-tamb-santera-gnero-y.html>

¹⁸² E.HERNÁNDEZ ESPINOSA: « Maria Antonia» in *Teatro*, Editorial Unión, La Habana, 1989, page 117

¹⁸³ *ibidem*, page 117

¹⁸⁴ *ibidem*, page 117-118

s'exclame : « le temps s'est arrêté pour que je puisse rêver et le faire avec toi »
Tout est prêt pour que puisse s'accomplir la tragédie.

4. La désobéissance

Ils existent d'autres aspects qui ont une incidence dans la pratique de cette religion. L'une d'entre elle est l'obéissance et la désobéissance des religions. Maria Antonia est une grande désobéissante et une grande transgressive. Elle ne veut pas respecter les règles des hommes ni celles des orishas. Elle est consciente d'être une victime dans sa condition de fille d'Ochún, du schéma de conduite que les autres lui attribuent.

Lorsque Maria Antonia se présente devant le babalao Batabio, elle démontre qu'elle ne veut pas accepter la destinée des orishas et des hommes.

Dans la tradition de la Santería les fils d'Ochún n'échappent pas aux stéréotypes :

MARIA ANTONIA : Un babalao me dit que Ochún était la maîtresse de ma tête [...] Elle me dénoua les mains, la bouche, m'apprirent à danser et chanter et à être heureuse. Elle m'ouvrit les portes et dit : « Fille de Ochún, comporte-toi comme telle ». Je fus une fille d'Ochún, mais les gens commencèrent à me regarder de travers. Ma joie dérangeait, ils me dénoncèrent [...] les femmes jetèrent de l'eau dans la rue pour éloigner leur mari de moi [...] Ils me jetèrent comme un chien enragé, la police me criait dessus¹⁸⁵.

Mais Maria Antonia, à la suite de la rencontre avec le babalao profère une série d'insultes contre les orishas, les hommes et contre elle-même :

MARIA ANTONIA : Maudite sois tu Maria Antonia !

MARIA ANTONIA : (Se dirigeant vers le babalao) Je ne viens pas te saluer, ni à ce que tu me donnes ta bénédiction !

¹⁸⁵ I.M. MARTIATU TERRY : *Chivo que rompe tambó : Santería, género y raza en María Antonia*, miércoles 21 de marzo de 2007 <http://inesmartiatu.blogspot.com/2007/03/chivo-que-rompe-tamb-santera-genero-y.html> page 120

MARIA ANTONIA : (En se référant à son crime) Julián a été exécuté, j'ai évité le travail à Orula.

MARIA ANTONIA : (Et s'agissant de Ochún elle répondit) Je n'ai pas connu de mère¹⁸⁶

La mère archétype Yemaya n'est pas vierge, ni pure, ni parfaite dans le ressenti chrétien, elle est sujette à toutes les passions. Elle est toute puissante et bonne, mais elle peut aussi se montrer colérique ; sauver ou punir selon les circonstances. Elle est protectrice et très riche, car maîtresse des trésors qui se trouvent au fond de la mer. Ochún est la sœur de Yemaya. Ils existent des « accords » entre les santeros. Ce sont des secrets qui se réfèrent à ses filles et fils. On dit que beaucoup d'entre eux sont des fils ou filles des deux eaux ; c'est-à-dire une fille ou un fils de Ochún mais qui doit aussi traiter avec la mère Yemaya et vice versa. La relation entre la Madrina et Maria Antonia fait référence à ce lien entre les deux orishas et leurs fils et filles.

5. Conflit de genre

Un conflit de genre semble évident dans l'œuvre d'Hernandez Espinosa. Dans la construction des personnages centraux, l'égoïsme de Maria Antonia et le machisme de son amant Julián, s'exprime l'inégalité. Julián, dans le monde marginalisé, est symboliquement dans une position privilégié, c'est un homme, fils de Changó et aussi futur boxeur sur le chemin de la réussite. C'est l'une des seules chances pour lui de sortir de la misère dans laquelle il est soumis à cause de ses origines et il le sait :

JULIAN : Je veux vivre la vie jusqu'à la couvrir de coups¹⁸⁷

Maria Antonia quant à elle est une femme noire et pauvre. Elle emporte avec elle les stigmates de sa condition. Elle est définie avec toutes les caractéristiques

¹⁸⁶ I.M. MARTIATU TERRY : *Chivo que rompe tambó : Santería, género y raza en María Antonia*, miércoles 21 de marzo de 2007 <http://inesmartiatu.blogspot.com/2007/03/chivo-que-rompe-tamb-santera-gnero-y.htm>

¹⁸⁷ E.HERNÁNDEZ ESPINOSA: « Maria Antonia » in *Teatro*, Editorial Unión, La Habana, 1989, page 91

négatives qui s'attribuent à la femme noire. Au fil de l'œuvre, elle se déchire ; elle a appris à être telle que les autres la définissent :

MARIA ANTONIA : [...] Je veux tout oublier, naître à nouveau [...] Je suis fatiguée de chanter, de danser, de cette misère qui me pourri, de ce corps qui sait seulement donner du plaisir, d'être Maria Antonia, d'être comme tout le monde veut que je sois¹⁸⁸.

Le caractère apparemment trop passionné de ces deux amoureux, la concurrence entre ces deux personnalités tellement ressemblantes, la méfiance, les zèles, le désir de possession de l'autre et celui de vouloir quand même conserver chacun leur liberté, créent une contradiction insolvable. Julián est un coureur de jupon, il veut vivre sa vie en faisant tomber amoureuse toutes les femmes qu'il rencontre et conserver Maria Antonia pour la traiter comme quelque chose qui lui appartient, la prendre et la jeter quand il le souhaite. Maria Antonia est indépendante, capable d'aimer, de désirer et de se laisser désirer et aimer par plusieurs hommes de part sa liberté et son libre arbitre.

L'un des aspects dans lequel se manifeste sa condition de subalternité est qu'en tant que femme dans cette société qui l'opprime, Maria Antonia n'a pas de projet de vie. Cet aspect la sépare irrépréhensiblement de Julián et elle le sait. Elle décrit son futur avec une image de dégradation qui va au-delà de la misère dans laquelle elle vit :

MARIA ANTONIA : [...] Je serai comme une vieille bécasse, sans dents et puante, les gens me jetteront des peaux d'oranges [...] Un jours je serai pleine de fourmis¹⁸⁹

Julián néanmoins est enivré avec les promesses de son triomphe comme boxeur. Il a gagné certains combats et doit partir. Il est disposé à conquérir un lieu dans ce monde qui s'offre à lui, comme une issue à sa misère. C'est un fils de Changó et futur champion, lorsque Maria Antonia le tue, elle est entrain de commettre un crime symbolique et réel.

¹⁸⁸ *ibidem*, page 99

¹⁸⁹ E.HERNÁNDEZ ESPINOSA: « Maria Antonia » in *Teatro*, Editorial Unión, La Habana, 1989, page 117

6. La prohibition

Il y a une tradition dans la Santería qu'Eugenio Hernández Espinosa utilise dans la tragédie de *Maria Antonia*, est l'interdiction d'unir une fille d'Ochún et un fils de Changó. Il existe bien sûr des exceptions. Ce sont des amours difficiles et qui se terminent rarement bien. C'est une des clés les plus intéressantes pour connaître la passion et l'inévitable tragédie entre Maria Antonia fille d'Ochún et Julián fils de Changó.

Comme cette religion a un caractère personnel, cette prohibition n'est pas absolue mais très généralisée. Certains, dans les légendes de la Mythologie, la Santería et le bouche à oreille, disent qu'Ochún se ruine d'amour pour Changó, et tout comme Maria Antonia, veut le posséder. Ou encore, Changó et Ochún sont le même orisha mais homme et femme, ils ont les mêmes caractéristiques. Ce sont deux caractères qui ne peuvent s'entendre et leur passion, l'attraction terrible qu'ils ressentent l'un pour l'autre les mène à la tragédie. Mais dans certains cas, il peut exister une bonne relation entre fils de Changó et fille d'Ochún. Sur cette prohibition il existe de nombreuses anecdotes et moralités entre les croyants et le peuple en général.

7. Le destin

Le destin de Maria Antonia est accompli, elle est désorientée et ne peut voir clairement les choses. Tout la pousse à l'inéluctable tragédie, la mort, entre autre parce qu'elle ne désire pas cette vie. Maria Antonia a désobéi, elle a renié les orishas et la religion, et elle a tué. Pour son caractère et pour toutes ces transgressions il n'est pas possible qu'Ochún aille dans sa tête, l'apaise et adoucisse son caractère. De toute évidence, Maria Antonia ne souhaite pas être sauvée. « Certains » disent que là où naît le bien naît le mal. D'autres disent : le mal et le bien sont réunis et c'est lorsqu'ils se séparent que surgit le problème. L'amour et le mal se séparent, et le mal ici domine Maria Antonia. Au final de cette œuvre, le conflit des deux protagonistes se termine en tragédie. L'audace et le côté obscur de Maria Antonia se révèlent quand elle tue Julián : elle l'aime et ne conçoit pas de le perdre et résout cette contradiction en le tuant.

« Ochún tue en riant » disent les santeros et Maria Antonia se comporte comme telle : le côté obscur et la cruauté avec laquelle elle le tue, le sang froid, le manque de repentir.

Le moment le plus émouvant de cette pièce s'accomplit avec la tragédie de Julián. Il croit qu'il est dans son meilleur moment, comme fils de Changó il se croit invulnérable comme l'orisha. Il est certain de triompher dans l'au-delà, mais ce n'est qu'un homme un homme qui va mourir :

MARIA ANTONIA : Ta mort est arrivée mon cher Julián¹⁹⁰ !

À ce moment, Maria Antonia devient extrêmement cruelle et annonce sa propre mort à Julián. Dans son orgueil, elle ne souhaite pas payer pour son crime, elle ne

¹⁹⁰ E.HERNÁNDEZ ESPINOSA: « Maria Antonia » in *Teatro*, Editorial Unión, La Habana, 1989, page 148

veut pas aller en prison, et croit qu'elle est dans son bon droit de faire ce qu'elle a fait. Elle rencontre Carlos son autre amant. Elle le provoque devant tout le monde

MARIA ANTONIA : Je ne suis pas à toi, je n'appartiens à personne [...] Donne moi la grâce et va t'en¹⁹¹.

Maria Antonia l'oblige à accomplir son destin. Il enfonce le couteau dans le sexe de Maria Antonia à travers les cris de ceux qui l'incitent à la tuer : « Coupe là ! Comporte-toi en homme¹⁹² ! »

Eugenio Hernandez Espinosa précise:

Ce qui m'intéresse surtout, c'est la dimension humaine dans l'œuvre, j'essaie toujours de l'approfondir, selon les contextes où mes personnages évoluent. Les passions humaines sont immuables, on retrouve toujours l'amour, la haine, la mort, il y a des voleurs, des criminels. Il y a le contexte psychologique et social qui influence les comportements, cela est universel. Ce qui change, c'est comment chaque société interagit sur les individus. Ainsi, les conflits que nous connaissons dans la société cubaine sont loin d'être les mêmes que ceux qu'on retrouve ailleurs. Ce qui nous préoccupe, nous, Cubains, c'est d'être meilleurs chaque jour un peu plus, c'est une question de société¹⁹³.

Il existe deux éléments importants dans l'œuvre d'Hernandez Espinosa: d'une part, la constitution d'un monde dont la réalité sociale est remplie de schémas contradictoires pour l'homme qui est en train de la vivre, et d'autre part, une réalité où l'homme perd ses racines, son caractère humain, pour se convertir en un être dépendant du hasard et de la causalité, et dont les valeurs inverties se transforment en ennemies. Dans l'œuvre se mélange un réalisme cruel et violent joint à une poésie de la réalité. Les personnages tournent en rond sans aucun moyen de sortie, obligés de se reconnaître dans chaque détail, à se distinguer pour se justifier et rencontrer ainsi une raison, ou un pourquoi.

¹⁹¹ *ibidem*, page 156

¹⁹² *ibidem*, page 156

¹⁹³ *ibidem*

Le rôle de la magie dans la culture caribéenne comme moyen de connaissance, de domination de la réalité, fait varier le caractère de certains genres dramatiques. Par exemple, à différence du classique, dans la tragédie caribéenne, les personnages ont l'opportunité de modifier leur destin face à la magie¹⁹⁴. *Maria Antonia*, a put se sauver en s'initiant à la Santería.

Heugenio Hernández Espinosa, rappelle dans son théâtre la présence à Cuba d'une culture africaine qui pénètre l'île, entre autres, par le biais de la religion, de pratique syncrétiques héritées de l'époque de l'esclavage, communément et schématiquement connues sous l'appellation « Santería ». Il met à profit la forme éminemment théâtrale de ces manifestations pour élaborer un sytème de représentation basé sur la récupération des codes utilisés dans les rituels d'origine yoruba (couleurs, maquillage, costumes, rythmes, chorégraphie, gestuelle, ustensiles, etc.). Les codes issus du religieux se transforment donc en signifiants scéniques, pour intégrer une dramaturgie également inspirée des formes narratives importées d'Afrique, comme les patakines : légendes dont certains personnages, parfois même les protagonistes, sont des orishas ou divinités du panthéon afro-cubain. Les spectacles pour enfants et le théâtre de marionnettes constituent un champ d'adaptation privilégié pour ces légendes. La compagnie *Papalote*, fondé en 1962 dans la ville de Matanzas, est l'une des principales à cultiver le genre. Rogelio Martinez Furé de l'Institut d'Ethnographie et de Folklore de la Havane relate:

Dès l'instant où les esclaves reconstruisaient leurs tambours en se servant de bois cubain, ils faisaient déjà de la culture cubaine, de même lorsque les conquistadores espagnols intégraient à leur vocabulaire des mots et des noms né dans notre île, ils contribuaient à la création d'une culture nationale.

Selon Rogelio Martinez Furé, la religion, en tant que liant principal de toutes les tribus qui arrivent à Cuba, constitue un des éléments importants dans le processus de création de la culture nationale cubaine. En ce qui concerne les peuples

¹⁹⁴ H.ADLER Et A.HERR : *De las dos orillas :Teatro cubano*, Vervuert Iberoamericana, Madrid 1999,page, 117

africains, ceux-ci constituent le centre de toute la culture, conditionnant l'organisation politique et sociale, les danses, les aliments....

Les musiques et les danses Congos représentent une des manifestations les plus importantes conservées par le peuple cubain. En effet, les esclaves amènent à Cuba un complexe de croyances animistes, la finalité de leur culte consistant à s'attirer la protection des forces bénéfiques et à éviter les maléfices. Les danses cubaines en provenance du Congo peuvent avoir soit un caractère religieux, comme la Danse Makuta, soit un caractère guerrier comme la Danse Yuka.

C/La Santería aujourd'hui

Refoulés par le régime castriste jusqu'à la fin des années 1980, ces cultes sont aujourd'hui mis en avant comme l'une des expressions essentielles de l'identité cubaine, très présente dans l'art national, la peinture, (notamment au Callejón de Hamel, à La Havane avec l'atelier d'un artiste cubain Salvador Gonzales, et centre culturel dédié à la Santería), mais surtout aussi dans la musique et la danse.



Mural du peintre Salvador Gonzalez au Callejón de Hamel à La Havane

Encore aujourd'hui dans les rues de La Havane, des signes attestent l'importance de la religion. Sur les balcons, des pots contiennent des plantes destinées à un usage religieux, sur les étendoirs sèchent des vêtements portés lors des cérémonies, dans les cours intérieures on surprend l'écho des tambours accompagnés de chants.

Enfin, signe du lien étroit existant entre religion et nature, les fidèles déposent des offrandes dans les palmiers royaux et les fromagers, arbres sacrés qui résistent à tous les ouragans et où les divinités, transplantées à Cuba, ont élu domicile.

On peut donc dire que ces religions ont été un mode de survie pour les esclaves déracinés et continuent à l'être aujourd'hui..

Aujourd'hui, les jeunes trouvent une expression de la spiritualité dans la Santería, dont les chants, danses, peintures et sculptures sont enseignés dans les écoles d'art et dans l'association culturelle Yoruba de Cuba née en 1991.

Ainsi, la religion a généré des problématiques dans l'art cubain, notamment l'image du Noir. Voici un propos de Christine Pic-Gillard qui résume bien la problématique du métissage :

En 1899 le phénomène majeur en ce qui concerne la population est le métissage : 17,2 % de la population sont des Métis, 14,9 % des Noirs et 66,9 % des Blancs, en majeure partie nés à Cuba. En trois siècles les bateaux négriers ont apporté à Cuba environ 1 million d'Africains. Le métissage, à l'origine entre Blancs et Indigènes, s'est rapidement diversifié avec les croisements entre Blancs et Noirs, Métis et Noirs. Métissage important qui pose la question de « la cubanité » : faut-il être Blanc pour être Cubain ? Question résolue par José Martí lorsqu'il répond *El hombre es Uno*. En 1953 Castro proclame *Somos todos Unos*, et le poète Nicolás Guillén, porte parole de la révolution castriste, fond le noir et le blanc en une seule couleur, *el color cubano*¹⁹⁵

Selon Martí, « *El Hombre es Uno* », ce principe d'unité va être utilisé tout au long de son combat pour la création d'une nation. Il développe dans l'article fondateur intitulé « Nuestra América », écrit en 1891, l'existence d'une identité universelle de l'Homme (*La identidad universal del hombre*). Le concept de nation ne peut s'élaborer en dehors de l'intégration des Noirs. C'est pourquoi, la lutte pour la réhabilitation du Noir à Cuba est primordiale afin d'élaborer ensuite une doctrine du tissu national cubain et démontrer que Blancs et Noirs, ensembles, sont essentiels à la fondation du pays.

D/L'image du Noir dans le théâtre cubain contemporain.

La présence du Noir est une constante dans tous les aspects de la vie économique et socioculturelle cubaine¹⁹⁶. Des millions d'Africains, usés à Cuba, de presque quatre-vingt-dix ethnies, avec des langues, des religions et des identités différentes, ont été transplantées, obligés aux travaux forcés dans des conditions atroces et réduits à un seul statut, celui de Noir. L'insertion du Noir dans la société cubaine ne s'est pas faite sans difficulté et a été très complexe.

¹⁹⁵ L. MENÉDEZ VÁZQUEZ : *Cuba l'île star des Caraïbes*, GEO n°213 Novembre 1996, page 4

¹⁹⁶ M. MUGUERCIA: *Teatro en busca de una expresión socialista*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, page 111

Le thème du Noir a fait l'objet d'étude dans les sciences sociales et connaît une particulière évolution dans l'artistique. Un Noir apparaît déjà dans *Espejo de paciencia* (Miroir de patience), en 1608, de Silvestre Balboa, le premier poème épique cubain.

Un autre poète, Nicolás Guillén, a été nommé président de l'Union des écrivains et artistes de Cuba. Il est le porte parole de la révolution ; sa poésie, populaire dans ses thèmes et dans sa forme, est représentative des valeurs de celles-ci. Il est aussi le représentant de la poésie « Noire ». En effet, il intègre les Noirs dans sa poésie en tant que composante de la société cubaine, tant au niveau du langage qu'au niveau des thèmes culturels et sociaux. Cependant, alliant les mots de Martí : « les Noirs de Cuba sont Cubains », et la phrase de Fidel Castro « Todos somos Uno », on peut dire que la poésie de Guillén n'est pas « Noire » mais cubaine; c'est une poésie à l'image de Cuba, c'est à dire mulâtre, comme la majorité de la population.

C'est dans le théâtre, à la moitié du 20^{ème} siècle, qu'il faut rechercher la problématique du Noir. Cette présence mêle dissemblables aspects de l'histoire et de l'identité cubaine qui sont difficiles à séparer.

Le Noir dans le théâtre dramatique, du 20^{ème} siècle, est utilisé, plusieurs fois, comme personnage absent, référant ou anecdotique mais toujours pour illustrer des conduites négatives. C'est Paco Alfonso, déjà cité auparavant, fondateur d'un théâtre politique et véritablement populaire, qui tente de lui donner son humanité dans des œuvres telles que *Cañaveral* (Roselière) (1947) ou *Yari Yari* (1950).

À Cuba, la discrimination raciale est éliminée du point de vue institutionnel, au début des années 60. Mais les préjugés, perçus dans le culturel et dans des éléments sociologiques reproducteurs de préjudice, telles que la famille ou les moyens de diffusion restent quasi intacts.

Eugenio Hernández Espinosa, l'un des dramaturges cubains les plus importants, a réussi à amener ce théâtre à son niveau le plus élevé. Il s'est retrouvé impliqué dans la crise à caractère idéologique et artistique qui n'est autre que le débat cité auparavant. Dans *Alto riesgo* (Haut risque), la dernière œuvre d'Eugenio Hernández Espinosa, on retrouve un ex dirigeant qui prend part activement, à un procès qui a marqué pour toujours la vie d'une jeune femme noire, prostituée, victime d'une partie de chasse aux sorcières, à l'université. C'est une nouvelle et

particulière situation qui amène la femme noire au statut de « jinetera¹⁹⁷ ». *Alto riesgo* change l'image de la femme et sa propre auto perception. Ce n'est pas une femme seule, la plupart du temps elle est représentée luttante et triomphante. Elles étaient au bout de la classe sociale. Elles ont maintenant accès à l'argent, peuvent voyager et dans certains cas peuvent même se marier.

L'afro-cubain est quasiment un acte d'identité national. Peu sont les dramaturges contemporains qui ont traité le thème du Noir ou se sont accaparés la mythologie yoruba et du riche répertoire du chant, de la danse, les prières chorales, pantomimes et dialogues dans leur travail littéraire. Tous révèlent un théâtre en évolution et voient la figure du Noir comme partie importante et essentielle de l'identité cubaine et pas comme une simple attraction folklorique.

E/Medea en el espejo

Medea en el espejo (Médée dans le miroir) de José Triana (1960) a utilisé les éléments anecdotiques de la tragédie grecque. *Medea en el espejo* est l'exacte transposition du mythe de Médée ; ce qui change c'est le contexte dans lequel les personnages sont projetés et les enjeux que le texte implique. En effet, dans la pièce de Triana, les personnages originaux sont « cubanisés », par la modification de leur prénom, par exemple: Julián doit épouser Esperancita, la fille de Perico Piedra Fina. Lorsque María, sa fiancée, l'apprend elle tente de le ramener à elle avant de se venger en assassinant Esperancita, Perico puis ses propres enfants.

Triana met en scène la conquête du tragique faite par un personnage traditionnel, en l'occurrence María, aux accents mélodramatique de la littérature romanesque et de la poésie populaire.

L'unité d'action, de lieu et de temps sont visibles dès la première lecture : tout se passe en moins de vingt-quatre heures, la pièce commence à midi pour s'achever le lendemain matin, devant le « solar » lieu où vivent Julián, María et les autres personnages. L'œuvre comporte un premier acte qui constitue la genèse tragique

¹⁹⁷ Jinetera est un terme cubain signifiant "cavalière", désignant des prostituées illégales. Elles constituent une part de l'économie informelle de l'île de Cuba qu'elles permettent d'alimenter en devises, au même titre que le tourisme

de María. Au début de la pièce, María essaie d'intégrer pleinement le monde de Julián : elle retire à Erundina l'éducation de ses enfants pour les confier à La señorita Amparo, une métisse qui lui semble plus policée que sa vieille nourrice. María joue en quelque sorte à « la dame » en rompant avec ses propres origines : Erundina l'a en effet élevée depuis sa naissance et la mort de sa mère. En déniait le droit à sa mère adoptive de continuer l'éducation de ses enfants, María rompt avec sa famille. Ainsi, avant de connaître la trahison de son amant, María s'est volontairement amputée d'une part d'elle-même : elle a causé la mort de son père et de son frère, et coupe à présent avec sa mère adoptive. Ce refus des origines tient dans une réplique revenant souvent dans la pièce : « Mi destino es Julián » (Mon destin c'est Julián).

Cette marginalisation est accentuée, dans le second acte par Perico qui annonce au chœur, de façon ironique, l'expulsion prochaine de María, disant qu'elle n'aime que sa liberté et qu'elle va faire un voyage. À cause du mariage de Julián, María est expulsée. Perico Piedra Fina triomphe lors du mariage de sa fille, avant de mourir empoisonné par le vin offert par María.

Pendant le troisième acte, le spectacle dramatique retrouve son importance.

Triana nous emmène directement à une communion entre les forces cosmiques qui conduisent Médée alias María, la Médée cubaine, à l'accomplissement de son destin.

1. Les personnages

Les personnages de *Medea en el espejo* ne ressemblent en rien aux chefs militaires, membres de familles royales et demi-dieux, qui traditionnellement composent la liste des héros tragiques. De stéréotypes ils passent à personnages de théâtre à part entière, doter d'un discours individuel ; ce discours qui n'est ni une parodie ni une imitation mais bel et bien une création. En effet, Triana choisit de faire évoluer les personnages de *Medea en el espejo* dans un lieu appartenant à la réalité cubaine : un « solar » havanais. Le « solar » est traditionnellement le lieu privilégié des familles issues des couches les plus populaires de la société. La particularité du « solar » est qu'il est doté d'une cour, lieu de sociabilité par excellence, et où se situe l'action de *Medea en el espejo*. Élever le « solar » au rang de la tragédie ou faire descendre la tragédie au « solar » fait partie des propos

novateur de Triana. Ses personnages sont les supports d'un discours totalement fictif, qui les fait basculer dans la tragédie.

Il ne s'agit pas ici d'une parodie de *Medée*. Triana révèle chez ses personnages une véritable essence tragique qui va s'enraciner au plus profond d'eux-mêmes mais aussi dans leurs comportements au quotidien. María est en train de vivre une vie qui ne lui appartient pas. Elle n'est pas étrangère, mais vit exclue de la société car elle est mulâtre dans une société où les blancs exercent l'hégémonie. La « mulata » ne signifie pas seulement mulâtresse, elle renferme en elle toute une série d'attributs tels que la sensualité, la spontanéité et le franc parler. Le conflit est typique : María va se marier avec un jeune homme blanc, ce qui pour elle est un moyen d'ascension sociale, mais le jeune homme en question finit par épouser une jeune fille de son rang, déchainant le désir de vengeance de l'héroïne. C'est une femme scindée entre elle-même et son image, et n'a aucun futur sur le plan humain.

Le chœur lui-même, plus qu'une réminiscence des tragédies antiques, est une émanation du *teatro bufo* qui met en scène des types populaires : ici nous avons un vendeur de journaux, un barbier, un banquier, et la femme d'Antonio qui sont des personnages actifs dans le conflit dramatique. Leur rôle est d'annoncer, au moyen de récitatifs rythmés, souvent accompagnés du tambour ou de percussions, les moments tragiques de la pièce et de commenter les actes de María. Ils dénoncent les aspects de la société cubaine, comme la marginalité, le racisme et le machisme. L'extrême « cubanidad » du chœur ne se trouve pas dans son apparence externe mais plus dans la rythmique du dialogue (un jeu rythmique, de sonorités musicales ce qui lui donne des caractères propres), dans la finesse avec laquelle le final de chaque parole se connecte avec le début de la prière suivante, jusqu'à faire du chœur une sorte de commérage collectif qui se prolonge et qui fait avancer la tragédie.

Toute la pièce consiste à mettre en scène un processus d'individualisation, de libération et de quête d'identité. María a un sentiment de culpabilité, elle pense que ce qui est en train de se passer est de sa faute, elle se demande ce qu'elle a fait de mal. Pour pouvoir se libérer de sa vie antérieure elle doit se libérer de la race blanche du très beau Julián dit « chulo cubano » (cubain effronté) et homme sans scrupule, et tuer ses enfants, sa descendance, qui la mène inéluctablement à une souffrance insupportable. María, par un acte cruel, en finit avec un mythe, celui de

la famille cubaine : « je n'ai plus qu'à détruire les mythes, les fantômes des relations familiales¹⁹⁸ ».

María met en scène la métamorphose d'un personnage typique des comédies légères, comédies musicales ou mélodrames et devient une héroïne de tragédie à part entière, un rôle traditionnellement réservé à des personnages de haut rang, notamment des hommes ou demi-dieux¹⁹⁹.

Christilla Vasserot va plus loin en parlant de cette métamorphose :

Cette métamorphose suppose une libération, un processus de désaliénation, la réappropriation d'une identité individuelle écrasée sous le poids de la collectivité et perdue dans la relation avec Juliañ. Elle implique la conquête d'un nouveau langage, dégagé des stéréotypes et expressions figées dont il était jusque là grevé²⁰⁰.

Au cours de la scène de la scène 3 de l'acte III, de laquelle María débite un discours de soumission dicté par la société et par son destin et qui surplombe son propre discours. Ce dernier s'amplifie jusqu'à devenir une véritable logorrhée, un monologue :

MARÍA : Il est nécessaire que je me dresse contre cette María qui m'humilie (Elle se lève) [...] Je suis l'autre celle qui est dans le miroir [...] J'arriverai au final, plus loin que le final (En criant) Mes enfants, où sont mes enfants ? [...] Ma vie recommence Juliañ. Ma vie recommence mes enfants. (Elle se retrouve face à elle-même comme si une multitude de miroir venaient d'apparaître sur scène) Un miroir là, un autre là. Un autre miroir ici. Je suis entourée de miroir et moi aussi je suis un miroir²⁰¹.

L'allusion au miroir a une connotation religieuse. Ce miroir est celui où Maria doit se regarder pour voir comment elle est réellement et non selon sa situation sociale. Il s'agit d'un élément utilisé par les sorciers de la religion afro-cubaine. À Cuba, il existe de nombreux sorciers africains, qui collaborent toujours à deux, et de sexe opposé ; ils expérimentent les convulsions de l'état de possession du saint

¹⁹⁸ J.TRIANA, *Medea en el espejo*, Madrid, Editorial verbum, 1991, p.57-58

¹⁹⁹ M.MONTES HUIDOBRO : *Persona, vida y mascara en el teatro cubano*, ed Universal, Miami, 1973, page 278

²⁰⁰ *ibidem*

²⁰¹ *ibidem*, page 280

et la préparation du culte. Ainsi opère le couple de santeros, Madame Pitonisa et le Doctor Mandinga au début du processus rituel pour aider María :

MADAME PITOSA : [...] (*Le docteur Mandinga prend de son paquet des branches et commence à les sanctifier, comme s'il sanctifié la scène*) A travers le mal, dans cette terre, dans cet enfer, la souffrance, la purification [...] (*Il se tient au milieu de la scène, tourne deux fois sur lui-même. Il prononce des paroles inintelligibles*) Approche-toi esprit purificateur [...] ²⁰²

Ils tentent d'aider María à travers un rituel, dont le but est de lui faire prendre conscience que Juliañ n'est pas son destin. Madame Pitonisa et le Doctor Mandinga invoquent les démons, María rentre en transe et voit la situation dans laquelle elle est :

MARÍA : [...] Je me vengerai. Si c'est la seule chose que je peux faire. Au final je commence à y voir plus clair. Madame Pitonisa tu as raison, mon destin n'est pas Juliañ. Où est le miroir ? ²⁰³

Les deux sorciers utilisent un miroir et du sang de chien pour connaître la destinée d'une personne absente ; c'est ce procédé qu'utilise la protagoniste pour connaître le destin de son amant Juliañ. Cet extrait est hautement révélateur de l'écriture polémique de Triana. Christilla Vasserot nous explique :

Le miroir en est la métaphore parfaite : « le miroir est une frontière entre le présent et le passé, la raison et la folie, le monde des morts et celui des vivants. De même Triana refuse dans son œuvre tout risque d'univocité [...] Tout son déroulement est orienté vers la réalisation d'une tragédie, vers la construction d'une héroïne dont l'origine sociale, raciale et culturelle est lourde d'implication [...] Mais au moment où cette héroïne conquiert la liberté, et par la même, la parole au moment où le langage devient monologue, alors Triana la fait sombrer dans la folie [...] La scène devient une chambre d'écho, le lieu d'un aller-retour perpétuel entre divers point dont le centre est inexistant. Elle visualise une écriture et un mouvement qui face à un langage officiel figé, encourage une pluralité d'interprétations, une proposition de théâtre à l'image

²⁰² J. TRIANA, *Medea en el espejo*, Madrid, Editorial verbum, 1991, page 50

²⁰³ *ibidem*, page 56

d'une société plurielle, métisse, fragmentée : « nous sommes cela, une image dans le monde, image d'image et de ce fait nous entrons dans le labyrinthe de miroir »²⁰⁴

María est une femme du peuple et comme la majeure partie des cubains elle croit à la magie et pratique la Santería et autres religions du pays. L'adaptation du mythe de Médée, qui illustre l'opposition entre le monde grec, civilisé, et le monde barbare, à une certaine réalité cubaine, la rivalité entre Blancs et gens de couleur, renvoie à l'idée que : longtemps, certains groupes ont été marginalisés pour des raisons raciales et la société révolutionnaire se doit de les intégrer pleinement afin de ne pas répéter les erreurs du passé²⁰⁵. Cette idée est renforcée par le dénouement tragique: Médée et María paient pour avoir occulté une part d'elles-mêmes, part refusée par la société dans laquelle elles vivent ; elles sont coupables mais aussi victimes d'une réalité qui les dépasse.²⁰⁶

2. Le chisme

L'un des éléments importants chez Triana, car il touche une dimension spéciale c'est le « chisme » : Christilla Vasserot stipule au sujet du « chisme » :

La pièce tout entière consiste à résoudre une énigme dont la solution est sans cesse retardée. Le chisme est en fait l'une des manifestations d'un procédé dramatique fondamentale pour la compréhension de la pièce : la téichoscopie. C'est une technique épique, une manière de raconter une histoire ou un récit non linéaire et univoque, mais où le narrateur fait intervenir des témoins et rapporteurs, utilisant diverses techniques : style direct, indirect, où encore le théâtre dans le théâtre. Au théâtre, chaque personnage est à la fois un actant et un sujet parlant, et il n'existe de vérité que dans la confrontation des différentes voix mises en scène. Cette particularité est poussée à son paroxysme dans *Medea en el espejo*, dans la mesure où chaque personnage n'est jamais le seul énonciateur d'un discours, il est présenté comme l'un des médiateurs d'une histoire dont il n'existe pas de version vraie et unique²⁰⁷.

²⁰⁴ M.MONTES HUIDOBRO : *Persona, vida y mascara en el teatro cubano*, ed Universal, Miami, 1973, page, page 281

²⁰⁵ G.CROGUENNEC-MASSOL : « Marginalisation et identité dans *Medea en el espejo* de José Triana » <http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/sal4/massol.pdf>

²⁰⁶ *ibidem*

²⁰⁷ C.VASSEROT : « Réminiscences de la tragédie grecque dans le théâtre cubain contemporain *Medea en el espejo* de José Triana » in *Les filiations : idées et cultures contemporaines en*

Triana ne se contente pas d'amener le chisme à la scène mais le développe avec une efficacité technique. Dès la première apparition, María s'exclame :

MARÍA : les autres ont l'intention de m'éliminer, je l'ai lu sur leur visage²⁰⁸ !

Toute l'œuvre avance grâce au « chisme » qui acquiert toute la grandeur d'un élément national. La technique du « chisme » est la plus intéressante de la pièce, et détermine la manière de construire les dialogues de Triana qui, même s'ils n'apparaissent pas très efficaces pour la lecture, le sont quand ils subissent la scène. Il s'agit d'un procédé à travers lequel les prières restent suspendues dans les aires, paralysées en phrases : des questions qui restent en suspens, des exclamations inarticulées, des paroles qui se répètent vaguement mais qui, au service d'un bon acteur ou directeur, peuvent suggérer beaucoup²⁰⁹. Il est à noter que le « chisme » est la forme individualisée du mensonge et qu'il a des implications nationales. De l'individuel on passe au national et les deux éléments ont toujours eu une particulière importance dans la vie cubaine. Les leaders politiques cubains ont toujours été sujets au chisme. À ce sujet, personne n'a été épargné ni même les frères Castro ; la vie privée des grands leaders a toujours été discutée et le peuple cubain les a suivis à travers le « chisme » jusqu'à leur intimité.

Dans la philosophie du « chisme », il y a une recherche de la vérité, qui parfois reste suspendue. Montes Huidobro affirme : « C'est un fruit qui se mange et où le plaisir n'est pas en l'avalant complètement mais en le savourant²¹⁰ ».

« Le chisme » est en relation avec la magie. En effet, lorsqu'il arrive à la vérité il n'atteint pas de but. Ce qui fait le « chisme », est l'incertitude. Si celui-ci devient une certitude il peut déboucher en tragédie. L'une des techniques du « chisme » consiste à retarder le moment où la vérité explose. Le personnage de Mademoiselle Amparo utilise ce recours de façon admirable. En effet, à chaque

Amérique Latine, Edition digitale : Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2011, page 277

²⁰⁸ J. TRIANA, *Medea en el espejo*, Madrid, Editorial verbum, 1991,

²⁰⁹ C. VASSEROT : « Réminiscences de la tragédie grecque dans le théâtre cubain contemporain *Medea en el espejo* de José Triana » in *Les filiations : idées et cultures contemporaines en Amérique Latine*, Edition digitale : Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2011, page 331

²¹⁰ *ibidem*

fois qu'arrive Mademoiselle Amparo sur scène le public sait qu'elle va jouer à la commère. Elle savoure la situation et retarde le moment en racontant un événement peu important :

MLLE AMPARO : L'autre jour quand je suis allée en pharmacie chercher mes médicaments...²¹¹

De cette façon, elle augmente la curiosité du spectateur et l'agonie de María. Le principe de l'œuvre est un crescendo où Mlle Amparo joue un rôle fondamental. María le comprend et se rend compte des rumeurs qui courent sur elle au manoir, son agonie est à chaque fois plus intense, des moments de doute surgissent dans son esprit : elle ne sait pas si elle doit continuer, elle pense que ces commérages sont insensés, pervers et surtout infondés. Cependant, elle n'arrive pas à se soustraire à ces questions. La fatalité du « chisme » est plus forte, María veut connaître la pensée du manoir, elle dit : « raconte le moi, dis moi tout, je suis tout ouïe²¹² ». Mlle Amparo passe en détail la transcendance du « chisme », le mariage de Juliañ et Esperancita et le sang qui sera versé par María entraînée jusqu'à son destin par les forces des voix du manoir.

La séquence du « chisme » culmine jusqu'au final du premier acte avec l'arrivée du chœur. Toute cette séquence a une caractéristique musicale très marquée. Le plus intéressant est d'observer comment Triana joue avec les paroles, trouvant un élément d'une phrase et l'amenant dans la suivante :

MUCHA : Le 6-284, mariage qui se termine en sang.

MUJER : sang, oui sang, c'est ce qu'il mérite. Juliañ n'a pas le pardon de Dieu

BARBE : Dieu, est ce qu'il y a des preuves ?²¹³

²¹¹ J.TRIANA, *Medea en el espejo*, Madrid, Editorial verbum, 1991, p.

²¹² C.VASSEROT : « Réminiscences de la tragédie grecque dans le théâtre cubain contemporain Medea en el espejo de José Triana » in *Les filiations : idées et cultures contemporaines en Amérique Latine*, Edition digitale : Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2011, page 333

²¹³ J.TRIANA, *Medea en el espejo*, Madrid, Editorial verbum, 1991.

Cet époustouflant jeu rythmique, absurde et plein de sens à la fois, se prolonge admirablement et se termine par une malédiction qui clôt quasiment le premier acte.

3. Le destin tragique

Dans le dernier acte María prend des décisions, les même que Médée. La note cubaine apparaît lorsqu'elle dit dans son monologue :

Dois-je continuer dans cette insomnie qui ne marque ni le jour et la nuit, dans cette recherche d'amulettes, de mauvaises herbes, de pièces et de signes de croix pour calmer les puissances malignes des esprits²¹⁴ ?

Le sang dans le théâtre cubain s'accroît avec cette œuvre. La pensée du sang l'inonde et María commet le plus horrible des crimes scéniques et le plus difficile à expliquer. La monstruosité du crime de María est quasiment inexplicable. Triana privilégie le sang dans son théâtre puisque la mort de Dieu, la mort des enfants, la mort des parents, constituent le plus grand apport atmosphérique au climat cubano-théâtral de la fin des années 1960. La violence est une arme à double tranchant, c'est-à-dire que le sang offre toujours l'espoir du sang. La tragédie cubaine réside dans ces échos.

María, humaine, se déshumanise quand elle se rapproche de son but final. Quelle raison peut nous pousser au crime de nos propres enfants ? Eliminer de la surface de la terre tous les possibles Juliañ du futur ? Seul le sang peut-il nous sauver ? Juliañ est-il l' élu pour la rédemption ? Ainsi, les Juliañ du machisme national doivent être éliminés. C'est ce que fait María en tuant ses enfants. La trajectoire du théâtre cubain a toujours été tourmentée par ce machisme représenté ici par Juliañ. En réalité, « les chulos » ont fait les grands personnages masculins du théâtre cubain. Ce sont les symboles phalliques du théâtre national, de la nationalité. Jusqu'à aujourd'hui tout n'est qu'une question d'effronterie (de chulo) sans oublier qu'à Cuba, idéalisé sur le plan de l'esprit, José Martí fut toujours converti en quelque chose de plus réel sur le plan plus immédiat, en lui donnant parfois une allure de « chulo ».

Mais par-dessus tous ces effrontés, la femme s'impose toujours. En outre, Ramón Gran San Martín a toujours dit que « les femmes ordonnent » : Medea s'impose à la fin par le moyen du sang. Le sang est le baptême de la divinité. Elle élimine les enfants (Juliánes) qu'elle a elle-même engendré. C'est à travers ce processus de deshumanisation qu'elle se rend compte qu'elle renaît :

²¹⁴ C.VASSEROT : « Réminiscences de la tragédie grecque dans le théâtre cubain contemporain Medea en el espejo de José Triana » in *Les filiations : idées et cultures contemporaines en Amérique Latine*, Edition digitale : Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2011, page 335

MARÍA : Je suis Dieu²¹⁵.

Ainsi, elle réaffirme sa position dans le monde Le chœur tombe au sol et chante un rituel national :

CHŒUR : Sang, sang, sang, sang
Ne sombre pas dans le sang
Sang, sang, sang, sang
Ne sombre pas dans le sang
Sans, sang, sang, sang
Il y a sang, il ya perdition²¹⁶.

Le théâtre de Triana est ainsi teinté de sang. En effet, et sans aucun doute, jour pour jour, le chisme cubain converti en certitude a accompli son ultime destin, celui du sang²¹⁷. La conversion du « chisme » en une sorte de mythe tragique avec ses caractéristiques propre et universelle, font de *Medea en el espejo* une des œuvres dramatique fondamentale du théâtre cubain contemporain.

4. Le Noir dans le théâtre de la diaspora

Pour Rinel Leal, l'influence africaine dans la dramaturgie cubaine doit se rechercher dans la colonie où apparaissent les premières manifestations d'une forme naissante de l'art théâtrale cubain. Matías Montes Huidobro fait ressortir l'étroite relation qui existe entre la liturgie africaine et le monde théâtral cubain, il affirme :

La liturgie noire a toujours eu une force particulière dans le panorama cubain, aussi forte que la liturgie chrétienne et plus forte pour d'autres [...] Nous sommes confrontés avec un élément magique fort de premier ordre provenant des religions africaine existante à Cuba, d'un monde littéraire riche, religieux et magique, monde théâtral et monde noir apparaissent comme synonyme²¹⁸.

²¹⁵ *ibidem*

²¹⁶ J.TRIANA : *Medea en el espejo*, Madrid, Editorial verbum, 1991,

²¹⁷ *ibidem*, page 341

²¹⁸ H.ADLER Et A.HERR : *De las dos orillas : Teatro cubano*, Vervuert Iberoamericana, Madrid 1999, page 120

L'absence presque du thème du Noir dans le théâtre de la diaspora est à chercher et à comprendre dans le contexte historique, politique, social et artistique. En effet ces auteurs de théâtre ont peu de possibilités pour la publication de leurs œuvres et encore moins lorsqu'il s'agit de les monter. Ce théâtre de la diaspora, qui met en scène des Noirs, comporte différentes formes dramatiques qui communiquent un message direct sans aucune peur de représailles : l'abordage de thèmes tels que le racisme, l'homophobie, le sida, l'inceste, les drogues et la critique à la révolution castriste.

Les auteurs qui écrivent un théâtre dans l'exil, trouvant comme inspiration l'élément du Noir, sont très variés et représentent différentes promotions d'hommes de théâtre cubains qui incluent des auteurs tels que Matías Montes Huidobro, Raúl de Cárdenas, José Carrales, Manuel Martín et Pedro Monge Rafuls. Ces pièces peuvent être classées comme des œuvres politiques, sociologiques ou historiques. L'espagnol est la langue principale de ces œuvres, mais certaines pièces sont écrites en anglais comme *Rita and Bessie* (Rita et Bess) en 1992, de Martín Manuel et *Trash* (Camelote) de Pedro Monge Rafuls (1995). Celles qui s'inscrivent dans le contexte de la mythologie afro-cubaine, utilisent la plupart du temps le yoruba, spécialement dans les rites, prières et chants. Les œuvres écrites et publiées, en dehors de Cuba, depuis 1959, en espagnol ou en anglais, font partie du corps culturel de la vie et de l'identité cubaine comme n'importe qu'elle autre œuvre.

CHAPITRE 4 : LE THÉÂTRE DE L'EXIL

A/ Le théâtre de la diaspora

Ces quelques phrases tirées de la déclaration du Premier Congrès National d'Education et Culture de 1971 éclairent bien la situation des écrivains dans cette période :

Les moyens culturels ne peuvent servir de cadre à la prolifération de faux intellectuels qui prétendent convertir le snobisme, l'extravagance, l'homosexualité et autres aberrations sociales en expression de l'art révolutionnaire [...] Nous condamnons les faux écrivains latino-américains qui, après les premiers succès rencontrés avec des œuvres dans lesquelles ils exprimaient le drame de ces peuples, rompirent leurs liens avec leur pays d'origine et se réfugièrent dans les capitales des sociétés pourries ou décadentes d'Europe Occidentale et des Etats-Unis pour se transformer en agents de la culture métropolitaine impérialiste [...] La culture, comme l'éducation, ne peut être ni apolitique ni impartiale²¹⁹.

Dans la critique théâtrale surgit immédiatement la question de savoir si tous les auteurs cubains qui ne vivent pas à Cuba doivent être considérés comme exclus de Cuba, ou si les pièces écrites dans l'exil peuvent être classées comme œuvres cubaines. Il faut savoir qu'il existe deux sociétés cubaines, à Cuba et aux États-Unis, appelés encore aujourd'hui « las dos orillas » qui signifie *les deux rives*, terme employé tout au long de cette analyse pour parler du théâtre de l'exile²²⁰.

Il existe une seule anthologie de pièces théâtrales cubaines, dans laquelle figure des œuvres écrites dans l'exil, appelé *Teatro cubano contemporaneo* de Carlos Espinosa Dominguez. Le critique, Rine Leal, dans son essai « *Assumir la totalidad del teatro cubano* » (Assumer la totalité du théâtre cubain), paru dans la *Gaceta de Cuba*²²¹, est le premier cubain qui se réfère à l'exclusion du théâtre de l'exil et conjure l'unité du théâtre cubain :

²¹⁹ C. PIC-GILLARD : *Révolution à Cuba de José Martí à Fidel Castro*, Ed Ellipses, Paris, 2007, page 89-90

²²⁰ H.ADLER et A.HERR : *De las dos orillas : Teatro cubano*, Vervuert Iberoamericana, Madrid 1999, page 9

²²¹ *Gaceta de Cuba* septembre-octobre 1992

[...] On se doit d'assumer ce « autre » théâtre comme une partie du notre, comme expression de notre culture, et ce qui est le plus important c'est d'étudier son développement inséré dans le notre [...] Il s'agit d'une même dramaturgie qui se réalise dans différentes circonstances²²².

Le théâtre de l'exil cubain a soutenu une posture idéologique anticastriste. Ainsi, il a fallu du temps pour qu'il puisse être reconnu comme patriotisme national.

Le mot « exil » signifie déracinement, perte de l'identité nationale, mais peut aussi être perçu comme un défi. Dans l'exil tout est changement et si l'on souhaite survivre il faut assimiler ces changements. L'obligation de changer son raisonnement habituel dans un contexte inconnu, permet à l'exilé de devenir créatif.

De ce fait, le rôle de l'exilé semble être double : d'une part créer une nouvelle vie dans le pays adopté et d'autre part recréer ce qui a été perdu pour l'intégrer à sa nouvelle existence. Ces deux processus se complètent. Ce serait une erreur de penser que l'exilé gèle les expériences de sa terre, que les références à celles-ci correspondent seulement à une époque spécifique. Mais il s'agit là d'une éternelle métamorphose où l'identité évolue, médiatisée par l'écoulement du temps, par de nouvelles nécessités et de nouvelles expériences. Ainsi nous pouvons dire que la Cuba des écrivains cubains exilés est vitale et réelle comme n'importe quelle autre représentation de l'Île. Il faut parler ici de cultures transplantées qui tentent de comprendre le « cubain », bien que la réalité cubaine ne se rencontre pas seulement dans l'Île.

Le théâtre écrit par les cubains en dehors de l'Île se reconnaît par sa vitalité et sa richesse. Dans nombreux cas la question de l'identité est approfondie, une passion pour les sujets cubains donne de l'impulsion à cette dramaturgie de l'exil. La plupart du temps il est question d'un registre émotif, il y a peu de place sur scène pour le rationnel. Ce qui fait avancer l'action n'est pas l'écriture élaborée, recherchée, mais l'expérience.

Le sentiment tragique est fréquent dans des œuvres qui partagent la vision du cubain touché par un destin terrible. « La tragédie de Cuba » s'explore dans différentes trames. En effet, dans la majeure partie des cas, la révolution a été

²²² H.ADLER et A.HERR : *De las dos orillas : Teatro cubano*, Vervuert Iberoamericana, Madrid 1999, page 9

destructrice et a contribué à la désintégration de la famille cubaine. Beaucoup considère que l'Histoire de Cuba est plus grande que la révolution et par conséquent beaucoup de ce que Cuba a perdu est rachetable.

1. L'univocité de la langue

Cuba est toujours un territoire de rapprochement et d'éloignement, un espace où la géographie devient rapidement histoire. L'histoire culturelle cubaine (conçue comme expression artistique d'une accumulation de l'identité) montre et démontre que l'expression artistique du cubain a toujours été univoque et résistante à la séparation.

Le théâtre cubain c'est universalisé et, commençant par le local, a développé une voix propre qui unifie la scène « de las dos orillas », capable de vaincre tant la distance que la propre langue dans laquelle elle s'exprime.

L'une des questions importantes de ce théâtre est la langue : « La langue peut-elle définir une culture ? Ou est-ce un simple instrument de communication ? ²²³ ». Si l'on conçoit la langue comme un simple moyen de communication plus que comme une expression en elle-même, il ne devrait y avoir aucune objection à accepter comme « cubain » la littérature qui s'écrit dans d'autres langues pour autant que les idées, les valeurs, les expériences et l'esprit puissent être placés sans difficulté dans le « cubain ».

Dans le cas des écrivains cubains, nés, élevés et éduqués aux États-Unis, qui écrivent en anglais, ce n'est pas la langue qui compte. Charles Gómez-Sanz explique :

J'écris en anglais parce que j'espère atteindre un plus grand nombre de personnes, un public plus large, et donner une image positive de ce que signifie d'être cubain [...]
L'avenir de la littérature cubaine comme le théâtre à New York doit être maintenu en vie, non seulement par ceux qui apportent la richesse de leur expérience de vie à Cuba,

²²³ R.LEAL : *Teatro : 5 autores cubanos*, Ollantay Press, Colección Teatro, Volumen 14, 1995, page X

peut-être pas autant dans des souvenirs très proches, mais dans un sentiment qui agite le coeur et qu'ils défendent dans un effort de préserver un précieux héritage²²⁴.

Rine Leal réagit à cette citation :

Je pense que cette opinion écrite en anglais mais pensée en cubain, exprime clairement la racine du problème et élucide l'indécise différenciation entre l'écrivain cubain et le cubain nord-américain. Supposant que le déracinement peut produire un lent et douloureux procès d'acculturation, mais dans le cas des écrivains cubains ce processus n'est pas la norme général mais l'exception, qui amène le risque d'une perte d'identité, d'une aliénation culturelle, et d'un no mans land. Le piège de la langue comme définition culturel n'est pas une idée neuve mais remet en question ses racines à une conception colonisée de l'identité nationale contre laquelle les cubains luttent tous les jours. [...] Une vieille fable yoruba raconte que l'homme, comme l'escargot, voyage avec sa maison sur les épaules, et ceci est le cas des cubains, un jour ils abandonnèrent leur seuil natal pour découvrir que d'une Îles on ne peut s'échapper²²⁵.

2. L'insularité

Ce qui amène à une autre question importante, l'insularité. L'insularité marque un cadre spatial face à la « otredad » c'est-à-dire face au regard de l'autre, de celui qui se rencontre dans la « otra orilla », sauf qu'il le fait depuis l'extérieur. De même, l'insularité punit avec ses limites fermées, avec l'impossibilité de traverser l'horizon qui rétrocede de la même façon qu'elle avance, avec une naturalité qui ne peut se vaincre qu'avec un acte d'évasion, de transgression de ces limites et qui a beaucoup à voir avec cet univers fermé et sans issue que le théâtre cubain montre de façon fréquente. Cette insularité, cette différenciation marquée par une géographie implacable, produit dans la culture cubaine un double regard, interne et externe, dont l'entrecroisement enrichit la vision de l'Île. Ce que la « otredad » apporte à la culture cubaine et à son théâtre est une vision « distanciatrice » mais en même temps elle embrasse les essences de la « cubanía » qui cherche l'unicité;

²²⁴ C.GOMEZ-SANZ : « The Deals » in *Lo que no se ha dicho*, Ollantay Center for the Arts, New York, 1994 page 3-4

²²⁵ R.LEAL : *Teatro : 5 autores cubanos*, Ollantay Press, Colección Teatro, Volumen 14, 1995, page X-XI

seule la culture peut réaliser cette unicité en exprimant l'esprit du pays et son devenir historique.

Cette culture de la « otredad », ce mode de découvrir l'Île depuis le lointain, enveloppe la duplicité d'un regard complice et actif qui ne se détermine pas par la nostalgie mais par la captation surprenante et profonde de ce qui définit le « cubain ».

3. Un théâtre de la résistance

Le théâtre qui se développe en dehors de l'Île est aussi un théâtre de résistance. Il se qualifie de « latin » ou « hispano », ce qui souligne déjà une condition qui le rend différent des « autres » et qui par conséquent doit se défendre pour survivre. Le fondamental de la résistance est cette conscience collective qui offre une multiplicité dans l'unité. Le centre de la résistance, de la survivance, est cette identité plurielle qui va au-delà des différences géographiques, de langues étrangères, d'opinions politiques et de décisions personnelles.

Dans le cas des hommes de théâtre qui travaillent en dehors du pays, la survivance est plus organisée : moins de représentation scénique de leurs textes, par exemple. Les succès internationaux de certains auteurs tels que Triana, Fornés ou Manet sont de notables exceptions qui confirment la règle : l'écrivain latin doit fonctionner avec les circuits « latins » et s'il ne le fait pas, il perdra son identité. La résistance, dans chaque cas, utilise différentes stratégies pour obtenir la survivance. De plus, l'unité de pluralité identifiant la résistance dans la dramaturgie cubaine de hier et d'aujourd'hui, à l'intérieur et à l'extérieur se manifeste avec la résolution d'écrire et de faire du théâtre en dehors de Cuba (et dans l'Île) ; elle est toujours un moyen d'exister, de survivre, de résister et d'être identique, d'assumer les « tentatives nobles du cubain », dont parleront certains résistants inébranlables comme Lezama Lima ou Piñera.

4. Une spécificité propre : le *choteo*

Un autre aspect important : l'humour, le *choteo*. Cette source commune de la scène cubaine, est aussi une forme de résistance face à la réalité. L'humour, le *choteo* et surtout la parodie, sont des instruments démolisseurs de catégories et de

valeurs, mais en même temps des instruments de restructuration du milieu social. Cet humour, qui peut être tragique, est constant dans la dramaturgie cubaine, peu importe où et comment il s'écrit : c'est une vision qui rassemble identité, résistance et « cubanía ». Le *choteo* est un autre facteur qui unifie les expressions théâtrales dedans et en-dehors de l'Île, ajouté au *choteo*, au grotesque, au surprenant, au coup de théâtre, à l'absurde, au délire parodique et cette distinction entre l'apparence et le réel, sont l'essence même du jeu théâtral. Le monde de l'apparence redevient réel tandis que la réalité devient trouble et ambiguë.

Le *choteo* court parmi les artères de la scène cubaine, passant par *los bufos* du XIX siècle, se déploie dans l'Alhambra et assume des caractéristiques tragi-comiques chez Piñera et la dramaturgie en dehors de l'Île. Voici quelques mots de Piñera à ce sujet : « je dirais que l'humour est un anesthésique nécessaire à la douleur de la vérité²²⁶ ».

À travers ces constantes insularité, résistance, identité, *choteo*, « otredad », parodie, réalité et apparence, surgit une dramaturgie commune qui s'unifie et se définit, en termes de conscience historique et diversité expressive, comme une figure multiple qui se contemple dans le miroir : « cet objet vraiment théâtral » (cfr *Medea en el espejo*), responsable de l'image qu'il reflète. « C'est une dramaturgie vitale, qui s'apparente aux deux rives et qui aspire à son unicité organique²²⁷ ». Ce qui importe en définitive c'est d'assumer cet autre théâtre et de le juger en fonction de sa qualité esthétique, au-delà des conjonctives temporelles.

5. Le thème de « la rencontre »

Pour Rine Leal, la création dramatique de la rive étrangère appartient à un seul théâtre, et fait partie d'une même culture qui, sans perdre son identité, chaque jour, devient différente grâce à la collectivité transnationale que forme la diaspora cubaine. Rine Leal distingue les différentes caractéristiques dans le drame écrit par les cubains en dehors du territoire cubain : découvrir l'Île depuis le lointain et plus particulièrement le thème de la rencontre entre ceux qui vivent dans les deux

²²⁶ V.PIÑERA : *Lunes de Revolución*, n°51, mars 1960, page 39

²²⁷ R.LEAL: *Teatro : 5 autores cubanos*, Ollantay Press, Colección Teatro, Volumen 14, 1995, page XIX

rives. La thématique de la rencontre intéresse des dramaturges cubains qui écrivent depuis l'Île. Le plus connu entre eux est Alberto Pedro Torriente, le premier auteur à Cuba qui traite du thème de la rencontre avec sa comédie *Weekend en Bahía* (1986). La rencontre consiste entre deux ex amoureux : Esteban qui vit en dehors de La Havane, à Bahía et Mayra qui vient depuis New York lui rendre visite après 19 ans d'absence. Mayra ressemble à un personnage d'Ionesco ; ses actions sont insensées, mécaniques et absurdes, amenant au comique (processus utilisé par l'auteur dans l'intention de ridiculiser l'exilé). Mais derrière l'humour se cache une grande tragédie : le fait de se sentir aliénée, seule et victime de la réalité qu'elle a du vivre. Esteban quant à lui plus calme et raisonnable souffre des mêmes conséquences qu'elle. Il pense avoir tout raté dans sa vie, il se sent seul, abandonné par sa femme et préfère vivre son aliénation en restant à Cuba.

Les auteurs exilés apportent un regard pénétrant de l'essence du cubain. La présence du cubain est évidente lorsque les œuvres sont présentées aux Etats-Unis. L'expérience de la culture cubaine dans l'exil se montre de la même façon que les pièces qui se déroulent à Cuba. En outre, avec le thème de la « rencontre », les dramaturges constituent des témoignages des conséquences de la rencontre, se nourrissant du mélange d'expériences personnelles réelles²²⁸. Les dramaturges moulent leurs perspectives de rencontre dans des personnages et des situations qui captent le ressenti d'un peuple, que le destin politique a divisé mais qui, depuis la fin des années 70, sent la nécessité d'un dialogue qui aide à éclairer sa condition. Le temps aussi est un facteur important, thématique et structurel, car le voyage de la rencontre constitue un retour dans le passé qui apparaît souvent comme irrécupérable et impossible à rattraper avec le présent.

Exilio de Matias Montes Huidobro, traite du thème de la « rencontre » selon une perspective différente. Dans l'œuvre se réalisent deux rencontres, la première avec la réalité de la révolution, à Cuba, dans les premières années 60, et la deuxième, plus tard, à New York, entre les personnages de deux décennies. Montes Huidobro dramatise parallèlement des espaces dramatiques multiples qui s'entrecroisent, en essayant d'effacer quelques séparations entre réalité et fiction,

²²⁸ *ibidem*, page 189

texte et intertextualité. Les personnages, sont les acteurs et auteurs de leur propre tragédie, laquelle constitue un acte mimétique de l'advenir historique du cubain exilé. Les personnages sont dramatiques avant de subir la scène et sont conscient de leur propre théâtralité.

Le théâtre cubain de l'exil, qui traite du thème de la rencontre, s'est ainsi répandu jusqu'à l'île où des dramaturges tel Alberto Pedro Torriente, incorporent leur propre perspective. Dans sa forme, structure et esthétique, elle offre une pluralité de dimensions qui coexistent et débouchent en une posture critique devant la réalité sociopolitique du présent cubain. En définitive elle représente un véritable tour de force dans le développement de la scène des deux rives.

B/*Nadie se val del todo*

Dans *Nadie se va del todo* de Pedro R. Monge Rafuls, nous entrons en plein dans le thème de la famille et du « retour au foyer ». La pièce se déroule dans deux périodes historiques qui encadrent la vie cubaine entre 1960 et 1991, c'est-à-dire entre le début de la révolution, avec sa cargaison de violence et de sang, et la visite fugace de certains exilés à la recherche de leur mémoire oubliée, de leurs morts, de leur paradis perdu. Ce texte est émouvant et crédible puisqu'il soulève la douloureuse rupture de la société cubaine qui, malgré tout, se maintient unie autour de l'identité nationale, et qui, peu importe les années passées, la nostalgie ou le ressentiment, se sent part d'un destin commun. *Nadie se va del todo* raconte l'histoire d'une famille cubaine : Lula, son frère et son fils Tony se sont installés à New York après l'exécution de Julio, le mari de Lula au début de la révolution. Après trente ans d'exil, Lula décide de retourner à Cuba et d'emmener son fils avec elle pour renouer avec le passé. La pièce rompt avec les unités de temps et d'espace pour présenter des faits se déroulant simultanément. L'action se déroule dans plusieurs endroits à la fois : Central Zaza, New York, La Havane, Miami. Mais il n'y a qu'un seul lieu, celui de l'espace scénique. En effet, les acteurs pourront et devront utiliser la même scénographie comme s'il s'agissait d'un seul lieu. Cette idée est excellente et accroît la signification métaphorique où les frontières de Cuba s'effacent et forment une unité physique, géographique et

historique. Il n'existe pas de jeu de lumière qui sépare une action d'une autre, ni de scénographie qui sépare l'espace insulaire du continental. L'action saute dans le temps, pour créer une sensation d'accessibilité. Le présent se nourrit constamment du passé et se retrouve étroitement relié avec des événements déjà vécus : l'œuvre montre, avec des scènes intercalées, les préparatifs du voyage et le retour à Cuba. Matías Montes Huidobro dit :

Tous les cubains font partie d'une unité totale, d'un temps où tout se converge, qui est le devenir historique national²²⁹

L'auteur, afin de nous faire prendre conscience des deux espaces, utilise des techniques d'actions parallèles et superposées, mais qui ne contredisent pas la notion d'un espace unique qui caractérise l'œuvre. De cette façon, l'objectif du dramaturge est celui de montrer qu'en dépit de l'avant-après, de l'ici et l'ailleurs, « nous sommes un corps unique, nous avons une expérience globale, qui nous a séparé mais pas divisé²³⁰ ». Tel est le message positif de l'œuvre.

1. Le retour au passé

Monge Rafuls utilise, pour chaque retour en arrière, un nouvel élément. Julio apparaît comme mort, ou comme souvenir. La plupart des scènes sont en relation avec l'exécution de Julio, le père de Tony, et le souvenir de ce personnage qui perdit la vie lors de la résistance en se levant pour lutter contre la révolution :

A Cuba

ANTONIO : Ils vont le fusiller, ici même [...] pour donner l'exemple.

[...] CORAL : Prépare l'enfant [...]

ANTONIO : L'enfant ? Tony ?

CORAL : Il sera à ses côtés jusqu'au dernier moment.

²²⁹ M.MONTES HUIDOBRO : « El discurso escénico de la dramaturgia cubana continental » : http://www.baquiana.com/numero_lvii_lviii/teatro.htm

²³⁰ *ibidem*

L'action à New York

TONY : Pourquoi personne ne m'a raconté comment est mort mon père ?

LULA : Je voulais t'éloigner de toute souffrance.

TONY : Tu l'as vu ?

LULA : Non je me suis éloignée de lui...Il est mort comme un homme. Je l'ai regardé avant de mourir. Il m'a dit (*Elle ne peut continuer de parler*)²³¹

Retour en arrière (*Cuba*)

Julio le père de Tony, seul, dos au public assis, il est entrain d'écrire :

JULIO : Chers maman et papa, mon amour Lula. Je me décide à écrire ses lignes que je remettrais à un de mes anges gardiens avec la sureté qu'un jour elles arriveront dans les mains de mes compagnons étudiants et toucheront leur destin, parce que j'ai fois dans les hommes qui feront une révolution par amour de Cuba, par amour pour la liberté²³².

Selon Rine Leal :

La vision de Monge Rafuls est ironique, parfois amère ou agressive, mais toujours honnête, dans laquelle les spectres du passé se transforment en une image aigue, comme une blessure sanglante que l'auteur réame à tout moment²³³.

Nadie se va del todo est une pièce imprégnée de signification. Monge Rafuls veut enlever toute chronologie et toute relation avec des lieux concrets afin de provoquer une illusion naturaliste en lien avec la réalité²³⁴. « Un lieu c'est tous les lieux et un temps c'est tous les temps », ce qui permet au spectateur-lecteur de se détacher de ce qui va suivre. Par exemple, il existe très peu de moments, dans la dramaturgie cubaine, qui peuvent se comparer à la scène où Lula lève son fils

²³¹ P.MONGE RAFULS : «*Nadie se va del todo* » in *Teatro :5 autores cubanos*, Ollantay Press, Colección Teatro, Volumen 14, 1995, page 125

²³² *ibidem*, page 130

²³³ R. LEAL : *Teatro :5 autores cubanos*, Ollantay Press, Colección Teatro, Volumen 14, 1995, page XXIV

²³⁴ H.ADLER et A.HERR : *De las dos orillas :Teatro cubano*, Vervuert Iberoamericana, Madrid 1999, page 89

Tony âgé de seulement quelques mois, pour qu'il contemple la mise à mort public de son père, épisode se déroulant en 1960 :

VOZ DE MILICIANOS : Ils se préparent à tirer

CORAL : Qu'il voit son fils. Envoie-lui un baiser

VOZ : ...Ils pointent

CORAL : Mon fils

LULA : Ah !

VOZ 1 : Il est tombé

VOZ 2 : Il est entrain de saigner

LULA : Julio !

CORAL : Mon fils !

ANTONIO : Mon fils !²³⁵

De cette façon quand Lourdes, la femme de Tony, dit : « Je ne désire pas que le passé se transforme en présent²³⁶ », c'est exactement ce que le public expérimente. Ce qui importe c'est l'union des plans temporels qui provoquent la stupéfaction du spectateur. Le spectateur est face à un texte qui va être représenté et en même temps qui va être lu, puisqu'à la fois un spectacle et une œuvre littéraire complètent le discours scénique. Ceci peut se voir à travers la carte que Julio écrit à son père avant d'être fusillé. Quand le personnage lit le manuscrit qu'il confectionne, en réalité il retranscrit devant le public les paroles d'une victime de la révolution.

²³⁵ P.MONGE RAFULS : «*Nadie se va del todo* » in *Teatro : 5 autores cubanos*, Ollantay Press, Colección Teatro, Volumen 14, 1995, page 134

²³⁶ *ibidem*, page 156

2. Le jeu de la langue

Un autre élément important et discuté du théâtre cubain de l'exil, celui de la langue. Ici la langue est double : anglais/espagnol. Lourdes, est une femme nord américaine d'origine cubaine. Elle ne connaît pas ou en tout cas ne semble pas du tout intéressée par la situation cubaine, et ne comprend pas la décision de Tony de vouloir partir avec sa mère qui ne parle que l'anglais :

LOURDES: Did you say going to back to Cuba? (Tu as dit que tu veux retourner à Cuba?)

TONY: Yes that's her only dream (Oui c'est ton seule rêve)

LOURDES: But what's about me? (Et moi alors?)

TONY: She's my mother²³⁷ (C'est ma mère qu'il s'agit)

Lourdes tente de raisonner Tony, alors que Lula, sa mère, tente de le convaincre de partir :

LULA : Tienes que conocer a tus muertos, a tu familia (Tu dois rencontrer tes morts, ta famille)

TONY: Mami, what are you talking about? Tu familia está aqui. Tu hermano vive en Miami (Maman de quoi tu parles ? Ta famille est ici. Ton frère vit ici à Miami)

LULA : Y tu otros abuelos ? (Et tes autres grand parents ?)

TONY: I can't understand you!²³⁸ (Je ne te comprend pas!)

La conversation semble impossible entre les deux personnages, le jeu des deux langues accentue cette impossibilité de dialogue. Tony ne semble pas comprendre les raisons de sa mère qui la pousse à partir à Cuba. Il s'oppose à elle par le seul

²³⁷ P.MONGE RAFULS : «*Nadie se va del todo* » in *Teatro : 5 autores cubanos*, Ollantay Press, Colección Teatro, Volumen 14, 1995

²³⁸ *ibidem*

moyen de communication : la langue. L'œuvre de Monge Rafuls est un dialogue entre les exilés et les cubains de l'Île et présente des éléments qui peuvent séparer les cubains. La perte d'identité cubaine des générations née dans l'exil (cas de la femme de Tony), la menace de l'identité cubaine existent tant dans Cuba qu'en dehors.

Nadie se va del todo touche un contexte qui dépasse le purement anecdotique et le conjoncturel pour assumer le drame des exilés, des mémoires brisées, des gens étrangers qui pour une raison ou une autre, se sont éloignés de leur lieu d'origine. L'actualité, le sens de la pièce dépasse les cadres insulaires et s'installe dans une problématique plus universelle. Aussi, la structure dramatique de l'œuvre est l'une des plus rénovatrices que le théâtre cubain a offert ces derniers temps, en mélangeant le temps et l'espace. En effet, bien que la disposition scénique (quatre lieux à la fois) se déplace dans un axe défini par la simultanéité des actions dans un même plan, le temps n'est pas linéaire et assume la technique du « puzzle ». La boîte à chaussures qu'Antonio offre à son fils Julio, et qui amasse des photographies d'héros et martyres de l'Histoire, selon Rine Leal la signification de la boîte c'est l'Histoire de Cuba :

ANTONIO : Photos de tous les martyres révolutionnaires...de Martí...de batista...Photos, photos...les héros...Dans quelle année Colomb a découvert Cuba ? [...] Les photos...j'en ai presque aucune en couleurs [...] ²³⁹

Juan Carlos Martínez se questionne :

Qu'est t-il arrivé ? Comment expliquer son comportement ? Antonio est il en train de nier l'Histoire que lui même a compilé pendant trois décennies, ou est-il en train de nous suggérer que chacun doit reprendre sa partie de l'histoire et aider à la reconstruire à nouveaux ²⁴⁰ ?

Cette ambiguïté s'approfondie dans la scène finale quand Lula à New-York dit :

LULA : C'est une chose que quelqu'un raconte et que personne ne croît

²³⁹ *ibidem*, page 139

²⁴⁰ R.LEAL: *Teatro : 5 autores cubanos*, Ollantay Press, Colección Teatro, Volumen 14, 1995 page XXV

TONY : Je pense que nous devons suspendre le voyage

Le discours de l'œuvre qui ouvre sur une inquiétante question : Est ce que Lula et Tony retourneront à Cuba ? L'auteur décide t-il de cette façon de métaphoriser l'existence d'une mémoire collective qui garanti la continuité historique du peuple cubain ? *Nadie se va del todo* est une pièce qui est à la recherche de la mémoire car personne ne peut échapper à ses origines, à ses souvenirs, à ses morts, à son histoire. Rine Leal dit :

Un tigre peut fuir de sa cage mais pas de sa peau rayée ; mais il est vrai aussi que si personne ne part vraiment, rien ne reste vraiment²⁴¹.

Quand Rine Leal publie son article en 1992 à La Havane : *Assumir la totalidad del teatro cubano* personne ne pense que ce texte court, dicté par une nécessité intérieur, mais avec des engagements majeurs, arrive à se rapprocher de cette « autre » dramaturgie qui doit être assumée comme une partie du théâtre national cubain.

C/La dramaturgie féminine en dehors de Cuba

La révolution cubaine a été l'occasion pour les femmes de passer de l'ombre à la lumière et de trouver leur place dans la société. Il leur faudra trouver une identité, une nouvelle place, une nouvelle intériorité compatible avec une vie publique et professionnelle :

Grâce au processus révolutionnaire cubain, les femmes ont pris conscience qu'il leur fallait choisir une autre voie et trouver les moyens pour y parvenir. Elles se sont lancées dans un nouvel apprentissage qui consiste à ne pas subir leur destin pour assumer leur destinée. Elles découvrent qu'elles peuvent exprimer leur désir et qu'il leur est donné de choisir pour mieux le réaliser. C'est une évolution/révolution de leur

²⁴¹ *ibidem*

mode de pensée, d'organisation et d'action, à laquelle sans nul doute le féminisme aura beaucoup contribué²⁴².

On dit que le théâtre cubain est dominé par une influence patriarcale à l'origine des conflits les plus importants entre les personnages de ses œuvres. Ainsi, les luttes entre père et fils sont l'une des thématiques théâtrales favorites. Cette opinion peut être utilisée comme point de départ pour délimiter le caractère de la dramaturgie féminine cubaine dans l'exil. Si le patriarcat, qui implique la violence et le machisme et établit les bases des relations familiales du cubain, détermine le tonique du conflit dramatique entre les hommes, que se passe-t-il quand l'œuvre s'écrit d'un point de vue féminin? Et qu'elle sera le rôle de la femme dans un théâtre qui s'écrit en dehors du territoire cubain? En effet, le théâtre féminin cubain écrit en dehors de l'Île traite des problèmes de la femme, avec une volonté de recherche et de questionnement qui transforme le concept statique de patriarcat en matriarcat. Ce théâtre persiste à redéfinir, en utilisant différentes atmosphères et thématiques, le « je » féminin.

Les œuvres se concentrent sur le caractère du « féminin » et son rôle dans la dynamique sociale cubaine et de l'exil. Elles approfondissent la relation entre homme et femme, la problématique homosexuelle et lesbienne, la rivalité féminine et les liens entre mère et fille. Presque tous les auteurs touchent l'un ou plusieurs de ces thèmes, toujours avec des résultats inquiétants, produit de la rébellion et de la sincérité. Ces résultats sont un bon exemple de comment se manifeste la problématique féminine dans la culture hispanique en général. Se soulève ainsi le contraste entre l'idée traditionnelle de la femme et les questionnements de la société contemporaine. Maria Irene Fornés est l'auteur de référence de cette dramaturgie. Partie de Cuba dans les années 1940, elle développe une dramaturgie autour des difficultés et problèmes des personnages féminins de différentes classes sociales. « Ces femmes vivent dans un produit absurde du choc d'images et désirs, qui se manifestent à travers un langage dynamique et plusieurs fois explosifs²⁴³ ». L'auteur refuse le terme féministe

²⁴² D.GAY-SILVESTRE : « Entre utopie et réalité. Fedearción de Mujeres Cubanas (FMC) : itinéraire d'une Fédération » in *Cuba 1959-2006. Révolution dans la culture, culture dans la Révolution*, ed L'Harmattan, Paris, 2008, page 42

²⁴³ H. ADLER et A.HERR : *De las dos orillas : Teatro cubano*, Vervuert Iberoamericana, Madrid 1999, page 157

comme seule description de son travail. Elle écrit sur des femmes qui utilisent la parole comme arme pour se questionner, commenter avec ironie, elles luttent parfois en vain pour essayer de communiquer au-delà du langage. Ses œuvres les plus connues sont *Molly's Dream*, *The Successful life of 3* (La fructueuse vie à trois), *Promenade and the other plays* (Promenade et autres jeux) et *Fefu y sus amigas* (1977).

D/*Fefu y sus amigas*

Pour Maria Irene Fornés, le changement des femmes ne consiste pas seulement dans le changement des limites socioculturelles mais le plus important est de changer les attitudes personnelles. Pour arriver à cela, les femmes doivent être fortes et doivent cesser d'être et de se comporter comme des victimes.

Ce sont les idées principales que Fornés incarne admirablement dans *Fefu y sus amigas*. Le théâtre de Fornés est un théâtre d'images irrationnelles et de scènes apparemment absurdes qui communiquent, sur un ton de comédie, la douleur et la soumission, la plupart du temps acceptées par ses personnages.

L'écriture scénique de cette dramaturge est « fluide, ouverte, émotionnelle, polysémique et subversive²⁴⁴ ». Lorsqu'on est confronté à cette pièce, la première chose qui saute aux yeux est le dialogue : il se développe dans un plan domestique et éminent, dans cette espèce de contrepoint de banalités dans lequel un groupe d'amies révèlent leurs intimités et frustrations, dans cette sensation où les personnages ne communiquent pas mais s'écoutent eux même ; elles semblent s'être réunies pour monologuer.

Gabriela Roepke relate ce propos :

La phrase courte, incisive de Fornés ne se prête pas au dialogue. Tous les personnages affirment autre chose qui ne demande pas de réponse ou monologuent seulement. Le dialogue n'existe pas, la conversation encore moins²⁴⁵.

²⁴⁴ R.GARCÍA RAYEGO et E.PIÑERO GIL : *Voces e imágenes de mujeres en el teatro del siglo XX*, Ed.Complutense, 2002, page 236

²⁴⁵ G.ROEPKE : « Tres dramaturgos en Nueva York » in *Lo que se ha dicho*, Ollantay Center for the Arts, Etats-Unis, 1994, page 86

Fornés montre à travers 8 femmes hétérogènes les problèmes, les fantaisies et les obsessions d'un groupe de femme dans une société dominée par les hommes, bien que les hommes ne soient aucunement présents dans la pièce.

Les femmes sont là, elles pensent à voix haute, n'arrêtent pas de bouger et terminent par manifester une féminine conduite de vie. La construction de la pièce permet à chacune des protagonistes d'avoir son moment de vérité; c'est ainsi que le dialogue fragmenté se transforme en longues tirades. La première partie appartient à Fefu, la deuxième partie : intitulée *la pelouse* appartient à Emma, *le studio* à Cristine et Cindy, *la chambre* à Julia, *la cuisine* à Paula, Cecilia et Sue et la troisième partie est consacrée au conflit entre Fefu et Julia, parfois reconnu comme le centre, le moment clef de la pièce et qui conduit à une nouvelle « mort » de Julia. Autour de toutes, une présence abominable : la conduite de vie masculine, la nostalgie de l'homme et l'absurdité de la mort. Fefu et Julia, les protagonistes

principales, semblent représenter deux types d'attitudes féminines différentes face à la vie. Fefu la plus attractive et radicale des deux veut provoquer et prêche un changement d'attitudes dans les relations entre femmes et hommes, elle ne peut supporter les femmes qui assument ou acceptent le rôle de victimes. Julia, quant à elle, représente la victime souffrante et soumise, dominée et au service du pouvoir masculin.

L'action se déroule en 1935. Fefu invite un groupe d'amies chez elle pour préparer un acte de « perception de fond » en bénéfice d'un projet éducatif. Au fur et à mesure de la réunion, Fornés va montrer dans des scènes parallèles et incohérentes les préoccupations vitales, les obsessions et les fantaisies de chacun des protagonistes. Ce procédé va démontrer non seulement la réalité visible mais aussi une réalité intérieure des personnages, qui n'est pas moins réelle que celle visible, mais que les protagonistes préfèrent dissimuler. Fornés n'écrit pas de grands discours sur la solitude, l'angoisse ou les injustices, n'enjolive pas la souffrance par des procédés romantiques, mais les met en scène en créant des personnages qui souffrent de cette solitude, angoisse et injustices.

Fefu y sus amigas se structure donc en trois parties. La première et la troisième partie de la pièce se passe dans un living room, et qui s'observent dans la forme traditionnelle, c'est-à-dire avec le spectateur assis tranquillement dans son fauteuil. La deuxième partie s'organise en quatre scénarios différents et en simultané: la pelouse, le studio, la chambre et la cuisine. En accord avec les instructions de l'auteur, le public est divisé en quatre groupes. Chaque groupe est conduit dans les différents espaces. Les scènes sont jouées simultanément. Quand les scènes sont terminées le public se déplace dans l'espace et les scènes sont jouées à nouveaux. Ceci est répété quatre fois de façon à ce que chaque groupe ai vu les quatre scènes. Ensuite, le public est conduit à la scène principale.

Il n'est pas surprenant que *Fefu et ses amigas* ai été qualifiée comme l'une des peu nombreuses œuvres expérimentales qui s'écrivirent à la fin des années 1970. Ce traitement multiple, simultané et aléatoire, fragmente la structure dramaturgique et converti l'action en activité scénique.

Fornés reconnaît que son œuvre n'a pas une ligne cohérente et que ce n'est pas une œuvre réaliste mais une « potless plays », une « œuvre sans arguments qui ne

traite pas la mécanique de l'ordre pratique de la vie, mais qui traite la mécanique de l'esprit, d'une expérience spirituelle, un processus mental²⁴⁶ ».

Malgré cinquante ans d'absence géographique et d'écriture en anglais, Fornés appartient au théâtre cubain. Le grotesque, l'idée de la vie comme un absurde quotidien régit par le hasard et le nonsense, la dialectique de l'oppresseur et de l'opprimé et l'inter-change des rôles, la parodie et la farce comme éléments de désacralisation, de fausses valeurs morales, sont apparentés à la tradition théâtrale dans sa Cuba natale ou de son inspiration profondément cubaine.

Cette dramaturgie féminine considère aussi les problèmes de l'identité cubaine en dehors de l'Île et la division interne qui se produit dans l'exil, en commençant par acquérir des usages et mœurs nouveaux. Il n'existe pas de cubains en dehors de l'Île qui n'ont pas expérimenté cette étrange sensation d'être en train de vivre dans deux mondes étranges et mutuellement hostiles. La cubaine vit soumise à de fortes pressions qui les unissent à ses compatriotes, mais aussi la scindent, que ce soit dans le caractère linguistique, politique, sexuel ou religieux. Il y a aussi les dramaturges qui travaillent avec des éléments de l'histoire ou avec des aspects folkloriques de la société cubaine qui se maintiennent dans la mémoire collective. Dolores Prida est la dramaturge qui a ému l'audience avec son intelligente analyse de la psychologie des cubains exilés et de la population hispanique à New York. Ses personnages féminins, fidèles aux paradigmes traditionnels, qui contrastent avec la société dans laquelle elles vivent, crée un angle comique et parfois pathétique qui permet de percevoir son instable monde intérieur. Nombreuses de ses œuvres sont écrites en combinant l'anglais et l'espagnol, phénomène qui se produit dans les consciences d'un grand nombre d'hispaniques qui apprennent à penser dans les deux langues. Le fait de vivre dans une culture différente, Dolores Prida le considère comme une question de sélection et d'adaptation. Ses personnages se voient forcés d'abandonner certaines pratiques et coutumes pour s'adapter au monde nord-américain, mais le processus se réalise de manière consciente, sopesant les changements pour maintenir un équilibre. Par exemple, *Coser y cantar* (Coudre et chanter) démontre comment le jeu « elle/she » surgit de

²⁴⁶ R.GARCÍA RAYEGO et E.PIÑERO GIL : *Voces e imágenes de mujeres en el teatro del siglo XX*, Ed.Complutense, 2002, page 237

ce processus de dédoublement psychologique qui implique la fusion des valeurs et attitudes très différentes.

Il est intéressant aussi de parler de Teresa Maria Rojas, qui a tenu un rôle dans le théâtre cubain/américain à Miami : elle fonde le groupe *Prometeo* qui a permis de révéler par la suite de nouveaux jeunes talents.

Ainsi, il est évident que le théâtre féminin cubain en dehors de Cuba fait partie intégrante de l'histoire des cubains.

E/La question de l'homosexualité dans le théâtre de l'exil

La dramaturgie cubaine en dehors des frontières de l'Île dans les derniers temps est marquée par la condition de l'exilé, de ses créations et de sa pressante recherche d'identité. Le thème de l'homosexualité²⁴⁷ a toujours été un thème de conflit dans la société civile cubaine. Le thème de l'homosexualité à cette période, dans le théâtre cubain en général est pratiquement inexistant. Reflet d'une société d'idéologie machiste où l'homophobie est vue comme un fondement de la morale collective. Les auteurs cubains commencent alors à rechercher des thèmes distancés de la réalité politique et ayant un rapport à l'exil : c'est ainsi qu'émerge le conflit de l'homosexualité.

En 1983 est présentée à la scène new yorkaise *Union City Thanksgiving*. C'est la première fois qu'apparaît sur scène un personnage homosexuel, qui plus est féminin. Les thèmes abordés sont l'immigration cubaine et le milieu familial. Son auteur Manuel Martin aborde déjà ce thème dans *Carmencita* en 1978 avec un personnage très bref, et dans *Swallows* (Hirondelles) en 1980 où l'histoire de deux homosexuels, femme et homme, insérés dans un docudrame, pendant la révolution, affecte la famille dans et en dehors de Cuba. Cette pièce capte pour la première fois l'opinion du public proche de la répression et persécution des homosexuels dans l'Île. Dans *Union City Thanksgiving* se combinent dans un même plan anecdotique les problèmes liés à la famille exilée et les problèmes de

²⁴⁷ Prononcée en 1971 lors du premier Congrès d'Education et de Culture. L'homosexualité est définie comme une condition incompatible avec celle de révolutionnaire, de militant et de personne digne de confiance. En 1988, la réforme du Code Pénal supprime le caractère délictueux, voire criminel, rattaché à l'homosexualité.

l'homosexualité. Il s'agit d'une relation homosexuelle entre Nidia et Sona. Leur relation est qualifiée par la famille comme « ce qui n'est pas », réaction typique d'homophobie passive entre les cubains, dont le but est d'ignorer le phénomène pour ne pas le refuser. Cette œuvre fut à ce moment une œuvre d'ouverture qui change la perspective de perception des problèmes de la famille cubaine exilée.

Par la suite, le théâtre commence à présenter de façon croissante des pièces dont la problématique est celle du Sida. La communauté latine n'échappe pas aux effets épidémiques et les dramaturges répondent de manière immédiate avec des œuvres où les propos d'agitation et de prophylaxie sont plus urgents que leurs prétentions artistiques.

Des auteurs tels que Pedro Monge Rafuls, Ofelia Fox, Rosé Sánchez eurent la volonté créative et l'audace de refléter le drame, non seulement du point de vue des victimes, mais aussi la répercussion dans la famille, forcée de lutter avec la perte d'un être cher, et en même temps, le traumatisme d'une subite révélation de son homosexualité. Mais au fur et à mesure que la science écourte la distance entre désespoir et cure, la société passe de la stupéfaction à la routine ; se sont aussi réordonnées les priorités du discours théâtral. La parole semble avoir survécu à l'obsession de l'image qui pendant des années a dominé l'avant-garde et donne une renaissance au texte.

Dans ce mouvement apparaît *Muerte por aire* (Mort par aire), de José Abreu Felipe et *Se ruega puntualidad* (Nous vous prions la ponctualité), de Pedro Monge Rafuls, deux textes spectaculaires de part leur qualité de langage et l'inhabituelle approche de la sexualité, dans un système de codes et de signaux, qui permettent une nouvelle écriture scénique plus ouverte et elliptique. Pedro Monge Rafuls est à l'origine d'une importante péripétie, très bien écrite, avec des discours réalistes et un attachement particuliers au langage vernaculaire. Il s'agit de quatre personnages : Mamapara, Gustavo, Monelete et Policia pris d'une passion inconnue entre eux, par la parole comme provocation et qui pénètre dans le labyrinthe d'un surréalisme mordant, sarcastique et par moment démoniaque. La lutte pour le pouvoir et les implications multiples qui se déchaînent entre les personnages, laissent transparaître un jeu subtil d'alternance entre autorité/soumission, sexualité/travestissement, ritualité/désacralisation. Monge Rafuls alterne réalisme et magie dans un bon et simple enchaînement

d'association de cause à effet dans lequel, comme dans le model grecque de tragédie, les personnages luttent inutilement contre un destin manifeste et inaltérable.

Tous ces textes s'inscrivent dans un courant rénovateur de la dramaturgie cubaine dans l'exil, qui grandit et s'accroche à son droit d'exister, en introduisant un regard inquisiteur, parfois perturbateur dans cet espace qui sépare l'utopie de la réalité dans la vie des cubains de l'exil.

F/Peut-on aujourd'hui encore parler d'un théâtre de la diaspora ?

Le théâtre cubain qui se produit aujourd'hui en dehors de Cuba n'est pas une nouvelle manifestation dans l'histoire de l'Île. Matias Monte Huidobro et Rodolfo Cortina disent que ce mouvement constitue la reprise d'un procès qui remonte au 19^{ème} siècle, durant les guerres d'indépendance. Mais le phénomène actuel présente des traits différents et le contexte change.

Le théâtre de l'exil trouve son siège dans diverses zones d'émigrés dans le nord de l'Amérique ainsi que dans des pays hispano voisins, comme le Mexique. Puis, le théâtre produit par les cubains aux États-Unis, à partir des années 1960, s'inclut, pour des raisons linguistiques, ethniques et culturels, dans le milieu du théâtre hispanophones de ce pays ; il implique aussi principalement les chiliens et les mexicains, mais aussi New York. Cependant, le théâtre de l'exil diffère de ceux là par des aspects fondamentaux. En effet, le théâtre cité ci-dessus est un théâtre de protestation contre la situation interne entre newyorkais et mexico-américains qui ont fui leur pays pour des raisons économiques. En revanche, les cubains sont en majeure partie des exilés politiques qui partent de Cuba à cause de consistantes différences avec la révolution. Les artistes cubains qui sont contre la révolution sont immédiatement considérés comme réactionnaires et sont traités avec mépris et ostracisme. Mais cette situation n'est plus la même aujourd'hui.

Le problème de manque de production du théâtre de l'exil a plusieurs causes. D'après Pedro. R. Monge Rafuls, ce que l'on doit observer en premier c'est l'attitude réactionnaire des artistes face à la création des exilés. Il a toujours existé une posture d'acceptation du théâtre qui vient de l'Île, pour des raisons politique,

et une attitude de refus face aux exilés. En effet, les directeurs de théâtre ne se soucient pas, ni ne recherchent le théâtre de l'exil.

Les festivals d'Europe et d'Amérique ne présentent pas les pièces des auteurs exilés, même si certaines sont de qualité supérieure aux scènes havanaises. De plus, un autre aspect à prendre en compte est l'attitude des directeurs et producteurs cubains exilés qui pensent que personne ne donne de valeur au théâtre écrit en dehors de Cuba. Un troisième élément à prendre en compte est l'attitude de la communauté exilée qui est plus attachée aux valeurs artistiques de l'Île et leur donne une valeur intrinsèque en les considérant comme les vraies racines culturelles de la littérature et de l'art en exil. Ces trois éléments, unis au manque de connaissance de ce qui s'écrit et se dramatise à l'exil, amènent le développement d'un mouvement théâtral qui pourraient être riche et plus moderne que ce qui est enseigné à La Havane. Si ces deux théâtres sont analysés objectivement, sans s'attacher à des dogmes politiques, on voit la différence entre la création littéraire des cubains de l'Île et celle des exilés. On note aussi que la littérature se développe en deux langues, l'espagnol et l'anglais, mais en aucun cas ne perd son identité cubaine :

L'image des exilés cubains à partir des années 2000 est bien différente de celle des décennies précédentes parce que les causes de l'exil ont changé, car le nombre de Cubains vivants à l'étranger est important. Le mot diaspora, d'ailleurs, rend compte de ce changement d'une vision négative en évoluant vers une vision affective positive. Les Cubains de l'étranger sont une source de revenus, bien entendu, mais ils sont aussi une source d'information et un lien avec le reste du monde ; un remède au syndrome de l'Île assiégée ; une preuve qu'il est possible de sortir de Cuba mais surtout d'y revenir²⁴⁸.

L'imaginaire sur Cuba est fait de clichés positifs : Che Guevara, la musique, le cigare, et de clichés négatifs : isolement, censure, indigence. C'est grâce au nationalisme radical développé pendant les deux premières années de la révolution que le peuple cubain intègre l'imaginaire révolutionnaire. Aujourd'hui Cuba crée son identité culturelle ; ainsi les Cubains de la diaspora se considèrent comme véritable cubains, et l'État cubain lui-même les revendique comme tels.

²⁴⁸ C. PIC-GILLARD : *Révolution à Cuba de José Martí à Fidel Castro*, Ed ellipses, Paris, 2007, page 165

Suite à une déclaration du Festival International de Poésie de La Havane :

Cuba n'est pas seulement un nom sous le doigt accusateur. Cuba est une culture, une éthique, une histoire, une identité résistante, une mystique née de la poésie et de l'imagination²⁴⁹.

²⁴⁹ Déclaration du Festival International de la poésie de La Havane : www.cubarte-français.cult.cu/pagines/actualidad. CUBARTE 13 mai 2010

CHAPITRE 5 : LE « TEATRO NUEVO » : UNE RÉPONSE Á LA « CUBANÍA »

A/La naissance du Teatro Nuevo

Dans la deuxième partie des années 1960, le mouvement théâtral arrive à son apogée. En effet, les systèmes théâtraux sont totalement établis et ses circuits fermés. Tout ceci provoque une insatisfaction en bonne partie du mouvement théâtral, qui conduit à une rupture. Cette rupture est produite par les propres auteurs de théâtre, qui dans un premier temps, recherchent d'autres systèmes de communication qui permettront au théâtre cubain d'aller à la rencontre d'un autre public, de communiquer avec lui, de répondre à ses attentes et de trouver l'utilité sociale de celui-ci. Pour établir de nouveaux systèmes de communication, il est nécessaire de trouver d'autres langages, ce qui équivaut à trouver une autre fonction sociale au théâtre. D'après Rine Leal :

En 1967, le mouvement théâtral a atteint une ample résonance mais aucun symptôme de mal être et de fatigue. [...] Il manque toujours les réponses aux trois questions basiques de la scène révolutionnaire : Quel théâtre faire ? Comment le faire ? Pourquoi le faire ? Se rajoute une autre inquiétante question: Quelle conduite sociale doit avoir un auteur de théâtre²⁵⁰?

À la fin des années 1968, un phénomène, le plus représentatif de ces années, prend de l'importance, et exerce une féconde influence dans la pratique scénique cubaine. Ce type de théâtre est appelé à Cuba « el teatro nuevo ». Tout commence en novembre 1968 avec le *Grupo Teatro Escambray* qui marque la naissance du « teatro nuevo », conforme aux préceptes du Premier Séminaire de Théâtre, qui en 1967 insiste sur la nécessité d'un théâtre politiquement engagé dans la valeur de la révolution, privilégiant les formes aux services de cette dernière, ainsi qu'en témoigne la « Declaración de principios », publiée à l'issue du Séminaire, dont nous reproduisons ici quelques passages :

Nous devons contribuer à la formation intégrale de l'homme. Nous devons créer des expressions de massivité théâtrale, qui situent dans la plus haute dimension les nécessités du peuple, nous devons révolutionner tous les champs de création théâtrale [...] Notre théâtre doit exprimer ce que Cuba signifie pour les autres peuples qui luttent. Nous ne devons pas oublier qu'avec l'avant-garde intellectuelle hautement

²⁵⁰ R. LEAL : *Breve historia del teatro cubano*, Letras Cubanas, coll.Panorama, 1980, La Habana, page 151

informée, vit l'homme du sous-développement pour lequel le théâtre est plus encore qu'une simple diversion : c'est un instrument de transformation. Nous devons répondre à la conception fataliste de l'homme et de la société propre des moyens bourgeois, avec des œuvres qui montrent notre vision du futur et notre foi en la pleine réalisation de l'homme [...] et mettre notre création au service du peuple [...] Ce théâtre n'est pas une idéologie mais plutôt l'instrument d'une idéologie [...] Le théâtre est maintenant une forme dialectique et vive de communication qui tente d'établir la responsabilité historique de l'individu dans la société²⁵¹.

C'est avec grand enthousiasme qu'est accueilli officiellement le « teatro nuevo ». Il s'agit d'une expression théâtrale révolutionnaire véritable et libérée qu'Ernesto Che Guevara appelle « le péché originel »²⁵². Le « teatro nuevo » pour la scène cubaine représente une injection nécessaire, et ses effets bénéfiques sont très influents dans la pratique scénique. En effet, toutes les expériences qui vont suivre ont chacune leur spécificité propre, et des objectifs communs : « Les anime la sincère nécessité d'essayer des chemins propres pour la scène cubaine, la volonté de participer de manière active au procès social du pays, la recherche d'un public différent, le traitement d'autres thématiques, l'emploi de nouveaux recours expressifs et de communication²⁵³ ».

B/Le Grupo Teatro Escambray

C'est dans ce contexte de consciences remuées et insatisfaites que Sergio Corrieri décide de créer un théâtre de participation active dans le cadre social. Son premier objectif, la recherche d'un nouveau public, pas n'importe lequel, mais un public spécifique avec des qualités particulières : la classe ouvrière, les « campesinos ». Ce type de théâtre, dit expérimental, se nomme *El Grupo Teatro Escambray* et se trouve dans le massif montagneux de l'Escambray²⁵⁴, au centre

²⁵¹ C.VASSEROT : Thèse de Doctorat : *Les avatars de la tragédie dans le théâtre cubain contemporain, 1941-1968*, sous la direction de M. le Professeur Claude Fell, Université Paris III-Sorbonne Nouvelle, UFR d'Etudes Ibériques et Latino-américaines, page 172

²⁵² C.ESPINOSA DOMINGUEZ : *Teatro cubano contemporaneo. Antologia*, Sociedad Estatal Quinto centenario, 1992, page 49

²⁵³ *ibidem*

²⁵⁴ L'Escambray fut une zone particulièrement abandonnée aux temps de la république néo-coloniale et parce que « l'ennemi » voulait y implanter, après la révolution, un foyer contre

du pays, où il existe un riche patrimoine culturel. L'Escambray est ainsi le lieu idéal pour se lancer dans une expérience. Le but de cette expérience est de rompre avec les espaces théâtraux havanais pour se confronter à un autre public en possession de ses propres références culturelles, capable d'offrir par son contexte historique et culturel et sa condition sociale, une expérience nouvelle dans les relations entre la scène et le spectateur ; explorant des nouveaux thèmes tels que les problèmes de la terre, de la guerre et ses répercussions, du prosélytisme contre-révolutionnaire dans le milieu rural cubain, les préjugés sociaux autour des relations de couples et les problèmes des jeunes dans la condition actuelle. De ce fait, ce public serait le « porteur » du « matériel » avec lequel travaille le groupe pour élaborer une autre forme de langage. Ce théâtre est à la recherche d'une relation étroite entre la scène et le public, entre le théâtre et la vie nationale, avec un regard critique sur la réalité nationale, reflet à ce moment là d'un contexte socioculturel particulier : celui des conflits générés dans le camp cubain pour le procès agraire développé par la révolution cubaine utilisant les codes verbaux, une gestuelle et tous les référents culturels. Le groupe Teatro Escambray va ainsi créer des spectacles théâtraux avec une structure dramatique ouverte qui permet l'intervention du public pendant la représentation. De ce fait, le public peut prendre la parole et interagir avec ce qui se passe sur scène et donner son avis, afin de produire une friction productive entre le public et le théâtre, qui peut être étudiée et contrôlée par leur propre créateur, apportant de cette manière un air rénovateur dans la manière de faire du théâtre à Cuba.

Ce théâtre ne s'est pas limité à refléter la réalité. Il a pénétré au cœur de ses contradictions, donnant l'occasion au spectateur d'être actif afin qu'il ne se sente pas seulement reflété par le spectacle, qu'il puisse non seulement y participer mais aussi le transformer²⁵⁵.

révolutionnaire. C'était aussi une zone complexe où un travail culturel pouvait être particulièrement utile. Le nom Escambray a une double connotation, il est associé fréquemment au brigandage. Et pourtant, c'est une terre où l'esprit révolutionnaire se forgea dans l'affrontement quotidien avec l'ennemi, où les hommes démontrèrent avec les armes en mains premièrement, et dans le travail de tous les jours, plus tard son adhésion à la Révolution. C'est dans l'Escambray que « l'homme » forger, conscient d'un nouveau monde, accède à une forme supérieure de dignité humaine

²⁵⁵ C.VASSEROT : *Théâtres cubains*, Maison Antoine Vitez, centre International de la Traduction Théâtrale, série Les cahiers, n°1, éditions Climats, octobre 1995, page 168

Avant le théâtre Escambray, il existe une autre tentative de relation entre public et théâtre à la fin des années 1950, celui du théâtre Populaire²⁵⁶, dirigé par Paco Alfonso qui s'efforce, avec dévouement, d'apporter aux masses un répertoire progressiste. L'auteur cultive le genre réaliste et pratique essentiellement un théâtre de propagande ou ce que l'on a nommé théâtre « d'agit-prop ». C'est un théâtre spécialisé dans la dénonciation de l'exploitation du prolétariat et des conditions de vie des paysans. Dès lors, la pratique théâtrale de Paco Alfonso est inséparable de son militantisme au sein du Partido Socialista Popular.

L'Escambray prend l'initiative de réaliser un théâtre populaire, en récupérant d'une certaine façon la tradition vernaculaire et les tentatives de Paco Alfonso, mais avec une différence : il s'agit ici véritablement d'un théâtre qui se nourrit de sources et formes de la culture populaire et opte pour un exercice d'action sociale et de reconstruction en tant qu'école vitale pour les êtres humains qui interviennent dans sa pratique. Pour finir, cette vocation avant-gardiste a un caractère anthropologique. En effet, le groupe tente de démontrer la richesse de l'action artistique théâtrale comme vecteur transformateur de la société et de l'homme en partant de la connaissance de son contexte historico social, de sa tradition culturelle et de son mode de comportement. Ainsi, on peut dire que l'Escambray est une avant-garde qui s'affirme particulièrement dans la recherche d'un théâtre qui, comme tout vrai théâtre, synthétiserait art et société :

... le théâtre peut être une arme efficace au service des nécessités du déroulement de la Révolution. Nous l'avons confirmé, nous le savons, nous avons dégusté, de ce sentiment incomparable de se sentir utiles, de nous savoir faire la Révolution avec notre art. Et cela n'a pas signifié une concession dans la qualité ou la rigueur artistique, mais plus au contraire, nous a exigé une rigueur maximum et de la qualité artistique, a été et est un défi à notre imagination créatrice. Dire comme nous disons

²⁵⁶ Le groupe fut créé en novembre 1942, dans une assemblée composée par des intellectuels, artistes, groupes scéniques et représentations de la CTC et de la Fédération des Travailleurs de la Havane dans le local du syndicat de la Aguja, Textil et Similares, comme organisme artistique théâtral. Le Teatro Popular se forme comme conséquence du théâtre politique, qui depuis 1939 était improvisé, pour mieux faire comprendre les problèmes politiques ou sociaux du pays et ses possibles solutions nationales.

que qualité artistique est égale à l'efficacité révolutionnaire ne nous fait pas peur mais nous rend orgueilleux²⁵⁷.

Avec plus d'interrogations que de certitudes, le groupe commence son travail, tout d'abord, avec un répertoire initial européen : *Unos hombres y otros*, un spectacle de farces françaises, et une adaptation de *Los fusiles de la madre Carrar*, de Onelio Jorge Cardoso. Les premiers spectacles furent avant tout l'occasion d'une première approche avec les habitants de la zone, que le groupe ne connaissait pas encore.



Images de rassemblement du peuple de l'Escambray avec le groupe

²⁵⁷ Fragment du discours prononcé au nom du Grupo Teatro Escambray par Sergio Corrieri, pour l'inauguration du campement « La macagua » le 30 décembre 1972

L'objectif culturel est de mener une réflexion sur l'expérience artistique de l'Escambray, qui lui permet, en définitive, d'occuper un espace propre et unique dans l'histoire du théâtre cubain et dans le panorama scénique actuel.

Dans cet objectif essentiel de l'aventure de l'Escambray se synthétisent toutes leurs préoccupations. De la concrétisation de ce travail dépend le dialogue et l'interaction avec le public : ce dialogue, grâce à sa pratique interactive, a pour but de produire une fonction sociale active du théâtre dans le contexte social. Les acteurs de l'Escambray réalisent un art qui reflète les transformations de la révolution dans le pays et principalement chez « l'homme ». Ainsi naît avec ces expériences une communauté spécifique. De cette façon, l'Escambray souhaite réactiver la relation entre art et condition sociale. Ainsi Sergio Corrieri arrive à la conclusion : « sans efficacité artistique il n'y a pas d'efficacité politique²⁵⁸ ». Erwin Piscator utilise cette définition dans son *Théâtre Politique*. C'est de cela dont il s'agit : obtenir qu'une vocation de recherche et de réflexion sociale puisse se transformer en une condition de l'art ; obtenir une action transformatrice (de l'art) sur la société.

1. L'aventure Escambray

L'Escambray aspire à de nouvelles perspectives pour le développement du théâtre cubain.

Quand le premier noyau d'acteurs voyage pour la première fois dans la zone où il souhaite s'installer pour y travailler, il entreprend une grande recherche sur les habitants et leur culture afin d'avoir une vision correcte du lieu. Certains acteurs vont par couple faire des entrevues avec les campagnards de la zone, pendant que d'autres transcrivent les entrevues réalisées. Puis, le groupe discute, de façon animée, les résultats obtenus la veille pour extraire des conclusions générales sur leur propre expérience. Quelques-uns réclament l'attention de tous pour la lecture d'une entrevue particulièrement riche. Ainsi, dans cette constante analyse des informations reçues, se consolide l'image d'un monde en transformation. S'impose, en effet, l'étude de cet homme concret, fermier d'hier, propriétaire à partir de la Reforme Agraire, témoin, victime ou combattant dans les années de la

²⁵⁸ R. LEAL : *La dramaturgia Escambray*, Letras Cubana, la Habana, 1984, page 94

lutte contre les bandits. Tout cela est fait avec passion. Entre les acteurs et les nombreux informateurs se crée un rapport de sympathie, cet échange est indispensable dans tout le travail de création. L'investigation constitue un véhicule de « connaissance scientifique » aux problèmes historiques, économiques, sociales, culturels et spirituels d'une communauté. Il ne s'agit pas de faire que ce qui intéresse l'artiste, mais de considérer les intérêts de la communauté et d'en faire un produit artistique. C'est seulement ainsi, qu'il est possible d'approcher ce public : expérimenter une action transformatrice du théâtre dans ce milieu social et travailler avec une esthétique nouvelle.

Une autre problématique ancrée dans ce travail est « le retour aux origines », il s'agit de rencontrer à nouveau ce que le théâtre a perdu, et l'adapter aux nouvelles circonstances. L'Escambray ritualise les espaces de participation sociale et communautaire de la tradition culturelle champêtre. Ces espaces rituels sont présents dans les dix premières années de travail du groupe : *La Vitrina* (1971) d'Albio Paz, *El Paradiso Recobrado* (1972) d'Albio Paz, *El Juicio* (Le jugement), (1973) de Gilda Hernandez, *Ramona* (1977) de Roberto Orihuela. La trajectoire à travers ces pièces fait ressortir la transformation ou plutôt la diversification des formes de participation de la communauté.

En 1975, le répertoire s'ouvre à d'autres thématiques. Le Teatro Escambray entrevoit la possibilité d'une scène jugée et soumise à une éventuelle reformulation. C'est l'un des aspects les plus marquants et profond dans le contexte théâtral cubain, avec la recherche d'une communication plus efficace et en même temps plus innovante. Il s'agit en plus d'un théâtre profondément critique qui, à partir d'une connaissance directe d'une participation active, fait du groupe non pas un élément placé au dessus de la réalité, mais un agent, un collaborateur lucide à l'intérieur de ces transformations.

2. L'œuvre Escambray

Le groupe se nourrit de la culture populaire. Ses œuvres sont les produits authentiques d'un moment de transition, lors des grands changements révolutionnaires. Elles naissent de l'observation de la réalité qui se base sur l'idéologie révolutionnaire, dans le respect des principes fondamentaux du marxisme-léninisme. On rencontre ici une œuvre au service de la révolution.

Mais il nous faut aussi tenir compte d'un facteur décisif : celui du public qui participe de manière directe à travers le débat.

Prenons l'exemple d'un des spectacles les plus caractéristiques du groupe, *La Vitrina* (1971), qui marque la naissance de l'un des auteurs les plus intéressants de cette époque Albio Paz (1931), qui deviendra le dramaturge officiel du groupe. C'est une œuvre collective où chacun apporte quelque chose de son expérience d'investigation : afin d'enrichir la discussion du groupe. Après l'enquête du collectif sur le thème de la terre et de la nouvelle socialisation de la zone, Albio Paz s'occupe d'organiser de manière dramaturgique ce matériel.

La Vitrina raconte l'histoire de Pancho, un fermier cubain d'avant la révolution, de manière à ce que, virtuellement, chaque spectateur puisse être protagoniste de ce qui est raconté. L'ordre culturel de cette communauté, permet au spectateur de se reconnaître dans une histoire qui « modèle » la vie de la plupart d'entre eux. Albio Paz ne tombe pas dans le piège de l'image paternaliste et schématique du « campesino » qui prédomine dans la dramaturgie cubaine, mais, au contraire, montre des êtres complexes, contradictoires, capables de défendre la révolution avec la même véhémence avec laquelle ils se saisissent d'un morceau de terre.

L'emploi d'éléments est essentiel dans la construction linguistique et dans la structure de l'œuvre. Sa mise en scène coïncide avec le point culminant du processus de maturation du groupe. Ainsi, *La Vitrina* (1971) change radicalement

la vision paternaliste du « campesino ». Avec la participation du spectateur dans le débat et par l'usage des procédés brechtiens, Albio Paz prend finalement des éléments du théâtre pauvre Jerzy Grotowski et de l'absurde, pour nous montrer son image du « campesino » après la réforme agraire.

Le public n'assiste pas seulement à une représentation, il participe collectivement dans la résolution d'un problème dans lequel tout le monde est immergé. D'autre part, *La Vitrina* définit certaines grandes lignes que le groupe développera dans les prochaines pièces : traitement des thèmes actuels, absence de solution aux conflits exposés, un débat comme partie de la structure dramatique et réélaboration des traditions et de la culture du campesino.

3. La « poetica critica »

Le point focal de l'Escambray, dans toutes ces œuvres, est de faire prendre conscience, de révéler au « campesino » sa situation comme une « condition étrangère », qui est celle où il est vraiment. Ceci est possible grâce au mécanisme de la « poetica critica », marqué par le choc de deux images théâtrales, une image réelle qui ici représente le « campesino » dans sa situation, elle n'est pas reproductrice, et une image transformatrice. Voici expliqué de façon brève le processus de la « poetica critica » : l'image réelle reflète de façon précise l'univers culturel champêtre en rendant possible l'identification, mais conduit les idées et le jeu théâtral à des situations invraisemblables à travers l'absurde, l'humour, la parodie ou l'hyperbole, provoquant la distanciation du spectateur, en révélant la condition étrangère du campagnard, c'est-à-dire qu'il met en évidence les facteurs d'aliénation du « campagnard » comme point essentiel pour sa transformation. Cela est ce qui permet que l'image réelle s'estompe pour « donner l'entrée » à l'image transformatrice ; l'image transformatrice agit sur l'image réelle dévoilant une condition, ouvrant ainsi le chemin de la compréhension de celle là.

Le Teatro Escambray lègue une « poétique critique » qui se traduit par l'articulation de ces aspects essentiels dans un nouveau contexte : à travers l'investigation comme expérience sociologique et comme processus d'accumulation sensible, les caractéristiques particulières de la production de l'image et la réception théâtrale.

Voyons comment « la poetica critica » est utilisée à travers la pièce d'Albio Paz : *El Paraiso Recobrado* traite du culte des Témoins de Jéhovah et fait participer activement le spectateur à la pièce. En 1971, un groupe d'étudiants et professeurs de l'Ecole de Lettres et d'Art de l'Université de La Havane s'installe dans l'Escambray avec le but d'apporter un ample programme d'investigation et de promotion culturelle. Un premier travail d'exploration est fait avec comme thème : la meilleure connaissance de la réalité culturelle de la zone et les Témoins de Jéhovah. Il n'existe pas dans ces zones champêtres une tradition religieuse enracinée. Liée aux sphères qui contrôlent le pouvoir économique, l'Eglise catholique concentre son engagement dans les centres cubains. La secte protestante étend sa présence dans certaines villes de province. Cette secte grandit surtout à la fin des années 1950, quand Batista, au moment où les garanties constitutionnelles sont suspendues, leur autorise des congrès nationaux et une activité prosélyte.

Le groupe Escambray décide de concentrer une partie de son équipe sur ce problème: des investigations autour des méthodes de captation et propagation de la secte dans les zones champêtres. L'obsession du Teatro Escambray avec les témoins de Jéhovah lui semble comme une paranoïa révolutionnaire. Il est difficile d'imaginer le danger que peut représenter à Cuba un groupe religieux qui voit son

pouvoir économique limité et qui est vu comme un groupe de croyants assez « rasoir » faisant du porte à porte avec des prêches à des heures inappropriées. Le groupe universitaire, sous la direction du licencié Helmo Hernandez Trejo, procède donc à une analyse des matériaux de divulgation employés par la secte. Achevée cette étape de familiarisation, le groupe rapporta de nombreuses entrevues individuelles, incluant aussi des membres et dirigeants locaux. Le groupe Escambray connut tous les détails de ce travail d'investigation apporté par l'équipe de l'Ecole de Lettres.

L'auteur aborde une thématique inédite pour la dramaturgie cubaine : l'activité contre révolutionnaire de la secte des Témoins de Témoins de Jéhovah, mais sans recourir à de faux didactisme. L'œuvre se sert des possibilités communicatives des « soirées campesina » et illustre à travers trois captations les méthodes de distraction de la secte pour incorporer de nouveaux membres à la secte. Le dialogue est chargé d'inventive, de jeux de mots, contrastes, d'humour, et de l'utilisation du langage rhétorique et emphatique que les Témoins de Jéhovah emploient dans leurs manuels.

Une fois vérifiée la nature réactionnaire de la secte, qui se manifeste contre le développement du pays, en sabotant les plans économiques et en assumant une attitude contraire aux lois de la révolution, le but de la pièce est de conduire les paysans à améliorer cette problématique, dénoncer ce que les Témoins de Jéhovah cachent derrière leurs attitudes serviables. C'est de façon soudaine que les « victimes » de la secte exercent leur influence dans la zone. Albio Paz illustre ces captations à travers les enseignements de la sœur Sarah, un délicieux personnage qui, opposé à la finesse de Babilonia, bâtit le déroulement de cette cérémonie anti liturgique.

Autour de cet incident, l'œuvre se complique, comme dans une spirale, toujours en crescendo, dans un climat très élevé laisse croire que rien ne va pouvoir se résoudre. Aussi emploie-t-elle les citations bibliques, les discours de distorsions remplis de « communisme impitoyable » et phrases « iniques » ; cette technique publicitaire et également utilisée par la secte : usage du ton familier, de la métaphore et d'un langage accessible à un bas niveau de scolarité.

Dans son ensemble, *El Paraiso Recobrado* est un spectacle farcesque capable de satiriser des conduites antisociales et de provoquer le raisonnement. C'est le meilleur exemple de portée de ce théâtre qui prend en compte « la particularité »

et la « immédiateté » et communique son message artistique. En effet, l'œuvre se structure en partant de la manière dont laquelle se déroule le culte, permettant un clair recours d'identification du récepteur. Les acteurs doivent considérer le public comme une partie des assistants au culte, pour vraiment participer au culte et pas à une représentation de celle-ci.

Ce qui est intéressant de remarquer immédiatement, est qu'il existe trois versions de cette pièce. En effet, à la fin de chaque version, le groupe Escambray se réunit autour d'un séminaire pour discuter de la pièce, des réactions du public et des différents thèmes abordés : s'ils ont bien été intégrés dans la pièce, compris de tous ou si justement il est adéquat d'aller plus loin dans la recherche.

1° version : Scénographie :

Un cyclorama noir. Au fond, un groupe de panneaux tournants. Sur une face, il y a des images qui illustrent *El Paraiso Recobrado* (interprétation biblique des Témoins). Dans l'autre, des enseignes ou images de plusieurs couleurs, qui font allusion à l'intégration révolutionnaire des campagnards. À gauche, en premier plan, un pilon utilisé comme banc. À droite, au centre, une perche qui soutient une lanterne de kérosène. À droite de la lanterne, au fond, une grande croix en bois rustique à laquelle est attachée une grosse corde de 5 mètres de long. Dans le centre un praticable d'à peu près un mètre carré, sur celui-ci, un petit et modeste pupitre. Par terre, des sombreros de guano, des balais de palme, un pot de machettes avec ses housses.

Les personnages marcheront sur ces éléments sans en tenir compte²⁵⁹.

Voici la conclusion du séminaire à la fin de la représentation de la première version : Le groupe considère que la première partie de l'œuvre, texte et mise en scène, est efficace, et obtient la réflexion du public, à travers le traitement des personnages, surtout de Sarah, qui expose la situation des Témoins tout au long de la pièce, et qui amène le public à prendre conscience de la situation face au culte et à les amener à réfléchir quant à leur condition.

²⁵⁹ R.LEAL: *Teatro Escambray, Varios* (sélection de textes par Rine Leal, prologue de Graziella Pogolotti), Letras Cubanas, La Habana, 1990, page 78

2° version : Scénographie

Tous les acteurs en scène constituent un ensemble musical campagnard. Les seuls éléments scéniques sont : une plate forme de 1 m carré et 35 cm d'hauteur, qui se situe au centre de la scène et huit chaises en fond de scène. Sur les chaises sont posés les attributs que les acteurs utiliseront et serviront en même temps : ils pourront s'asseoir pendant la représentation lorsqu'ils ne jouent pas. Les chanteurs se placent dans le public²⁶⁰.

Le groupe Teatro Escambray considère déjà que la deuxième version n'atteint pas le niveau de la première version : son efficacité n'est pas claire pour les campagnards. De plus, cette version utilise de façon réitérée des éléments déjà exposés lors de la première version, en y ajoutant des parties chantées.

Voici la conclusion du séminaire : l'affrontement de la deuxième version avec le public met en évidence plusieurs choses : la proposition initiale sur laquelle se soutient le jeu scénique de toute l'œuvre, (c'est-à-dire deux poètes qui soutiennent une « controverse²⁶¹ » sur les témoins de Jéhovah et dans laquelle l'un d'entre eux illustre son point de vue avec la représentation théâtrale des trois captations), non seulement n'est pas bien entendue par le public (elle est brièvement énoncée par l'un des chanteurs) mais comme structure dramatique, elle apparaît pauvre. D'autre part, isolant les captations du contexte du culte, celle-là perd une grande partie de la richesse, autant que les personnages.

Dans la troisième version est utilisé le langage des campagnards ce qui a pour objectif d'obtenir une communication plus facile avec le public. Plus spécialement sont utilisées les façons de dire et les erreurs de ce langage. Ainsi il a fallu éliminer les personnages de Babilonia, Moisés et Timoteo. La troisième version donne plus d'espace au public. Cependant, le groupe pense que la version originale d'*El Paraiso Recobrado* contient déjà des éléments suffisants pour générer une bonne œuvre de théâtre. Si on élimine la lutte pour le pouvoir dans la secte et qu'on met l'accent sur les tactiques et stratégies qu'elle utilise, en

²⁶⁰ *ibidem*, page 139

²⁶¹ Une controverse est une discussion argumentée, engendrée par l'expression d'une différence d'opinion ou d'une critique quant à un problème, un phénomène ou un fait. Par métonymie, une controverse désigne l'ensemble des éléments divergents ou contradictoires d'un débat.

récupérant les personnages de Babilonia, Moisés et Timoteo, on obtient une œuvre éminemment didactique.

A tout ceci, s'ajoute le fait qu'avec le temps qui passe, la situation des Témoins a changé. Ils ne sont plus les « pauvres intouchables et malheureux » du début de la révolution. Les Témoins se sont démarqués, et de secte religieuse sont devenus groupe contre révolutionnaire. De là, le groupe sent la nécessité de faire prendre conscience au public, à travers l'œuvre, de cette nouvelle situation. Le groupe espère que le public prenne partie, qu'il s'incorpore à l'action et coopère avec l'expulsion.

Dans *El Paraiso Recobrado* se produit un jeu de « théâtre dans le théâtre » dans l'introduction au culte. Cela se manifeste dans le jeu d'Elmira et José, où la femme s'oppose tacitement aux témoins de Jéhovah. Le mécanisme artistique est complexe : d'un côté l'utilisation des référents et les codes spécifiques de cette culture qui permettent l'identification, et d'autre part la relativisation et le jeu avec ceux-ci qui conduit à la distanciation.

Après avoir dévoilé les causes les plus subtiles de l'acceptation de la secte du campagnard, l'œuvre, à travers un intelligent paradoxe, confronte l'image réelle avec l'image transformatrice.

Ce choc d'image se dirige ouvertement vers un spectateur qui peut comprendre, à partir de sa situation, la possibilité d'une transformation, non dans le culte de Jéhovah, mais dans la réalité. Pendant toute la pièce se frise le ridicule, l'absurde, pour distancier le spectateur. Les personnages de la pièce exercent une critique sur le discours des témoins de Jéhovah, montrant les contradictions et les mécanismes internes de l'image réelle et font se heurter l'image transformatrice avec l'image réelle. Dans cette interaction, le récepteur peut découvrir les concepts dans lequel il se trouve, participer pendant deux heures du culte et confronter cette image avec laquelle il vit quotidiennement dans une réalité proche à un processus de transformation, produisant l'impact des images en lui.

L'œuvre de l'Escambray n'est pas régit par un destin tragique ou la prédestination des personnages, mais ouvre pour la communauté le chemin d'une autre possibilité transformatrice :

SARAH : ... le plus important est que nous restons unis, fidèles à l'enseignement de Jéhovah, pour pouvoir porter la parole divine à tout le reste de la zone. Pour cela, le plus important à faire est cette nuit ici, c'est de voir si quelques frères ou sœurs veulent nous raconter une de ses expériences merveilleuses que Jéhovah nous enseigne chaque jour...²⁶²

Si le groupe obtient l'ouverture d'un chemin, il le doit à l'audace qui le conduisit à se lancer dans l'exploration d'une nouvelle réalité, à la rigueur dans la méthode d'investigation et à la permanente attitude critique, à sa confiance dans la révolution et dans les possibilités de l'art, au respect qu'ils ont toujours senti pour le public pour lequel ils travaillent.

Ainsi, public et artistes sont les axes fondamentaux du travail Escambray. Les deux sont producteurs du fait artistique qui converge dans l'espace d'une « œuvre ouverte ». Cette dénomination est introduite par Rine Leal :

Elle offre au spectateur d'être actif dans l'acte théâtral, il peut réélaborer le spectacle à travers donc la « poetica critica, qui postule une image transformatrice par l'image réelle, c'est-à-dire une action modificatrice sur la condition du spectacle et de la communauté²⁶³.

L'œuvre est ouverte de part la structure, qui permet au public de participer activement au spectacle. De ce fait, art et action sociale articulent, en révélant ou parcourant l'œuvre ouverte, la possibilité transformatrice du théâtre.

Il ne s'agit pas d'éduquer agréablement, illustrant à travers l'anecdote et le dialogue un ensemble d'idées ; le groupe aspire au contraire à mettre en évidence les racines plus profondes d'un problème à découvrir, entre les phénomènes qui se manifestent dans le comportement quotidien, les vraies motivations et promouvoir ainsi des idées, et non pas d'apporter des solutions toutes faites :

²⁶² R.LEAL : « El Paraiso recobrado » in *Teatro Escambray, Varios*, Letras Cubanas, La Habana, 1990, page 82

²⁶³ O.VALIÑO CEDRÉ : *La aventura del Escambray, notas sobre teatro y sociedad*, Editorial José Martí, coll.Piños Nuevos, La Habana,1994

SARAH : Nous allons penser à ce que nous avons vu pour pouvoir en tirer certains enseignements qui nous serviront dans d'autres situations²⁶⁴.

Ce qui fait « la cubanía » de cette pièce et de ce théâtre est qu'il est enraciné dans un contexte politique, historique et social bien précis, celui de la révolution cubaine ; les thèmes abordés sont principalement des thèmes cubains liés aux problèmes des « campesinos », aux problèmes de la terre. La spécificité du théâtre est là, dans la structure générale de la pièce et pas dans un aspect précis de la pièce.



Fidel Castro parmi le public du Teatro Escambray

Peut-on parler d'un théâtre révolutionnaire au service du pouvoir ? Disons que c'est un théâtre qui fournit un effort de création qui non seulement satisfait les exigences d'une conception révolutionnaire et communiste de la culture dans l'ordre idéologique, mais aussi répond de manière brillante aux demandes de la qualité esthétique de l'activité culturelle. Cependant certaines représentations étaient assistées par Fidel Castro lui-même. Ainsi, plutôt que de dire qu'il s'agit d'un théâtre au service du pouvoir, ne pourrait-on dire que c'est un théâtre dirigé ou du moins surveillé par le pouvoir et donc peut-être pas aussi transformateur qu'il le prétend ?

Après sa représentation au Théâtre National de Caracas, pendant la 5^{ème} Session du théâtre des Nations, le critique Leonardo Azparren annote cela :

²⁶⁴ R.LEAL : « El Paraíso recobrado » in *Teatro Escambray Varios*, Letras Cubanas, La Habana, 1990, page 85

Il est important que le théâtre d'Albio Paz manque de rhétorique apologétique et d'exaltation des nouvelles valeurs. Paz se situe dans un niveau plus quotidien et spontané pour ainsi démontrer au public un point commun du dialogue qui est celui de la discussion des problèmes, qui dans n'importe quel voisinage, s'examinent au quotidien²⁶⁵

Ce qui est certain, est que la pratique du collectif offre une voix à suivre en recherchant et expérimentant des sujets avec de nouveaux systèmes de communication théâtrale, et, enfin, stimulant la recherche d'un théâtre qui établira un lien organique entre sa condition artistique et sa vocation sociale, une relation vive entre art et société.

D/ Le théâtre cubain à la recherche d'une expression socialiste

Magaly Muguercia dit :

Notre théâtre cherche et doit continuer de chercher des solutions dramaturgiques scéniques et organisatrices en accord avec le caractère nouveau des relations dans notre société [...] Dans le langage théâtral se trouvent les chemins de sa rencontre nécessaire avec le socialisme²⁶⁶.

Les années qui vont de 1971 à 1973. Ces trois années représentent un combat pour donner à la scène cubaine une expression socialiste. Plusieurs spectacles de théâtre d'auteurs cubains sont représentés au Théâtre Mella (petit théâtre de la Havane). Avec un extraordinaire enthousiasme, les directeurs, acteurs, dramaturges, scénographes, musiciens, techniciens et critiques de la capitale unissent leurs efforts pour vaincre les difficultés organisatrices et techniques de l'entreprise, en réadaptant leurs productions originales aux nouveaux espaces, en accélérant les processus de montage et de divulgation et en ajoutant des débats pour stimuler les spectateurs à se rendre au théâtre Mella afin d'exprimer leurs opinions. Différentes institutions culturelles, et particulièrement la presse,

²⁶⁵ L.AZPARREN JIMÉNEZ : *Historias finales de teatros y naciones*. El Nacional Caracas, 1978

²⁶⁶ M.MUGUERCIA: *Teatro en busca de una expresion socialista*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1981, page 6

trinquèrent à un fraternel appui à l'entreprise, qui de cette façon constitue sans nul doute l'un des événements culturels les plus significatifs des années 1974.

En 1971, le groupe Escambray, qui à la fin des années 1968 se détache de l'ensemble des groupes théâtraux établit, décrit la situation:

Une passivité plus ou moins généralisée et un manque de dispositifs pour analyser de façon sérieuse et effective le panorama théâtral dans nos circonstances politiques et sociales, constituent le germe de la situation. Le reflet pratique de cette carence était l'emploi de formules artistiques qui devenaient chaotiques, gratuites parfois nettement importés, un répertoire qui rarement coïncidait avec les instances essentielles de la transformation du pays qui n'apportait rien, ne risquait rien, n'éclaircissait pas [...] et qui manquait d'agressivité pour arriver aux secteurs majoritaires de la population²⁶⁷.

La période 1971 à 1973 signifie pour le théâtre cubain un lapsus nécessaire de questionnement rigoureux des facteurs idéologiques qui gravitent de façon négative sur le travail théâtral. Le panorama, de ces années là, constitue un effort pour assumer le travail idéologique dans toute sa grandeur, en cherchant de nouvelles formes et méthodes qui permettront de passer de la négociation révolutionnaire à l'affirmation créatrice, à la recherche de voies effectives de stimulation et de valorisation de la production théâtrale. L'amplitude et la variété du Panorama, la présence en elle de solutions artistiques très variées, vérifient le juste critère du nouveau chemin, et ouvre à un nouveau niveau de maturité les questions sur la responsabilité sociale du créateur quand aux tâches d'un théâtre socialiste. De ce fait, le ressentit profondément humain et créateur qui doit animer les recherches artistiques révolutionnaires, indissolublement liées aux intérêts et à la sensibilité de la classe ouvrière, conservent une zone de liberté ample pour la fantaisie créatrice, pour la recherche de la diversité et du langage expressif.

1. Le socialisme comme matériel du drame

Pendant ces quinze années de révolution, de nombreuses pièces de théâtre se sont confrontées directement au thème de la réalité cubaine actuelle, elles apportent des questions fécondes au développement d'un théâtre et d'une dramaturgie socialistes dans la patrie cubaine. Il y a aussi d'autres pièces qui, sans

²⁶⁷ *ibidem*, page 9 et 10

utiliser directement l'actualité comme matériel central, ont un impact significatif dans ces années.

Il est important de faire, à nouveau, référence au Teatro Escambray, dans lequel une des connotations du travail est précisément le surgissement d'une dramaturgie avec une thématique actuelle. L'accroissement du niveau de participation culturelle des masses et l'approfondissement artistique de la réalité de l'homme, qui constitue le socialisme, sont deux entreprises indissolublement liées. Le théâtre cubain donne des signes de vitalité et de maturité quand il peut affirmer que ses meilleures expériences se rassemblent précieusement autour de cette recherche ; pas forcément du public pour le théâtre, mais d'un théâtre pour le public, un théâtre de la collectivité pour la collectivité.

Le résultat en 1974, réside dans le fait que le théâtre devient plus façonnable grâce au Teatro Escambray qui expérimente la scène cubaine, et trouvent une manière d'apporter, de façon consciente, des solutions à la problématique centrale de la relation scène-spectateur. Par exemple : le groupe Teatro Politico, depuis sa création, a pour objectif de promouvoir un répertoire centré sur la dramaturgie cubaine militante et lance une plate-forme de travail politico-culturel, dans l'espace de cinq ans, dont le but est d'établir des relations directes avec le spectateur populaire, pour :

Pouvoir à travers le développement de l'étude de groupes, saisir plus profondément la réalité sociale du socialisme dans le sens même du travail, stimuler notre propre travail et travailler pour le développement culturel du spectacle populaire²⁶⁸.

Il n'y a pas de formule unique, ni de méthode, seulement un principe : les relations théâtre-spectateur doivent servir. La culture socialiste reflète activement les masses utilisant de multiples possibilités de langages artistiques.

Le théâtre cubain souffre de l'absence de la dramaturgie qui reflète les problèmes de l'époque actuelle car ces problèmes sont sans aucun doute ceux qui peuvent intéresser le plus vivement le spectateur et l'amener à voir le théâtre comme une nécessité, comme un lieu de rencontre avec lui-même, avec les

²⁶⁸ *ibidem*, page 43

problèmes qui le préoccupent et qui le touchent de près. Ainsi l'homme de théâtre cubain à la lourde tâche d'aller encourager le dialogue entre le public et le théâtre. Le théâtre est un art traversé d'idéologie comme personne, et cela exige non seulement un enthousiasme indispensable, mais également une rigueur exemplaire de la part des créateurs cubains.

E/L'extension du Teatro Nuevo

Avec la formation du Teatro Escambray, surgissent d'autres groupes qui avec leurs spécificités, répondent à la même motivation de « faire du théâtre une arme efficace au service du développement de la révolution, c'est-à-dire exprimer les nécessités du procès révolutionnaire et collaborer avec sa transformation²⁶⁹ ». En premier lieu, le théâtre doit se convertir en une nécessité en elle-même, dans des lieux apartés, éloignés, comme dans les montagnes ou dans les secteurs ouvriers et campagnards, des citées, où la sensibilité a été déformée par le pire « pseudo art » engendré par la société capitaliste. De plus, les premières années, la révolution s'efforce de populariser l'art. Le théâtre est un formidable véhicule pour détecter et combattre les problèmes, théâtraliser les conflits et accepter que le public en discute : le spectateur n'est pas considéré comme un élément passif, mais comme la contrepartie irremplaçable pour que s'accomplissent un vrai circuit de communication. La relation avec l'œuvre change radicalement : elle n'est plus une création fermée univoque, mais ouverte à l'enrichissement des consommateurs. Mais le vrai problème est ailleurs, soulève Sanchez Vásquez :

Le vrai problème de l'art de notre temps, c'est par conséquent ce que notre époque soulève de façon plus générale : abolir la propriété privée, passer à une vraie socialisation dans tous les ordres [...] Si l'homme est avant tout un être créateur, ses possibilités créatrices doivent être actualisées, pas de façon individuelle ou exceptionnelle mais à l'échelle sociale. La création signifie étendre l'aire de la

²⁶⁹ R.L BOUDET : *Teatro Nuevo : una respuesta*, éditorial Letras cubanas, La Havana, 1983, page 11

créativité. [...] L'œuvre d'art doit être non seulement un objet à contempler mais aussi à transformer, en contribuant ainsi à amplifier l'aire de la créativité²⁷⁰.

Ce nouveau type de théâtre permet d'apparenter cette expérience à un processus de socialisation de la création : une forme de la pratique créatrice qui développe les possibilités artistiques de l'homme à l'échelle sociale. Garcia Canclini explique:

L'unique expérience latino-américaine de socialisation de l'art dans une socialisation de la production, celle de Cuba, révèle que le processus révolutionnaire, loin d'amputer l'imagination et la recherche expérimentale, peut créer des conditions sociales, pour amplifier son développement pour tout le peuple. Dans le socialisme se n'est pas la création qui s'arrête mais la faculté de plus d'un de créer²⁷¹.

À travers le travail de ces collectifs, pour la première fois, à partir de l'Escambray, ces groupes prennent conscience qu'ils sont en train de diriger un « nouveau public », que la réception de l'œuvre complète enrichie ou change sa signification, que la sélection du thème, les procédés de représentation inclus, sont marqués par une connaissance du public et par la nécessité de le satisfaire. Dans tous les cas, il s'agit de groupements qui s'intègrent de manière organique dans une zone commune, ou une fabrique, qui enquêtent sur des problématiques et dont le but est de rendre au théâtre sa fonction sociale directe. Selon Manuel Galich, en Amérique Latine, le nouveau mouvement théâtral suppose: une révolution technique :

Tout d'abord parce qu'il cherche son public dans la majorité et oblige à inverser les termes classiques : le public n'est pas celui qui doit aller au théâtre, mais le théâtre est celui qui est obligé d'aller vers le public. Ce public n'est pas la minorité capable « de comprendre » et payer le théâtre [...] mais la majorité qui comprend tout, quand on lui parle son propre langage²⁷².

Il est intéressant d'observer que José Martí exprime avec clarté ses idées théoriques sur la communication esthétique à travers le théâtre. Il pense que le

²⁷⁰ A.S VÁSQUEZ: « Socialización de la creación o muerte del arte » in *Casa de las Americas*, La Habana, numéro 78, mai-juin 1973, page 39

²⁷¹ N.G CANCLINI : « Para una teoría de la socialización del arte latinoamericano » in *Casa de las Americas*, La Habana, numéro 89, mars-avril 1975, page 113

²⁷² M.GALICH : *Boletín Metodológico 1*, Ciudad de la Habana, 1976

théâtre doit mobiliser le spectateur en l'émouvant et reconnaît son aspect actif comme instrument de la pratique sociale. Un siècle plus tard, en rapport au théâtre comme l'un des arts les plus précaires de l'Amérique Latine, Ariel Dorffman analyse les causes de ce retard ; la nouveauté du théâtre latino-américain actuel et les racines de sa rénovation se trouvent dans l'échange qu'ils reçoivent avec les spectateurs. Dans les années 1970, le meilleur théâtre latino américain montre une recherche continue pour redonner au peuple sa condition de protagoniste, restituer sa fonction sur scène et devenir co-auteur de la pièce.

En février 1977 à La Macagua, a lieu une célèbre rencontre entre des hommes de théâtres provenant de collectifs différents qui se déclarent partie d'un mouvement : le Teatro Nuevo. Normalement le mot « nouveau » fait toujours penser à une « tabula rasa » avec le passé. Cependant si l'on analyse les caractéristiques de ce phénomène, il existe un propos et des composantes d'un langage qui contiennent cette notion de « nuevo ». Dans un travail en accord avec ce propos et intitulé : *El teatro nuevo en la URSS : historia, problemas y perspectivas*²⁷³, il est affirmé que :

Le développement organique de la vie théâtrale, la dialectique de la création, l'affluence de nouvelles forces artistiques, qui vont dans les théâtres pour résoudre différentes tâches idéologiques et artistiques sont le stimulus principal du développement du teatro nuevo [...] le teatro nuevo est toujours lié à la polémique [...] Il faut souligner que dans l'histoire du théâtre soviétique, les directeurs et acteurs les plus importants, ont toujours pris en compte ce danger, le danger de tomber en désuétude²⁷⁴.

« Le nuevo », bien qu'à travers l'expérimentation des études et la formation des forces créatrices jeunes, il s'intègre à la rénovation, condition indispensable de la tâche artistique. Dans le cas de Cuba, il s'agit d'une voie qui, à la fin des années 1970, est de premier ordre pour démontrer les possibilités du théâtre lié à la vie du peuple. Si on observe le phénomène à travers certains éléments tels que travailler dans des espaces ouverts et refuser les installations théâtrales, il n'y a rien de

²⁷³ *El teatro nuevo en la URSS : historia, problemas y perspectivas* : Ponencia mimeografiada y divulgada por el Centro Sovietico del ITI

²⁷⁴ R.L BOUDET : *Teatro Nuevo : una respuesta*, éditorial Letras cubanas, La Havana, 1983, page 25

définitivement nouveau, mais si on analyse les composantes d'un langage en formation et les expériences des années antérieures, il s'avère que l'une des clefs se trouve dans la méthode d'élaboration dramatique et la liaison du collectif avec une zone concrète de la réalité. Parmi les apports que le Teatro Nuevo fait à la scène cubaine, apparaissent des œuvres qui enrichissent la dramaturgie nationale. L'apparition de nouveaux auteurs est liée à l'essai de précieuses méthodes de travail desquelles a émergé le traitement de thématique jusque là inédite. La pratique soutenue, par ces groupes, les dix années antérieurs, montre la maturité d'un mouvement qui s'achemine chaque fois avec plus de forces, à partir d'une dramaturgie qui :

Elle est capable d'exprimer dans sa riche et multi facette variété, et avec une limpide conception humanistique, les multiples aspects de la vie cubaine [...] les circonstances de notre vie sociale²⁷⁵.

Les groupes qui débute, à partir de 1968, ne peuvent commencer par la création d'œuvres dramatiques, ni ne peuvent aborder les thématiques qu'ils désirent. C'est ainsi qu'ils commencent, parallèlement, à élaborer un répertoire lié à un projet, à la recherche de solutions d'un problème spécifique, dans une conception dramatique, et non pas littéraire, qui voit le discours dramatique lié à son expression scénique, à l'épaisseur de signes qui caractérisent une représentation et avant tout, à la formation de nouveaux spectateurs. Selon Rosa Lleana Boudet : « le socialisme incarne la possibilité qu'une fois aboli le statut mercantile d'œuvre d'art, et joint au changement radical dans les relations de productions, s'ouvrent les potentialités créatrices des hommes et se produit la rencontre du public avec son théâtre²⁷⁶ ». L'importance rénovatrice de cette création collective, dans le théâtre cubain, est marquée par ses méthodes d'investigation et d'analyse pour connaître et recréer l'histoire de Cuba. Le processus révolutionnaire et la problématique d'une communauté, zone ou secteur social spécifique par sa dynamique de travail, permettent à chaque membre des groupes d'amplifier au maximum sa capacité créatrice. Il offre, notamment, une pratique théâtrale qui se développe dans les rues, les places ou montagnes, fondamentalement éloignées

²⁷⁵ « Sobre la cultura artística y literaria » in *Política cultural de la Revolución*, Editorial Ciencias Sociales, La Habana, 1977, page 106

²⁷⁶ *ibidem*, page 28

des scénarios traditionnels, et avec des œuvres qui avant tout l'aspect littéraire, sont des textes basés sur des interviews et des recherches afin de confronter le public avec la réalité de sa condition. Ces textes culminent avec le jugement émis par son public. Il est toujours ouvert au débat, ouvert à l'enrichissement tant dans le montage que dans la finalisation de chacune de ses représentations, pour son systématique et conséquent travail dans l'intégration d'un nouveau public.

Toutes les expériences qui vont suivre, et que l'on distingue dans cette partie encadrent ces objectifs. Ces groupes qui sont en tout dix se sont formés à différents moments et ont atteint une qualité qui n'est ni uniforme ni semblable à d'autres. Dix ans, période qui va de 1968 à 1978, c'est peu pour juger ce qu'un mouvement théâtral peut apporter mais c'est suffisant pour affirmer qu'il a ouvert un chemin avec des possibilités infinies et interrelationnelles. Ces collectifs se proposent de rendre au peuple son image, soumise à des siècles d'affaiblissement. Ce théâtre a comme objectif de connaître mieux le peuple, apprendre sa réalité, atteindre sa richesse, pour ensuite représenter leur conflit et proposer ou chercher avec eux des solutions possibles. (Annexe 2 page 265).

1. Conjunto Dramático de Oriente

Le Conjunto Dramático de Oriente arrive en 1973 avec plus de 34 mises en scène mais reste insatisfait quant aux résultats obtenus. En effet, son répertoire, est varié, divers mais à la fois chaotique, il ne répond pas à une ligne exacte de projection artistique. Il entreprend une rénovation de sa ligne de travail. Commence alors un chemin de contestation, de rejet et de recherches continues pour rendre au public son théâtre. Le groupe redécouvre les « relaciones » et développe son travail de recherche pour octroyer une dimension à cette forme enfouie et marginalisée par l'historiographie bourgeoise. Ainsi, le Conjunto Dramático de Oriente affirme son travail dans la recherche sur « le théâtre de relations », dans Santiago de Cuba :

une manifestation organisée par le mélange des cultures entre la « gangarilla espagnole » l'une des premières formes scéniques et le « Izibongo bantú » (poème dialogué) du groupe ethnique prédominant dans la grande partie orientale de l'île. Cette forme, attachée étroitement aux polichinelles, est représentée pendant les

carnavals par des groupes d'acteurs, la plupart du temps des Noires ou des Métisses, qui de manière improvisée, déguisée et caricaturée, mettent en scène les « relaciones » originales ou adaptées au répertoire universel, surtout de l'espagnol (José Zorrilla, Pedro Calderón, Juan Pedro Hartzenbusch). Mais il s'agit surtout de récit joyeux car dans tous les spectacles, les couleurs, la musique et la chorégraphie intègrent un organisme vivant, total, un langage qui facilite la communication avec le public²⁷⁷.

Le but de ces « relaciones » est de configurer un spectacle, ayant certaines caractéristiques du *bufo*. « Les relaciones » sont représentées à l'intérieur des maisons, dans les places ou les carnavals et ont un fort contenu satirique ce qui assure un public stable. Certaines caractéristiques évidentes de cette forme théâtrale sont les suivantes : leurs créateurs font partie de la population la plus humble, les rôles féminins sont interprétés par des hommes, toutes les œuvres commencent avec un prologue chanté ou psalmodié et les figurants ont des attributs tels que des masques, des chapeaux, des bannières...²⁷⁸

D'après Carlos Padrón :

C'est un théâtre versatile, qui arrive à la communication violant certains des préceptes dramaturgiques, établit dans les 19^{ème} et 20^{ème} siècles, à travers un hybride de genre et styles qui dans le théâtre très connu conduit habituellement à l'incompréhension et le manque de communication, mais qui dans un autre cas constitue l'essence de sa popularité²⁷⁹.

Le Conjunto Dramático de Oriente, connaît depuis toujours l'existence des « relaciones », mais personne n'a découvert en elle une possibilité. Ainsi, en 1969, commence la recherche d'un langage qui permettrait une communication plus intense avec le public. Même si le public est toujours le même, il est en désaccord avec les contenus et thématiques abordées dans certaines pièces précédentes. Surgit, ensuite, un spectacle : *Del teatro cubano se trata* (C'est du théâtre cubain qu'il s'agit) qui expose l'existence d'un théâtre écrit pendant le 19^{ème} siècle avec une tendance populiste comme les « saynetes », le *bufo* ... Mais face à ce théâtre

²⁷⁷ M.MUGUERCIA : *Teatro en busca de una expresión socialista*, Editorial Letras Cubanas, La Havana, 1981, page 110

²⁷⁸ *ibidem*, page 111

²⁷⁹ C.PADRÓN : « Teatro de relaciones en Santiago de Cuba. 23 se rompe el corajo » in *Conjunto*, La Habana, numéro 23, janvier-mars, page 78-86

écrit, d'autres formes dramatiques apparaissent, qui depuis la colonie, commencent à se manifester, parmi les esclaves, dans les fêtes religieuses et profanes. En effet, la musique est très intégrée à la dramaturgie et à la structure de l'œuvre ce qui est décisif pour établir une communication. Il existe des scènes musicales, des points de tournures, des chansons, qui racontent des faits très importants et qui sont utilisées comme accompagnement, information ou commentaire critique. Il arrive dans certaines pièces, par exemple dans *De cómo Santiago Apóstol puso los pies en la tierra* (Comment Santiago Apóstol posa les pieds dans la terre) de Raúl Pomares que le narrateur prenne part à l'action et crée un plan différent avec le public. L'espace scénique est aussi très important. En effet, jouer une pièce dans la rue fait que la rencontre avec le public se produit de façon différente. Il ne s'agit pas d'un public qui paye sa place pour rentrer dans la salle et regarder un spectacle, mais d'un public qui depuis le début interagit intégralement avec le spectacle.

Une particularité propre de leur théâtre est Ña Pompa, qui représente une vision critique de la société. C'est un personnage symbole, une sorte de conscience critique ou de sagesse populaire dans l'histoire cubaine. Le personnage avec ses dits et ses arguments surgit des rues de la ville, avec son ingéniosité et intelligence, fait descendre de son piédestal Apóstol Santiago qui, à la fin de la pièce, pose les pieds sur terre.

Le groupe n'a pas découvert une nouvelle façon de faire du théâtre. Ce théâtre existait déjà auparavant. Il ne fait que créer en s'imprégnant de ce qui a déjà été fait, tout en essayant de tirer le même apprentissage qu'avec les autres auteurs et leurs techniques. Ainsi, les mécanismes qui facilitent la communication avec le public sont la musique, l'intonation, la simplicité dans la composition des personnages et les symboles. C'est un théâtre d'affirmation de la culture nationale. S'ils obtiennent que la scène coïncide avec les meilleurs moments de l'histoire et de la lutte cubaine, l'angoisse des hommes de théâtre disparaîtra à jamais.

1.1 Méthodes de travail

Le texte dramatique, une fois élaboré par le groupe, est soumis à l'analyse par une équipe de dramaturgie, qui le travaille après le montage, pendant et après la mise en scène. L'œuvre reste toujours transformable, modifiable.

De cómo Santiago Apóstol puso los pies en la tierra culmine avec un moment crucial du développement de l'histoire cubaine et traite un thème profond : la confrontation entre la culture et les valeurs de la classe dominante et les éléments de cette « autre » culture : celle que les opprimés rejettent et qui trouve son point culminant dans la lutte des classes. La mise en scène se développe sur différents plans : la représentation même, le « récit » dans le « récit » ou le théâtre dans le théâtre, les personnages qui jouent sur différents plans et les tableaux qui sautent dans le temps. La dramaturgie précédée par une analyse brechtienne élabore la fable. Un saint, représentant de la culture de la classe dominante étrangère, critique les costumes, les coutumes et les formes de vie des hommes de la culture dominée, tandis qu'un d'entre eux les rejette, et s'armant de courage, le fit jeter à terre. Il est victimes des injustices, répressions et exploitations auxquelles sont soumis les habitants du pays colonisé. Il prend partie pour les luttes de libération de ce peuple et se reconverti en un soldat des troupes indépendantes.

Le lieu de représentation se fait principalement dans la rue, telle que la vieille rue du Tivoli. Alejo Carpentier nous parle du Tivoli :

En construisant un théâtre provisoire, où était représentés des drames, des comédies et opéras comiques, se déclamaient des vers de Racine et où une certaine Madame Clara chantait le *Juana de Arco* de Kreutzer. Dans un café concert, inauguré sous le nom de Tivoli, se jouait de la bonne musique quand il ne s'agissait pas d'applaudir une danseuse²⁸⁰.

²⁸⁰ A.CARPENTIER : *La musica en Cuba*, Editorial Letras Cubanas, Ciudad de la Havana, 1979, page 100

C'est le Tivoli, situé dans la zone des français, où est fondé le premier théâtre, où se produisent de nombreuses « relaciones » dans les maisons et les conservatoires populaires très à la mode à cette période. Dans ces maisons sont données des pièces de théâtre et des concerts. Il y a beaucoup d'animation culturelle dans cette partie de la cité. C'est dans cette sorte de mémoire historique que le groupe a put établir une communication. De plus, le lieu est idéal, grâce à une excellente acoustique, un bon aspect visuel et une bonne atmosphère théâtrale grâce au public très chaleureux. Bien évidemment, le but n'est pas celui de rester implanter dans une communauté, mais bien de parcourir tout Santiago. Leur aspiration est celle de parcourir chaque district et que chacun puisse avoir son centre d'animation culturel et laisser dans chaque site un « cabildo » culturel intégré par les voisins. Le « cabildo » a une double fonction, d'une part, c'est le nom de l'institution de la domination espagnole et d'autre part c'est un refuge des minorités ou un secteur culturel. Le mot « cabildo » est très connu à Santiago, mais à Cuba il est substitué par des sociétés de récréation et d'aide mutuelle. L'idée est celle de revivifier cette institution.

Le Conjunto Dramático de Oriente, maître d'un arsenal d'instruments et de mécanismes scéniques, est tout aussi bien appliqué dans le milieu enfantil. Il faut savoir que la particularité de son œuvre infantile nommé *Jugando* (Jouant) de Raúl Pomares, mise en scène de Carlos Podrón et musique d'Alina Torres, n'est pas un récit. Le texte est un assemblage de poèmes, chansons, devinettes, contes. Les narrateurs présentent le « jeu » avec ses lois et ses règles. L'espace est délimité par un cercle tracé avec une craie, qui divise le fleuve et la terre. Les narrateurs questionnent les enfants, ainsi l'œuvre requière que les enfants jouent un rôle dans le déroulement de l'histoire. Le résultat est très proche de ce qu'a fait le Fronte Infantil du Teatro Escambray dirigé par Carlos Pérez Peña, notamment *La cucarachita Martina* (Martina le petit cafard), conçu comme un jeu collectif²⁸¹. À la différence que dans ce cas, le directeur accentue les éléments carnavalesques, les traits forts des comédiens populaires. La mise en scène s'impose d'une part par son emploi d'éléments imaginatifs, et d'autres part parce qu'elle oblige à utiliser l'imagination pour jouir du spectacle. Grâce à la facilité du montage, l'œuvre est

²⁸¹ R.ORIHUELA : *Historia del frente infantil del grupo Teatro Escambray*, Editorial UNEFAC, La Habana, 1978, page 295

jouée dans des internats, des écoles, des milieux sociaux et des quartiers. Les instruments musicaux et certains accessoires sont les seuls éléments indispensables. La scénographie est inexistante. Pour un groupe qui plante son théâtre dans la rue, il est évident de créer un répertoire pour les enfants. *Jugando* est un bon exemple, dans la trajectoire du Conjunto Dramático de Oriente, pour la simplicité de sa composition, le renversement des valeurs folkloriques et la clarté de ses concepts. En même temps, il utilise les éléments du jeu qui se situent dans le champ esthétique tels que la tension, l'équilibre, les contrastes et les couleurs. Il profite de la nécessité de jouer pour utiliser tout ce qu'il y a comme « jeu » dans le théâtre.

En 1977, le groupe change de nom et devient : Cabildo Teatral Santiago, en accord avec sa ligne artistique. À travers les années, s'observe un travail ininterrompu et un approfondissement dans les moyens utilisés pour enquêter sur l'histoire de Cuba, avec une optique marxiste. Depuis leurs premiers montages, le groupe explore la structure de la dramaturgie brechtienne et ses apports pour les employer dans son travail gestuel, interprétatif, musical, scénographique, de manière à ce que chacun de ces signifiants retranscrive au public l'histoire de Cuba, après un processus de décolonisation culturelle. Le groupe déclare son influence pour Brecht et son assimilation créatrice est l'un des signes du nouveau théâtre. En outre, ils se sentent débiteurs de certains groupes comme le Bread and Puppet²⁸². Ils se sentent aussi solidaires avec le « hat cheo²⁸³ » vietnamien. La clé du Cabildo est son originalité malgré ces influences : la présence créatrice de Brecht et les liens de ce théâtre avec d'autres manifestations populaires. Il est impossible d'imaginer que le théâtre, qui a souvent été lié aux festivités et les réjouissances publiques, puisse s'entrelacer avec une tradition vive, conduisant parfois à un langage en pleine formation et à des spectacles incomplets. (Annexe 3 page 270).

²⁸² The Bread and Puppet Theatre est une compagnie de théâtre et de marionnettes progressiste née en 1962. Fondée par Peter Schumann, allemand de Silésie installé aux États-Unis en 1961, la compagnie s'inscrit dans le mouvement radical américain, né en même temps que la lutte pour les droits civiques. Elle s'oppose à toute forme de répression, de guerre, d'injustice. D'où son nom générique de théâtre radical.

²⁸³ C'est le plat le plus gouteux et qui ne peut manquer dans la vie quotidienne des campagnards de la plaine du Viet Nam du Nord [...] Le langage de la comédie cheo est celle des masses, c'est le langage quotidien élevé. Il est présenté selon les idées du peuple travailleur. Entre la comédie cheo et la littérature populaire antique il y a une relation très étroite. Ha Van Cau : *Los payasos en la escena popular cheo*. Material mimeografiado

2. Teatro de Participacion Popular

Les caractéristiques qui distinguent le Teatro de Participacion Popular dans le contexte théâtral : tout d'abord il s'agit de la deuxième expérience surgit à partir du « model » Teatro Escambray, d'où leurs fondateurs Manuel Terraja et Herminia Sánchez travaillent avec le groupe depuis 1968 jusqu'à 1970. À partir d'une méthode similaire, mais adaptée aux secteurs cubains, commence en 1971 un programme qui se propose de « canaliser les nécessités artistiques qui existent dans le peuple²⁸⁴ ».

Quand Herminia Sanchez et Manuel Terraja quittent le groupe, ils pensent effectuer un travail similaire mais cette fois-ci avec les secteurs ouvriers de la ville. La première pièce, écrite et réalisée par Herminia Sanchez, s'intitule *Escambray mambi*²⁸⁵ (1969). Elle trouve son origine dans l'intérêt de démontrer que le lieu a une tradition de lutte qui remonte aux guerres d'indépendance. C'est une dramatisation des récits de Manuel de la Cruz et du *Diario de campaña* (Journal de campagne) de Maximo Gómez : avec la structure d'un prologue, trois scènes indépendantes, entrelacées à travers un monologue ou un épilogue et de chansons intercalées pour expliquer les situations. Sanchez et Terraza valorisent leur œuvre :

À l'intérieur de l'œuvre commence à s'employer une technique expérimentale, au moyen duquel, l'expression corporelle, à travers des mouvements conceptuels, se substituent à la parole comme élément essentiel du théâtre, tenant compte de la difficulté d'audition dans des espaces ouverts. L'impossibilité d'utiliser une scénographie fait que l'acteur doit développer une effectivité dans l'attitude corporelle capable de créer avec son propre corps les éléments ambiants et scénographies de l'œuvre²⁸⁶.

²⁸⁴ R.L BOUDET : *Teatro Nuevo una respuesta*, Editorial Letras Cubanas, Habana, 1983, page 147

²⁸⁵ Le terme espagnol pluriel Mambises (mambí, au singulier) est utilisé pour se référer aux guérilleros antiespagnols cubains, soldats réguliers ou non qui prirent part au XIX^e siècle aux guerres pour l'indépendance cubaine

²⁸⁶ R.L BOUDET : *Teatro Nuevo una respuesta*, Editorial Letras Cubanas, Habana, 1983, page 148

2.1 L'essence du groupe

Suite à une recherche d'une zone concrète de développement, les témoins représentent leurs propres problèmes que Garzoń Céspedes a appelé « un théâtre de ses protagonistes²⁸⁷ ». De cette manière, la ligne de travail du Teatro de Participacion Popular consiste à développer le théâtre dans différents secteurs de la population, tel que un pont, une brigade, un champ, une université en recourant au matériel documentaire qui configure le futur texte, à interviewer les informateurs du lieu et à aussitôt représenter leurs problèmes. Pendant le processus des interviews sont repérés les personnages les plus intéressants, ceux dont les expériences servent à exprimer au mieux les problèmes traités et de suite sont interprétés sur une scène. Les auteurs pensent que cette expérience peut être le ciment d'un développement théâtral spontané. L'adhésion des acteurs à la problématique de l'œuvre est l'originalité de ce projet. Ici, il n'y a pas de mimétisme et le travail d'actuation repose sur la vérité de leur propre vie, sans schémas ni stéréotypes.

2.2 La dramaturgie

Voici les trois expériences du groupe :

La première, *Cacha Basilia de Cabarnao* réalisée grâce aux recherches et interviews dans la zone et le peuple de Condada dans l'Escambray. Elle est jouée par les ouvriers-étudiants de l'Ecole Spéciale Lénin de La Havane et se concentre sur un personnage symbolique à travers lequel sont représentés la trajectoire de la République et les problèmes de la femme cubaine de l'époque jusqu'à arriver à l'étape révolutionnaire de la construction du socialisme.

Avec sa deuxième expérience *Amante y penol*²⁸⁸, le théâtre de participation populaire propose une méthode réellement nouvelle et en accord avec les possibilités et nécessités de leur croissance théâtrale. *Amante y penol* traite

²⁸⁷ F.GARZÓN CÉSPEDES : *El teatro de participación popular y el teatro de la comunidad. Un teatro de sus protagonistas*, Ediciones UNEFAC, Havana, 1977

²⁸⁸ *Amante y penol* se rapporte à deux pièces des bateaux qui depuis se sont modifiées avec la technologie et correspondent au oüinche, machine qui soulève les paquets et introduisent la marchandise dans l'entrepôt du port. L'œuvre fait allusion à ces deux derniers mots comme symbole.

l'histoire de l'ouvrier portuaire converti en théâtre qui efficacement contribue à dessiner les traits sociaux, politiques et idéologique de la vie du port, depuis les débuts de la république jusqu'aux années d'édification socialiste.

Audiencia en La Jacoba (Audience dans la Jacqueline) est sa troisième expérience représentée comme hommage à un anniversaire des Comités de Défense de la Révolution (CDR). Cette œuvre dont participe trente quatre membres des CDR, offre des spectacles dans les rues et expérimente le contact direct. Ce montage est la première œuvre théâtrale dans laquelle une organisation de masse expose, bien que partiellement, son quotidien depuis un réalisme critique, avec une simple mais ajustée utilisation des éléments scénographiques et un excellent assortiment de mouvements corporels et de mimiques partant de la spontanéité des acteurs.

Cacha Basilia de Cabarnao (1971) est écrite pendant le séjour d'Herminia Sanchez dans l'Escambray, plus particulièrement à Cabarnao, un petit village très vieux qui dans le passé avait un quartier de Noirs. Ce quartier de noirs complètement isolé existe depuis l'époque coloniale. Aujourd'hui ce quartier s'appelle Calle Nueva. L'action tourne autour d'un personnage-symbole, une femme, et autour d'elle une masse d'acteur qui agit parfois comme figurant, commentateur ou chœur. Herminia Sanchez déclare:

Je ne me rappelle pas pourquoi j'ai établi un contact avec cette femme, je pense que dans mes recherches pour le peuple j'ai parlé avec elle car elle appartenait à un Comité de Défense de la Révolution (CDR). Cette femme s'appelait Cacha. Elle avait 59 ans et 13 enfants et je ne sais pas combien de petits fils, une femme noire d'une grande force et qui croyait dans la Révolution, qui la sentait. Je lui dis : je viens discuter avec vous car je souhaiterais écrire une œuvre théâtrale qui traite de ce peuple et des femmes d'ici. Elle comprit immédiatement et me parla, me parla beaucoup de temps. Je visitais sa maison presque tous les jours. À partir de cette rencontre je commençais à voir quels étaient les personnages que je pouvais inclure dans l'œuvre. À Condado il y a trois femmes qui représentent les prototypes des femmes pendant les années de la république. La première est donc Cacha qui a vécue toute sa vie dans les pires conditions, elle me parle de ses accouchements, des enfants qui mourraient pendant qu'elle les berçait, d'une fille qui était morte dans ses bras depuis trois heures et qu'elle n'arrivait pas à l'admettre. Elle me parle de toute ses tristesse et de comment maintenant elle appartient aux CDR et qu'elle reçoit du café et aussi le journal

Granma... Une autre de ces femmes est Juana Marín qui pratique du spiritisme, la seule de tous les habitants qui possédait une télé et un réfrigérateur. Elle a beaucoup collaboré avec les révolutionnaires pendant la lutte insurrectionnelle et elle est à ce jour la première à assister aux travaux volontaires et qui a maintenu une attitude merveilleuse avec la Révolution. En dépit de la grande discrimination raciale qui existe dans l'Escambray, des préjugés alimentés pendant des dizaines et des dizaines d'années avant la Révolution par les classes dominantes, et du fait même qu'il y ai dans cette zone peu de population Noire, les Noirs ont tout de même réussi à vivre dans la Calle Nueva. Les Blancs craignaient leurs croyances religieuses et grâce à elles, les Noirs ont pu dominer, contrôler du mieux qu'ils pouvaient le racisme de cette population Blanche. La troisième femme est Basilla. Elle était la propriétaire d'une série d'établissement licencieux qu'elle avait à Condado. Elle avait un terrible pouvoir de séduction. Elle est actuellement la cuisinière d'un restaurant populaire car la Révolution lui enleva toutes ces affaires. C'est une bonne cuisinière mais elle n'est pas révolutionnaire et elle proteste tout le temps mais de façon satirique. Elle est la seule qui n'a pas été interviewé car elle demandait des choses en échange²⁸⁹.

Cette œuvre donne à ce théâtre une très forte force dramatique en résumant en une seule femme la république corrompue. Herminia Sanchez s'exprime sur *Cacha Basilia de Cabarna* :

Cacha... n'est pas seulement une femme et plusieurs femmes. [...] Toutes sont confrontées à une justice détériorée et inhumaine et à une humaine et vigoureuse justice. *Cacha...* c'est l'île avec sa république [...] Cabarnao n'est pas seulement un petit hameau de l'Escambray, Cabarnao c'est toute Cuba. L'Escambray, surprenante et impressionnante, dans la première rencontre, a offert au public une quantité d'histoire et légende, pleine de vie les unes et autres. De là naît *Cacha...* Cacha Basilia n'existe pas réellement mais les faits oui. Cabarnao est comme tout peuple une fosse où il est impossible de s'échapper. Mais un jour, comme Cuba, l'Escambray [...] s'armera de courage, [...] de travail et de désir afin de boucher cette fosse pour toujours²⁹⁰.

Ce fragment introduit dans les notes du programme de l'œuvre représentée en 1971, est très révélateur du contenu de la pièce. Les acteurs sont toujours sur scène et emploient des attributs qui les définis (un fouet, un torchon, un bracelet,

²⁸⁹ R.L BOUDET : *Teatro Nuevo una respuesta*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1983, page 32-33

²⁹⁰ R.L BOUDET : *Teatro Nuevo : una respuesta*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1983, page 151

un fer à cheval, ou un marteau). Une seule actrice interprète trois femmes appartenant au même peuple mais face à des contextes historiques très définis qui sont la détermination sociale de l'œuvre. C'est le même personnage-symbole qui se transforme en Justice, qui juge l'institution bourgeoise : les spectateurs demandent que soit faite justice quand Cacha est exploitée, quand elle vend son corps, ou lorsqu'elle fait de la sorcellerie pour survivre. Dans la personnalité de Cacha, se concentre la trajectoire de « la pseudo république », Cacha et le reste des personnages sont toujours dans un fossé « tout dans la vie est un fossé », « tu ne sors pas du fossé ». La sortie du fossé représente l'image de l'abandon du passé, de la misère et de l'injustice, pour « connaître la lumière²⁹¹ ». La justice bourgeoise est démolie. La pièce est d'une rigueur indiscutable en proposant des causes économiques et les conséquences sociales de la conduite de la femme rurale, depuis la république jusqu'au passage révolutionnaire. En résumé, Cacha Basilia a oublié un peu ce passé et, de ce fait, à plusieurs instants ne comprend pas la révolution ou la comprend à sa manière. Plutôt que de critiquer constamment, elle doit participer à la solution des problèmes car les problèmes de la collectivité sont également les siens. Les chansons interrompent et accentuent les situations. En plus du chœur, est utilisée une scénographie corporelle. Le maniement perpétuel sur scène d'objets par les acteurs, le même personnage qui se dédouble et le rythme poétique des tirades sont d'une grande efficacité. Avec cette mise en scène, les étudiants-ouvriers de l'Ecole Lenin apprécient l'art théâtral, les techniques d'acteurs avec les recours vocaux et corporels et par-dessus tout reçoivent une expérience irremplaçable, celle de faire du théâtre. Manuel Terreza se prononce sur la mise en scène :

Quand nous dirigeons cette œuvres nous nous proposons de rencontrer des méthodes pour démontrer que le théâtre peut être réalisé avec un satisfaisant niveau artistique par des ouvriers et campagnards qui n'ont jamais joué auparavant [...] Si toute situation dramatique a une cause économique évidente, ainsi nous la rapportons à un mécanisme théâtral qui est capable de nous démontrer tel que nous sommes dans notre expression, recherche et développement [...] Avec l'idée d'unifier le montage, nous utilisons trois éléments : prendre un point de départ, étudier la naïveté des spectateurs, reproduire un fait de manière simple d'un jugement populaire et représenter

²⁹¹ *ibidem*, page 153

professionnellement un personnage protagoniste avec des caractères en même temps quotidiens que stylistiques²⁹².

La troupe, intégrée par 27 étudiants-ouvriers, trouve dans ce montage une fonction secondaire, car *Cacha Basilia de Cabarnao* tourne autour du personnage qu'interprète Herminia Sanchez. La mise en scène est représentative de l'intention du Teatro de Participacion Popular en tant que produit des recherches réalisées et montées avec des étudiants. Après l'expérience de l'Ecole Lénin, le Théâtre de Participacion Popular décide de se consacrer au théâtre fait avec les ouvriers du milieu portuaire : il s'agit d'un lieu complexe, qui n'a jamais été exploité avant et qui est familier pour Herminia Sanchez, car son père et son frère sont des portuaires.

Ces valeurs s'approfondissent dans *Amante y Penol* (1972) en tant que style et langage de la représentation, qui ne sont ni schématiques, ni pauvres ni rudimentaires, mais qui offrent un théâtre confronté à la réalité et aux expériences quotidiennes. *Amante y Penol* est un document de la lutte des portuaires à partir de la république influencée jusqu'à nos jours. Il raconte l'exploitation et la misère dans laquelle vivent les employés du port, détaille les conditions qui engendrent le machisme, la superstition et la violence, en plus de montrer l'apparition d'une conscience de classe. Cette œuvre montre, de la même façon que *Cacha Bastilla de Cabarnao*, ces mêmes hommes après la révolution, en lutte à mort contre le passé, et confrontés à la construction du socialisme. *Amante y penol* est sûrement la meilleure œuvre de Sanchez et un moment éminent pour la dramaturgie cubaine. Les ouvriers du port, comme collectivité, expriment leurs problèmes et leurs histoires à travers le théâtre, en donnant un démenti de l'image qui existe du « playero » qui signifie ouvrier du port, et expliquant sa psychologie, sa manière de voir et entendre le monde. Sa structure épisodique et fragmentée (plus de 15 scènes, un prologue et un épilogue) constitue ce que sera pour Brecht un prélude de la « pièce populaire ». Dans *Amante y penol* apparaît la plage, le monde dans lequel se déplacent les ouvriers du port et le « vide » qui les entoure, qui est le centre du danger, de l'humiliation et de la lutte pour la vie de ces hommes.

²⁹² R. L. BOUDET : *Teatro Nuevo una respuesta*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1983, page 155

Plus de 250 entrevues, faites avec des ouvriers et retraités, consultation de presse et archives, sont la source nutritive de cette pièce qui, jouée en 1972, est regardée par plus de 10 000 personnes au Théâtre Musical. Les interprètes sont les mêmes protagonistes de la vie du port. Ils offrent leur version du théâtre la même qui constitue pour Brecht un modèle basique du théâtre épique²⁹³. *Amante y penol* a eu une grande répercussion dans le port. L'œuvre aborde en trois étapes l'histoire de l'ouvrier portuaire, depuis la république corrompue, jusqu'à la révolution. Les ouvriers du port se reconnaissent bien dans l'œuvre. Les acteurs montrent une certaine sécurité, ils sont plus dans la démonstration que dans l'identification et sont capables de communiquer les messages que veut faire passer l'œuvre. Le directeur organise les formes propres avec lesquels l'ouvrier aborde le fait théâtral, en lui donnant une cohérence et une signification artistique. Les arrangements narratifs sont simples, naturels et le *bufo* a une place de premier ordre. D'autres éléments comme les allégories, la Justice dans *Cacha Basilia de Cabarnao* ou la Loi dans *Amante y penol*, sont questionnées et démolies à travers l'exercice critique des spectateurs. Les allégories sont symbolisées par un personnage, ce personnage est interprété de façon constante par Herminia Sanchez, et reconstruit dans chaque mise en scène. Il s'agit d'un personnage de fiction, un peu narrateur, dont ses attitudes négatives sont comme une contrepartie, un élément poignant. C'est une image contradictoire et réflexive, mais efficace dans la structure de l'œuvre. De la même façon, c'est un théâtre de types et non de personnages. En effet, c'est la masse qui se convertie en sujet. Néanmoins, les pièces ne demeurent pas dans le passé, mais expriment le passage révolutionnaire. Elles apprécient la conscience de l'histoire et sont renvoyées au présent de leurs protagonistes. Ainsi, l'idée initiale de créer des foyers culturels distincts se transforment en nécessité d'intégrer un groupe avec les travailleurs qui ont démontré leur dévouement envers le travail artistique.

²⁹³ Il s'agit d'un théâtre de critique sociale et politique, qui fait appel à la raison plus qu'au sentiment. Par opposition au théâtre dramatique reposant sur les conceptions d'Aristote, Brecht propose un théâtre narratif, qui situe l'homme dans l'histoire et refuse la participation émotionnelle du spectateur à un destin individuel. Niant la nature immuable de l'homme, il invite à considérer les événements avec l'attitude curieuse et étonnée du savant, et à s'interroger sur leurs causes, leurs contradictions et leurs possibilités de changement. À la suite d'Erwin Piscator, Bertolt Brecht rénove le vieux théâtre, en remplaçant l'adhésion sentimentale au drame par une critique rationnelle. Toutes ses tentatives tendent à montrer que l'illusion dramatique n'est que supercherie, qu'elle ne sert qu'à endormir le sens critique du spectateur, sa conscience de classe. Brecht veut provoquer le réveil de l'esprit critique et de la raison au service de la conscience de classe et de la révolution prolétarienne.

Une autre pièce très importante du corpus dramatique du Teatro Popular de Participacion : *Audencia en La Jacoba* (1973) de Herminia Sanchez, dirigé par Manuel Terraza et mise en scène au théâtre Mella pour le 13^{ème} Anniversaire des Comités. Cette pièce, interprétée par 35 retraités et une seule actrice professionnelle, Sanchez, a pour objectif de refléter la trajectoire des CDR à partir de leur création, de jouer devant un public proche des problèmes traités et d'établir une communication avec le public. Le spectacle reste toujours un théâtre politique. C'est une pièce d'actualité qui part d'investigations et entrevues et conjugue la spontanéité des acteurs et un minimum de recours scénique pour obtenir le champ juste. Elle a pour but de débattre les conflits de la société actuelle, d'exposer les difficultés du travail politique dans certaines zones et de mettre en évidence les valeurs morales de la masse du peuple, qui avec son action empêche la pénétration ennemi : Herminia Sanchez relate :

Pour les acteurs [...] ce fut une expérience extraordinaire [...] ils se sentent motivés dans ce travail, rajeunis, se réalisent en eux la satisfaisante constatation de leur possibilité de création artistique²⁹⁴.

De plus, dans les notes du programme d'*Audencia y penol...* d'autres éléments sont à considérer :

C'est une méthode qui a comme concept d'être jouer une seule fois dans la vie mais en le faisant entièrement et sans déformation des capacités artistiques futures, en se rapportant au monde qui l'entoure, développer son potentiel artistique [...] C'est une méthode théâtrale en développement qui comprend l'investigation, dans ce cas, de nombreuses interviews, la cohabitation avec le peuple dans leur travail quotidien, dans leurs réunions ou dans l'accomplissement anonyme ou héroïque de leur tâches. (Annexe 4 page 273).

Una autre pièce élaborée par le Teatro Popular de Participacion est à mentionner : *De pie* (Debout) (1975) où il n'y a pas de personnages. Cette pièce s'essaye à de nouvelles formes expérimentales et de nouvelles structures. L'idée de la mise en scène dans ce théâtre est tellement imbriquée avec la dramaturgie qu'elles sont

²⁹⁴ R.L BOUDET : *Teatro Nuevo una respuesta*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1983, page 162

proposées incomplètes et ce n'est qu'une fois sur scène qu'elles atteignent leurs dimensions définitives. *De pie* surgit du contact du groupe avec la Brigada Anniversario de la Revolución de Octubre del Sindicato de Transporte. Cette pièce montre des hommes de « machettes » au moment du repos, lorsqu'ils pensent à leur famille, ou se rappellent les moments importants de leur vie. À travers ce langage quotidien, le spectateur découvre la richesse des motivations qui se trouvent derrière ces hommes, le monde des valeurs et l'héroïsme. La journée de repos terminée, revient à nouveau le « Debout ! » (De pie !) qui les mènent au combat.

Le dernier aspect important de ce groupe est l'intérêt porté à l'improvisation. Normalement, l'improvisation se fait à partir d'une situation donnée. Le groupe utilise ici le contraire : on leur donne la situation et ils improvisent la réalisation de celle-ci ». Ce qu'il faut c'est se libérer de tous les préjugés, la peur scénique, et avoir confiance. (Annexe 5 page 275).

3. La Yaya : le théâtre de la communauté

Le théâtre de la communauté est un théâtre de création collective où les habitants de la communauté se représentent eux-mêmes. Un théâtre qui né de la communauté et se développe dans le milieu rural qui la contient. L'un des points de départ est constitué par la mise en avant des possibilités du théâtre dans les communautés. Le manque de traditions, et le fait de n'avoir jamais vu de théâtre auparavant, se traduit ici par la recherche du public à partir de la représentation de leurs conflits, aujourd'hui, et leurs intérêts les plus proches. De ce fait, le processus de formation le plus complet d'une conscience révolutionnaire, que ces nouveaux peuples représentent, doit répandre le théâtre en se convertissant en un des moteurs les plus systématiques, solides et créateurs. Ce théâtre communal est un théâtre qui propose non seulement une efficacité esthétique, mais par-dessus tout, une efficacité sociale, politique et idéologique, c'est un facteur de change, de transformation, tout comme Cuba. Si le théâtre est conçu et joué spécialement par les « campesinos », les agriculteurs, et les habitants des communautés, il a un énorme avantage en tant que communication avec son public, car pour qu'il y ait communication, il est vital que le langage soit commun ; pas seulement en tant

que parole, mais aussi comme gestes, symboles et autres manifestations avec lesquelles on s'exprime.

L'objectif fondamental du mouvement théâtral qui se déroule dans les communautés n'a pas été la réalisation d'un art pour et par la compétence entre les amateurs. Bien au contraire, le but est celui d'apprécier plus le travail du groupe qui aura le mieux enquêté sur un problème commun et qui aura su le mieux exprimer un conflit pour stimuler la masse et l'amener à la participation collective pour trouver des solutions aux problèmes. En effet, un public qui voit ses problèmes représentés est plus motivé à les débattre, à trouver des solutions et à immédiatement les appliquer. Le débat est son débat ; cela sans compter qu'un public populaire est un public qui a toujours de nombreuses interrogations qui suscitent de multiples réponses.

Le travail d'un groupe de théâtre dans les communautés a de nombreuses opportunités, variées, d'influer dans son milieu. L'expérience du théâtre par la communauté est celle qui s'en détache le plus. C'est l'activité fondamentale par

laquelle est constitué chaque groupe et qui exprime sa condition essentielle. Le groupe de « création collective » consiste en la dramatisation d'un problème qui affecte la communauté et qui, au moment de la représentation, provoque un débat et arrive à des conclusions et des compromis collectifs. Tout commence par une investigation ; cette investigation fait naître un problème ou un ensemble de problèmes ayant des racines identiques. Le groupe crée ensuite une ligne conductrice (un scénario) en relation directe avec le conseil de la communauté et les institutions impliquées. Ce scénario est toujours sujet à des changements possibles. Il est représenté et enrichi avec les discussions et improvisations naissantes, tant avec les acteurs qu'avec les spectateurs. L'élaboration du problème et le débat impliquent une dénonciation et une recherche de solutions. Dans toutes les étapes qui mènent à la confection du scénario et à la réalisation de celui-ci, l'activité théâtrale et son débat final se travaillent de manière collective : ils sont le produit de la créativité de chacun des membres du groupe. Quand le thème est en train d'être élaborer le groupe commence à improviser sur les recherches effectuées. Dans ces improvisations naît le premier schéma du scénario. Néanmoins si dans le montage de ce texte apparaît autre chose qui exprime mieux les situations ou éclaire le conflit, il est toujours possible de le modifier lors de la représentation.

L'expérience de Flora Lauten, ancien de membre du groupe Teatro Escambray, commence en 1971 lorsqu'elle s'installe à La Yaya, elle n'a aucune idée claire de ce qu'elle va faire, elle travaille avec des enfants et se sent compromise avec l'Escambray qui l'a enrichit en tant qu'artiste. À partir de là, elle fait la connaissance d'un groupe universitaire qui étudie le processus de transformation de la communauté et décide que le théâtre peut être un agent de change, un collaborateur actif de la transformation sociale. Lors de la représentation de l'œuvre : *De como algunos hombres perdieron el paraíso* (Comment certains hommes perdirent le paradis) le groupe de La Yaya se définit ainsi :

Bonsoir. Nous sommes venus ici parce qu'on nous a dit qu'ici va avoir lieu une assemblée où vont être traitées des choses importantes, choses qui nous intéressent à tous en tant que révolutionnaire. Aussi, nous allons vous dire qui nous sommes. Nous autres sommes des vachers, des constructeurs, des maîtresses de maison, des

chauffeurs, des électriciens, des retraités, des professeurs et des élèves. Nous sommes aussi des artistes. Nous sommes un groupe de 20 camarades. Nous avons un nom : Grupo Teatro La Yaya. D'où venons-nous ? Nous venons de La Yaya. C'est quoi La Yaya ? Une nouvelle communauté²⁹⁵.

Le groupe considère le public « comme une source de création, les intérêts et le développement du peuple comme intention et le peuple comme créateur de son propre théâtre ». Le groupe de campesino de La Yaya est une conséquence légitime de l'expérience du Théâtre Escambray avec sa façon de faire, son langage et sa conception du théâtre. Pendant que les acteurs de l'Escambray incarnent le campagnard, les acteurs de La Yaya sont leurs propres interprètes. Le peuple crée son propre théâtre. Dans son journal de travail, Flora Lauten relate les étapes de l'intégration du groupe :

Le 2 mai nous commençons les répétitions. Les acteurs plus vieux ne savent ni lire ni écrire et ils ont énormément de difficultés à mémoriser le texte exactement tel qu'il est écrit. C'est pour cela que l'on effectue des modifications toujours en respectant le sens de la scène. Ainsi, le texte s'adapte à leur façon particulière de parler. Les vieux se sentent très impliqués dans la situation des scènes, ils trouvent des facilités en puisant dans leurs souvenirs ou leurs expériences, ils n'ont, en général, pas d'inhibition à interpréter leur personnage. Les acteurs jeunes eux lisent bien le texte et l'apprennent mais sont plus inhibés et plus tendus sur scène, ils ont du mal à rentrer dans les situations...²⁹⁶

Flora commence le montage de son œuvre *Vaya mi pájaros preso* (Partez mes oiseaux prisonniers), en trois actes, résultat des enquêtes pendant son travail dans le groupe Teatro Escambray. Cependant, elle commence à entrevoir des problèmes dans la communauté qui freinent le développement de la vie collective, spécialement ceux qui se réfèrent à l'incorporation de la femme à la vie sociale, tels que : le manque d'intégration de la femme au travail des étables à vaches, l'idée de vouloir se marier, la femme à pour seule obligation la maison et attendre son mari... De nombreuses œuvres courtes du répertoire de La Yaya traitent de l'incarnation de la femme au travail ; ¿*Donde está Marta ?* (Où est Marta) et *El secreto de la mano* (Le secret de la main) racontent l'exercice illégal de la

²⁹⁵ *ibidem*, page 190

²⁹⁶ *ibidem*, page 192

médecine appelée *curanderismo*²⁹⁷ (charlatanisme). Ces pièces confirment que le théâtre est une voie pour l'amélioration de la conduite sociale. De nombreuses pièces farfelues se rattachent au répertoire de La Yaya : *Este sinsonte tiene dueño* (Ce moqueur est maître de soi) qui inclut une narration en forme de dizain (combinaison poétique) qui raconte l'histoire d'un jeune appelé Lolo qui, lorsqu'il se marie avec une vache, décide de la mettre chez lui. *Ay, señora mi vecina, se ne murió mi gallina !* (Ah madame la voisine, ma poule est morte !) souligne les conséquences d'une infraction des mesures sanitaires. Et *Que se apaguen las chismosas* (Que s'éteignent les cancaniers) répond à la question : que ne faut t-il pas faire dans un nouveau village ? « Ne pas jouer à l'âne, aux coqs, ne pas faire de contrebande, ne pas faire scandales pour cause d'ivrognerie, ne pas rapporter ». Flora Lauten stipule :

La communauté s'auto ravitaille avec leurs spectacles et de ce fait, aide à la solution des problèmes des autres zones en se convertissant ainsi en foyer générateur d'œuvres qui accomplissent la double fonction de distraire et aider au développement révolutionnaire. Le groupe se réunit tous les jours de 20 heure à 22 heure du soir pour les répétitions, discuter des nouvelles du journal et de la télévision, commenter les succès internationaux, la qualité interprétative et l'efficacité des débats²⁹⁸.

Sur ce dernier aspect, Flora explique :

Nous insistons non sur le savoir si le public a compris les anecdotes, même si elles sont très simples à comprendre, mais sur les causes et leurs effets, c'est-à-dire pourquoi les choses se passent et quelles sont leurs conséquences ; ainsi nous mettons l'accent sur le pourquoi elles ne doivent pas se passer²⁹⁹. *De cómo algunos hombres perdieron el paraíso* montre bien que l'œuvre acquiert sa « vraie dimension » devant le public, dans un spectacle surprenant depuis le point de vue de la communication bien que la communauté n'est pas simple réceptrice d'un message préalablement élaboré, mais qui peut le modifier et à travers la réflexion et les analyses collectives, avoir conscience des problèmes urgents et vitaux. La discussion est habilement

²⁹⁷ Le « curanderismo » est une pratique qui soigne les maladies et les mauvais sorts. Les techniques utilisées par les guérisseurs ne sont pas approuvées par la médecine. Ils utilisent des objets, rituels et même des pouvoirs mentaux pour la guérison. Certains croient que les guérisseurs qui pratiquent le curanderismo ont des dons qui sont accordés par les Dieux.

²⁹⁸ R. L BOUDET : *Teatro Nuevo una respuesta*, Editorial Letras Cubanas, LaHabana, 1983 , page 194

²⁹⁹ *ibidem*, page 196

intégrée à la participation du public, à une fraîcheur et spontanéité possible uniquement dans un spectateur où son optique théâtrale est vierge³⁰⁰.

Flora Lauten, plus qu'une actrice, est considérée comme une voisine ; elle participe aux problèmes de la communauté et en même temps avec le groupe cherche les solutions dramatiques opportunes. Dans un temps très court c'est crée un esprit de travail collectif. D'un point de vue théâtral, le langage impressionne par sa beauté : il y a des narrations en forme de dizains, répétitions graphiques, onomatopées, sens de l'humour, pantomimes, tout est pratiquement sans complément scénographique au profit du scénario naturel. Par exemple :

Notre théâtre s'est levé/ vers tous les lieux/ brisant les difficultés/ que le campagnard a hérité/ En fin de compte nous t'avons eu/ parce que tu travailles au quotidien/ et au théâtre de scénario/ personne n'a pu y arriver/ Pour toi personne n'a existé/ ne contredit pas tes réalités/ tes problèmes ni tes vices/ Personne ne se remet à ton service/ ni ne connaît tes vérités.

Selon Orlando Aguilar :

Le travail de La Yaya est une vitrine de la propre transformation des acteurs qui représentent leurs problèmes et en débattent, par exemple au début certains ne désiraient pas vivre en collectif et ensuite ont compris cette nécessité et la projettent vers d'autres zones à travers le théâtre³⁰¹. (Annexe 6, page 280).

3.1 La Vitrina

La Yaya, le théâtre de la communauté est crée avec l'intention de révéler un fait théâtral inconnu à Cuba, résultat d'un développement économique social de l'Escambray et exposant la vie culturelle au sein des nouvelles communautés rurales. Le but est de montrer leur façon de faire du théâtre, de le concevoir, et d'écrire les représentations à l'air libre, dans leur cadre naturel : cadre où le groupe La Yaya utilise le théâtre comme projection de la vie collective. Deux ans et demi de travail se sont écoulés durant lesquels le groupe a travaillé pour devenir un véhicule explosif des conflits et des inquiétudes réelles. Le collectif a continué son travail, en enrichissant son répertoire, en essayant de maintenir un équilibre,

³⁰⁰ *ibidem*, page 200

³⁰¹ *ibidem*, page 201

sachant que leurs membres sont des ouvriers, des maîtresses de maison, des retraités, des étudiants qui à la fin de la journée font du théâtre. Au début, le groupe n'était qu'une conscience du travail de l'Escambray car, dans sa majorité, aucun habitant de la région n'a vu de théâtre de sa vie et cela constitue son unique tradition. Flora Lauten, seule actrice professionnelle du groupe, transmet ses méthodes et ses expériences, avant tout à travers la trajectoire du Teatro Escambray, pour réaliser une investigation sur le site, utiliser le débat, les mécanismes de communication, de prise de contact avec les nécessités de ce public. Toutefois, le Teatro de La Yaya commence à s'affirmer avec une dramatisation ingénue, où le jeu n'est pas action inutile, mais affirmation de l'existence de l'individu comme être communautaire.

En 1971 quand le Teatro Escambray représente *La Vitrina* d'Albio Paz, les actuels membres de La Yaya étaient ses spectateurs. Pendant que se réalisait l'investigation, ils n'étaient que de petits agriculteurs qui vivaient isolés, dans des huttes de terre. La rumeur sur la construction d'un nouveau village et d'une base laitière créa de la méfiance, de la crainte et une multitude de réactions face aux loyers. Les campagnards ont certes une nouvelle vie mais aussi des tensions, conflits et ruptures. C'est l'étape difficile des décisions, toujours volontaires, de louer les terres à l'État, généralement octroyée par la Première Loi de la Réforme Agraire. Le petit agriculteur se transforme ainsi en ouvrier agricole. Il entame une nouvelle vie, vie qui se développe bien dans *La Vitrina*. La Yaya choisit *La Vitrina* pour exposer une partie de son passé, symbolisé par la caducité des idées des personnages Ana López et son mari Pancho. Les morts qui s'enterrent et ressuscitent symbolisent la mentalité égoïste et individualiste. Dans la troisième obstination d'Ana López pour enterrer son mari dans un morceau de terre, s'exprime l'enracinement des vieilles idées. Il y a des dizains, des blagues (drôleries), de l'humour, et une irréalité des gens qui meurent et ressuscitent (cf *Dos viejos pánicos*) Le but est celui de réussir à rendre une situation particulière, spécifique avec toutes ses contradictions. Brecht affirme : « Je parle par expérience, quand je dis qu'on ne doit jamais avoir peur de se présenter avec des choses audacieuses, devant le prolétariat, si réellement il a quelque chose à voir avec sa réalité ». Cette pièce, écrite pour influencer la nouvelle réalité, la ville de La Yaya à travers son collectif théâtral la restitue comme témoin, comme document.

Ce théâtre propose d'extirper toutes les manifestations individualistes et toutes les déformations que les habitants des communautés ont hérité du passé, du capitalisme, de vivre dans des huttes isolées l'une de l'autre. Les résultats sont très positifs. En effet, les œuvres abordent les problèmes quotidiens et permettent de trouver des solutions à ces problèmes : le machisme, la religion, la santería, l'absentéisme et le chisme..., tout ceci a disparu pratiquement des communautés.

D'autres expériences de ce Teatro Nuevo sont à prendre en compte car elles ont une répercussion sociale très ample, par exemple, le groupe Teatro de Cayajabos qui incorpore au mouvement « d'aficionados » une forme de concevoir et de produire le théâtre. La Teatrova surprend par l'authenticité de son langage et par la magie et l'évocation poétique qui entoure ses spectacles brefs. Le Municipio Especial de La Isla de Juventud, crée en 1977, offre des perspectives illimitées pour la création d'un théâtre pour les jeunes.

4. Teatro de Cayajabos

Le projet initial du groupe Teatro de Cayajabos commence en 1974 dans les communautés de l'Agrupación Genética del Este, il s'agit d'un mouvement théâtral qui irradie son activité à des noyaux différents, lesquels resserrent des liens sociaux et culturels à travers cette expression. Les groupes dirigés par Humberto Llamas, ne sont pas de simples répliques du Teatro de Participación Popular ou La Yaya, mais ils offrent des variantes originales ; ils sont appelés théâtre journalistique, théâtre d'enseignement. En effet, le théâtre s'insère dans la nouvelle vie, c'est un agent du changement social, un véhicule consciencieux du « campesino » qui s'incorpore à des formes supérieures de production agricole. Ce n'est pas un produit étranger ou séparé du conglomerat humain à qui il s'adresse. Les artistes font partie de la réalité qu'ils théâtralisent. Le directeur Humberto Llamas se prononce au sujet de la réalité :

Nous nous exprimons pour l'exprimer, nous éduquons quand nous contribuons à son éducation, nous nous dépassons à travailler à l'intérieur d'elle pour son dépassement³⁰².

³⁰²R.L BOUDET : *Teatro Nuevo : una respuesta*, Editorial Letras Cubanas, Habana, 1983, page 221

Il s'agit d'une expérience collective dans laquelle les acteurs sont des ouvriers agricoles, hommes, femmes et enfants, provenant des campagnes intégrées dans les nouveaux villages. Le début de cette expérience commence dans la communauté de Picadura qui appartient au Plan Valle de Picadura. La première chose que fait Humberto Llamas est d'aider au travail de la construction et à la production du lait. Après avoir gagné la confiance de tous, son objectif est de responsabiliser le groupe avec l'analyse et l'investigation des problèmes qui affectent la connivence au sein de la communauté ou la production du plan. Ainsi sont montés des petits exercices de création collective dans lesquels sont représentées les attitudes incorrectes de certains ouvriers ou famille, pour les débattre, à la fin, devant l'assemblée. Lorsque des familles ne se présentent pas devant l'assemblée, le groupe se déplace devant leur maison pour répéter les exercices. Une fois établit les groupes de Picadura, Humberto Llamas travaille dans d'autres communautés proches. Il manifeste son propos :

Notre théâtre propose d'arracher toutes les manifestations individualistes et toutes les déformations que les habitants des communautés ont hérité du passé, du capitalisme [...] et les résultats sont très positifs. Nous créons des noyaux et œuvres qui abordent et jugent le machisme, la religion, la Santería, l'absentéisme et le chisme, et tout cela a pratiquement disparu des communautés jusqu'au point que comme ces thèmes restent en arrière, maintenant nous proposons d'affronter des thèmes qui affectent à la production³⁰³.

L'utilisation du théâtre à des fin pédagogiques, théâtre d'enseignement, permet de corriger les défauts de diction, les gestes et expressions mal employées, et contribuent à transformer le parler du « campesino », qui était un objet de moquerie depuis *los bufos*, et l'est toujours dans la radio et la télévision capitaliste ; vu comme un « campesino » ignorant. Le théâtre dit de « maison » s'occupe des problèmes familiaux, tandis que le théâtre de « vaqueria » représente, au moyen d'un travail volontaire, des improvisations sur la production.

Une autre étape est la création d'un seul collectif : le Grupo de Teatro Nuevo Valles de Picadura, toujours basé sur l'expérience relatée. En cinq ans, le groupe

³⁰³ F. GARZÓN CÉSPEDES : *Creación colectiva en las comunidades*, Juventud Rebelde, Ciudad de La Habana, 24 febrero 1976

n'a pas gardé une ligne stable, il a oscillé entre l'intérêt à éveiller la curiosité pour le théâtre dans les nouvelles communautés et celle de réaliser une expérience de valeurs artistiques. De plus, le groupe ne comptant pas parmi eux un dramaturge, le travail était limité. En effet, en 1978, les « campesinos » de Cayajabos vivaient très éloignés les uns des autres et même s'ils vivaient proche de la capitale, de nombreuses raisons ont fait que le groupe s'est introduit et a élaboré un répertoire à partir des problèmes de la zone pour ensuite contempler l'efficacité de cette tentative. La première œuvre *El velorio feliz* (La joyeuse veillée) est une belle réussite sociale, où interviennent des jeunes et des vieux de la communauté. Avec les dizains improvisés par Felipe Arencibia, voici ce qu'a signifié le théâtre pour chacun d'entre eux :

Regarde, la Révolution m'a fait si grand qu'il m'a fait poète !/ Nous attisons les regards plus avec le théâtre qu'avec toutes les télévisions des « campesinos »/ C'est un médicament pour ceux qui sont malades/ Il m'a fait naître avec cette œuvre/ Nous avons ouvert le canal au vent violent et nous l'avons montré à la communauté³⁰⁴.

Les dizains d'Arencibia sont une sorte de scénario dramatique de ce qu'était Cayajabos dans le passé, avec ses expulsions, sa pauvreté, ses superstitions et incertitudes. À partir des improvisations et grâce à ses propositions et solutions scéniques, avec des éléments naturels, la pièce garde une certaine ingénuité. Tout cela reflète la vie des campesinos avant et après le triomphe de la révolution. Le programme du Premier Festival de Teatro Nuevo commente:

El velorio feliz a pour objectif de faire connaître le groupe théâtral aux habitants de la zone à travers une représentation qui s'intègre à leurs fêtes et traditions. En dépit de leurs imperfections, il faut partir un soir à Cayabajos et voir une centaine de « campesino » s'attouper pour comprendre la signification d'une expérience de ce type là avec un des nouveaux genres d'aficionados. Le dizain dit : « Un groupe d'aficionados/cette nuit représente/la misère du passé³⁰⁵ ».

Le théâtre s'intègre à la fête de la communauté, à son présent.

³⁰⁴ *ibidem*, page 228

³⁰⁵ *ibidem*, page 229

5. La Teatrova

Le collectif s'est formé en 1974 avec Adolfo Argentin, homme de théâtre, le poète Augusto Blanca et l'actrice María Eugenio García. Ils utilisent l'antirhétorique et la recherche d'un langage synthétique destinées à un public jeune. La Teatrova entrevoit dans ses spectacles un style, une manière propre de dire, le résultat d'une harmonieuse relation entre la musique et les recours scéniques. Utiliser la force de la poésie et son enracinement populaire est une option intelligente pour atteindre un public plus ample et convertir le groupe en un centre dans lequel irradie d'autres activités : le récital, les veillées, les lectures de poèmes en coordination avec la Brigada Hermanos Saíz et le Mouvement de la Nueva Trova³⁰⁶. En outre, la chanson n'est pas un ajout artificiel, ni une valeur pour elle-même. Ils sont conscients que le théâtre est un langage complexe et la musique la possibilité d'arriver là où la parole n'arrive pas. L'espace scénique est comme une opération d'extraire des choses de la scène comme si l'espace était toujours remplie. Parfois un mouchoir, un ruban, une ombrelle ou des clés constituent les seules accessoires. Les contenus sont toujours les mêmes mais s'expriment à travers différentes formes : le thème de la femme, la clandestinité, la lutte politique en Amérique Latine ou les différents aspects de la révolution. De ce fait, surgit un répertoire : *La cuestión de Panamá* (L'affaire Panamá) *La compañera* (La compagne), *La Sierra Chiquita* d'Adolfo Gutkin, *Los zapaticos de rosa* (Les chaussures de rose), texte de José Martí et *Papobo* de David García. Augusto Blanca, l'un des plus valeureux exposants de ce mouvement stipule :

Le mouvement enrichi le théâtre et vice versa et entre en scène un produit artistique distinct car la méthode que j'emploie pour faire une chanson est différente de celle que j'utilise pour les œuvres³⁰⁷.

Le travail de la Teatrova s'appuie sur trois éléments : le directeur, l'acteur-poète et l'actrice. C'est ce qui fait l'originalité du groupe et en même temps un risque. En effet, lorsqu'il manque l'un de ces facteurs la Teatrova perd de son essence, de l'atmosphère émotionnelle, quasi toujours réussie par le travail de l'ensemble,

³⁰⁶ La Nueva Trova cubaine s'inscrit dans la continuité de la trova populaire. La forme poétique de celle-ci se libère : dizains (décimas), romances, plusieurs types de vers de tradition hispanique pour la redondilla et la chanson de troubadour (octosyllabe, hexasyllabe, hexasyllabe, etc).

³⁰⁷ R.L. BOUDET : *Teatro Nuevo : una respuesta*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1983, page 234

soigné et précis. Cependant, avec quatre ans de travail le groupe n'a pas une grande productivité³⁰⁸. Selon Rosa Ileana Boudet, l'œuvre la plus expressive de la Teatrova reste *Papobo* de David García : une présentation de comment le groupe conçoit la fonction du théâtre. Il s'agit d'un jeu dans lequel participent acteur-poètes et petites marionnettes. Seules trois personnes sont capables d'évoquer et façonner l'atmosphère poétique du conte. Gilberto Martinez, homme de théâtre, assiste à la 4^{ème} rencontre du Teatro Infantil et raconte :

Tout le spectacle reflète un processus d'investigation et apporte des éléments techniques pour des expressions théâtrales futures, dignes d'éloges et études³⁰⁹.

L'œuvre de David García, en plus d'être un conte folklorique, aborde la réalité depuis un point de vue imaginaire et un essor poétique. Depuis toujours ce qui intéresse les enfants sont les narrations simples de contes traditionnels, qui sont dépositaires d'un patrimoine culturel. *Papobo*, raconte les aventures d'un enfant noir. Il souhaite réparer la poupée de sa sœur et la lui offrir à Noël, mais il n'a pas d'argent. Il va, ainsi, parcourir La Havane du 18^{ème} siècle et rencontrer des animaux, des fleuves et des personnages. L'auteur parle de son œuvre :

L'œuvre surgit comme une préoccupation pour faire des choses cubaines « travailler avec des héros à nous comme les noirs insurgés et les indiens [...] Dans l'œuvre il y a mes expériences d'enfant. J'ai rencontré un homme semblable à l'un des personnages, l'esclave de l'œuvre. Les Murailles de La Havane [...] sont utilisées pas comme décor mais comme un élément idéologique. L'aventure de Papobo, qui parcourt le monde est celle de beaucoup d'enfant du Tiers-Monde³¹⁰.

La version de la Teatrova est très dépurée d'un point de vue technique : il y a une atmosphère lyrique supérieure aux autres œuvres. Sa ligne dominante est de démontrer que le théâtre garde l'enchantement du « jeu ». L'ambiance qui se crée est noble, élevée et de création ludique, d'une réalité pensée par les plus grands écrivains pour enfants depuis Antoine de Saint-Exupéry à Arkadi Gaidar. Le montage n'emploie pas le jeu de l'acteur avec ses marionnettes mais des poupées qui vivent à travers l'acteur. La manipulation est épurée ainsi comme le travail avec les

³⁰⁸ *ibidem*, page 234

³⁰⁹ *ibidem*, page 235

³¹⁰ *ibidem*, page 237

objets et accessoires, capables de créer le substrat imaginaire, le fond humain et légendaire qui emmène Papobo dans cette période de l'histoire de Cuba. L'enfant découvre que « tout est possible avec les mains et le travail créatif », non seulement parce que les personnages le racontent mais aussi parce que le spectacle dans sa totalité le démontre. La musique est aussi présente, avec la guitare et le chant d'Augusto Blanca. Elle est l'élément dramatique nécessaire. Elle permet d'identifier un langage expressif, une harmonieuse relation entre la parole et la chanson, entre le jeu et la narration qui est en définitive le vrai chemin que la Teatrova doit continuer à suivre.

6. Piños Nuevos

Avec la création de l'ensemble théâtral Piños Nuevos dans l'Île de La Juventud, commence à se concevoir un laboratoire de recherche des problèmes de la jeunesse dans l'Île. En même temps que d'être une expérience réalisée par les jeunes, il s'agit d'une recherche qui a toutes les caractéristiques d'une école et d'un atelier. L'ensemble théâtral Piños Nuevo est constitué d'acteurs diplômés de l'Ecole Nationale de l'Art et d'étudiants de dernière année. Piños Nuevos se crée comme une réponse à la nécessité d'un collectif qui se développe dans le théâtre juvénile. Il devient un moyen effectif d'influence culturelle, sociale et idéologique. Le groupe prend beaucoup de temps pour définir leurs objectifs, intégrer une équipe, former des acteurs, tout cela quasiment sans expérience scénique.

Le groupe se situe dans La Sacra, un lieu éloigné de Nueva Gerona. Depuis cet endroit commence à se réaliser les présentations dans les écoles préparatoires à l'Université et secondaires de l'Île. Le groupe se fait connaître avec *Pequeño homenaje a Martí* (Petit hommage à Martí), au mois de janvier 1978. Ensuite Gilda Hernández, sous-directrice du théâtre Escambray monte avec eux *Los cuentos* (Les contes) d'Onelio Jorge Cardoso. L'objectif du montage est aussi pédagogique. Gilda Hernández leur raconte son expérience dans l'Escambray, sa vie professionnelle et ses précieux apports dans la conduite des débats, la recherche et autres, qui s'incorporent au devenir de ce groupe. L'œuvre est comme un examen final. Avec ce montage, s'établit un premier contact entre les jeunes acteurs et son public. Au final de presque toutes les représentations, les

jeunes discutent le contenu des contes. La réception est très différente de l'Escambray : le peuple de l'Île est très hétérogène, et bien que la provenance des jeunes soit urbaine, *Los cuentos* rencontre un accueil favorable dans cette version qui se différencie du Teatro Escambray pour la fraîcheur et la spontanéité que les jeunes acteurs communiquent aux textes et l'utilisation de la musique « campesina ». La simplicité des éléments et la propreté des dialogues rencontrés dans *Los cuentos*, convertissent ce spectacle en un texte très approprié pour que les jeunes s'exercent dans l'interprétation de personnages cubains, dans leur milieu, leur psychologie et en même temps qu'ils se dédoublent de narrateur en personnage. Dans un milieu rural comme l'Escambray, les « campesinos » s'immergent dans la narration, ces jeunes sont capables de comprendre Cardoso et parler de « personnages », contexte social et « solutions littéraires » et enfin de technique narrative.

La troisième œuvre *Que vivan los estudiantes* (Que vivent les étudiants) de Roberto Orihuela, écrite spécialement pour le groupe, traite des grands traits de l'histoire du mouvement d'étudiant cubain, depuis le jugement de José Martí en 1870 jusqu'à l'Assaut du Palais en 1957. C'est une belle façon de rentrer dans le monde étudiant qui est l'un des problèmes les plus graves que le groupe a abordé. Une autre pièce *Cada cosa en su lugar* (Chaque chose à sa place) de Francisco Fonseca est le fruit d'une recherche personnelle et, en dépit de ses défauts de structure, car l'œuvre est la première d'un jeune auteur qui a ressenti la nécessité d'écrire une œuvre « nécessaire » pour ce public, pénètre dans un conflit particulier, qui embrasse la généralité des étudiants, à savoir la fraude académique, le faux concept de camaraderie et l'indiscipline. L'œuvre n'a pas un grand déroulement et les thèmes ne sont pas très approfondis, mais sa proposition est valable car elle part de la nécessité de dénoncer un problème, en utilisant le théâtre comme véhicule porteur d'idées et de discussion, comme moyen de reconnaissance et de rectification des erreurs. L'œuvre propose l'analyse de la responsabilité individuelle, avant le collectif, et insiste sur la mise en place « des choses dans leur contexte », favorisant un débat. Pour toutes ces raisons, suggère Rosa Lleana Boudet :

Piños Nuevos peut être la levure, le ferment du théâtre pour enfant et le laboratoire de recherche de ses conflits³¹¹.

7. La compagnie Cubana de Acero

En juin 1977, commence le travail du Grupo Cubana de Acero dans la ville de La Havane. Il s'agit d'un centre vital pour l'économie du pays dans lequel le groupe théâtral peut commencer un travail d'investigation avec un secteur du prolétariat cubain de la branche métallurgique dont les résultats semblent très prometteurs, complexes et nécessaires.

Le noyau initial du collectif dirigé par Albio Paz, se fortifie avec d'autres fondateurs du Teatro Escambray : les acteurs Gilda Hernández et Orieta Medina. En effet, ils ont de l'expérience dans le traitement des thèmes ruraux, dans l'efficacité des œuvres du Teatro Escambray dans son milieu naturel ; ils connaissent le public « campesino » mais n'ont aucun antécédent d'un travail de cette nature. Pour cela, le travail de Cubana de Acero constitue un défi depuis ses débuts :

le propos fondamental du collectif est celui d'élaborer et représenter les œuvres qui résultent de l'étude et de la connaissance de la fabrique et commence un travail qui plus tard embrassera toute l'industrie basique pour pouvoir satisfaire les nécessités de ce public et être pour celui-ci un reflet de la construction du socialisme dans ce secteur³¹².

La dramaturgie cubaine ne montre pas des exposants pris de la vie sociale ouvrière sauf certains exemples de la scène des années 1940. Le théâtre de la révolution n'a en aucune façon montré des conflits palpitants de la classe ouvrière dans la construction du socialisme. Le fait que le groupe soit implanté dans un important centre productif n'est pas un hasard. Il s'engage à la réalisation d'un théâtre où les images sont au service des transformations survenues, celles qui se répercutent directement sur la scène cubaine. De cette manière, un problème abordé par le groupe n'a pas un intérêt limité. Les œuvres produites dans ce collectif enrichissent la dramaturgie cubaine actuelle avec des nouveaux thèmes

³¹¹ *ibidem*, page 245

³¹² *ibidem*, page 251

qui expriment la richesse et la complexité du monde ouvrier comme collectif engagé dans la construction du socialisme. Le groupe commence à sillonner un large parcours: Comment connaître ces hommes? Comment trouver les thématiques qui les intéressent? Qu'espèrent-ils du théâtre? De quoi ont-ils besoin? C'est à partir de ces interrogations qu'on voit l'intérêt majeur du groupe, celui d'une importante liaison avec les sciences sociales.

Les premières productions de ce théâtre sont appelées « *apropósitos* » : spectacles de courte durée, critiques et schématiques, utilisés comme éclaircissement pour mieux connaître la fabrique, la façon de penser des ouvriers, ce qui les affectent. Ces « *apropósitos* » sont écrits pour être représentés pendant le « changement de poste » à l'heure de la pause, de façon à ce que l'ouvrier soit assailli par le théâtre dans son milieu ; près de sa machine et à côté de ces outils. Ils acquièrent ainsi une meilleure approche des expériences préalables. Ces esquisses dramatiques qui traitent avec humour, presque comme des sketches, les problèmes de la fabrique ou les conflits détectés dans les interviews réalisées avec les ouvriers, les dirigeants et retraités, sont les premiers résultats théâtraux que le groupe utilise.

L'expérience de Cubana de Acero révèle qu'il existe un chemin ouvert à l'expérimentation, à la recherche et à de futurs projets à l'intérieur du mouvement théâtral qui a enrichi les perspectives et les façons de faire du théâtre cubain actuel. Les hommes, immergés dans le processus productif et les relations sociales surgis dans le cadre du travail, font partie d'une ligne thématique forte qui offre au spectateur une autre face du conflit actuel et les contradictions du présent.

Le Teatro Nuevo sert aux nécessités de la révolution sans règles rigides, avec une multiplicité stylistique qui est le signe incontestable de maturité. Car, grâce à un collectif théâtral qui soulève les conflits, il est possible de créer un théâtre critique qui contribue à une vision intégrale des phénomènes (Annexe 7, page 287). Ces collectifs font parties des nécessités du public et non l'inverse. Rosa Lleana Boudet dénonce que :

Le plus important apport que 10 ans de travail ont fait au théâtre cubain de la Révolution, je l'ai vu se dessiner dans le nouveau public qui fut pris d'assaut dans les navires d'une métallurgie, dans les montagnes de l'Escambray, dans les rues de

Santiago de Cuba ou dans les nouvelles communautés rurales où joint à la nouvelle vie, le spectateur rencontre la beauté et la complexités des nouvelles images³¹³.

Fidel Castro réalise la synthèse des idées de Martí et de celles du marxisme-léninisme, mettant au point une stratégie révolutionnaire qui consiste à faire une révolution sociale avec la population, en profondeur, mais par étapes. Il a conscience que les masses populaires représentent les éléments de base de la révolution, mais qu'elles sont des entités confuses qui entraînent des préjugés défavorables envers le socialisme et le communisme. Les masses populaires souffrent physiquement et moralement, mais elles ne comprennent pas l'essence du problème, qu'elles n'imputent au chômage, à la corruption, au manque d'infrastructures sociales. Il faut donc acheminer le peuple vers la révolution par une éducation politique, c'est-à-dire par un discours de dénonciation des injustices et un programme révolutionnaire. Dans *Le socialisme et l'homme à Cuba*³¹⁴ Che Guevara affirme :

Il ne peut y avoir d'art représentatif de la nouvelle société si l'artiste n'est pas un homme nouveau.

En effet, Che Guevara prend conscience que l'homme commun ne peut se consacrer à la tâche révolutionnaire s'il est préoccupé par sa survie et celle de sa famille au quotidien. C'est pourquoi la révolution doit assurer les besoins basiques de l'individu par une politique résolument sociale. Cette vision théorique de la nouvelle société telle que la conçoit Ernesto Che Guevara trouve son application dans le Teatro Nuevo.

En réponse aux objectifs culturels ou politiques qui trace la révolution, le travail de ces groupes mène mieux à connaître l'être humain, à l'améliorer et le faire se sentir chaque jour plus utile, chaque jour plus maître de son propre destin, pendant

³¹³ *ibidem*, page 266

³¹⁴ Cet article a été écrit sous la forme d'une lettre Carlos Quijano alors directeur de l'hebdomadaire *Marcha* publié à Montevideo en Uruguay. Il est paru dans *Marcha* le 12 mars 1965

qu'il contribue au développement d'une conscience socialiste³¹⁵. Ramón Castro Ruc dit :

Je suis convaincu que le théâtre doit fonctionner dans toutes les communautés. Il est peut-être plus difficile de transformer l'être humain que la nature. Nous ne parlons pas à la nature pour la transformer, nous cherchons des camions et nous y jetons des éléments végétaux. En Picadura, à Jibacoa, dans les nouvelles communautés tous ont des radios et télévisions qui sont un moyen d'acquérir de la culture mais le théâtre est supérieur, il est efficace car le public voit les choses en vrai, peut débattre ce qui est représenté et dans la majeure partie des cas peut questionner ses propres problèmes [...] Le théâtre oblige à penser un fait avec un autre, à tirer des conclusions, à s'exprimer dans le jeu ou dans les débats. Les communautés ont de bonnes fondations pour consolider un mouvement théâtral fort. Il est clair qu'il faut travailler dur cela dans le théâtre, mais pour vivre dans une communauté il est nécessaire de réunir un minimum de conditions morales et politiques, et cela est un point de départ. D'autre part il ne peut exister l'homme nouveau s'il n'existe pas la culture. Et dans nos communautés tout le monde est enthousiasmé par le théâtre³¹⁶.

Pour conclure Nisia Agüero ajoute:

Et se produit une égalité, une communication entre les uns et les autres, entre camarades de différentes formations et culture, des contextes différents à travers l'évènement culturel. Et c'est pour cela que nous croyons qu'à travers ce développement encore naissant de la culture, s'obtient une transformation de l'homme cubain comme un tout³¹⁷.

F/Le théâtre des années 1980 : le thème politique

Le processus de rapport à la réalité ambiante qui s'inscrit dans la dramaturgie, fait partie d'une tendance plus générale du théâtre cubain, consolidé tout au long des années 1970, et tend à raviver la relation avec le public et la scène et le placer au centre de sa création en offrant à la scène un reflet critique des problèmes du

³¹⁵ F.GARZÓN CÉSPEDES : *El teatro de participación popular y el teatro de la comunidad. Un teatro de sus protagonistas*, Ediciones UNEFAC, La Habana, 1977, page 74

³¹⁶ *ibidem*, page 89

³¹⁷ *ibidem*, page 79

monde complexe cubain dans lequel les individualités enrichissantes se mêlent avec passion dans la construction d'une nouvelle époque. La prédominance qui amène à avoir le « thème actuel » dans la dramaturgie cubaine entre la fin des années 1970 et début 1980 exprime, sans l'ombre d'un doute, une conquête fondamentale de l'art théâtral cubain.

1. Le thème politique

Le thème politique semble destiné au premier abord à un théâtre moderne, aux déploiements plus ou moins épiques, à la variété de l'action, et à la fin, à quelque chose de très peu apparenté avec le théâtre dit de « chambre ». Le théâtre de chambre est un théâtre bien fait, qui développe dans son petit cadre intime, le problème relativement petit de ses personnages. C'est un drame de « confidence », qui reflète les grandes forces sociales en lutte dans un univers complexe, et où l'auteur installe, dans un coin, les recours qui lui permettent de creuser l'intrigue.

En 1975, se produit un fait historique pour le théâtre cubain : la première de *Los amaneceres son aquí apacibles* (Les levers du soleil sont ici plus doux) de Stanislav Rostotsky interprété par le groupe Teatro Politico³¹⁸. Elle est la première coproduction théâtrale Cubano-URSS. La collaboration artistique avec le champ socialiste, en plus de resserrer les liens d'amitié, signifie la possibilité d'assimiler les précieuses expériences des cultures fraternelles. *Los amaneceres son aquí apacibles* est un exemple pour les dramaturges cubains, elle est comme une œuvre qui traite un problème social et humain depuis un nouvel angle, celui de la nouvelle morale. Elle montre un chemin intéressant qui peut servir d'inspiration à l'artiste socialiste. De plus, des artistes expérimentés et des techniciens soviétiques travaillent avec des artistes cubains pendant plusieurs mois, en leur transmettant leurs connaissances et leurs expériences. Tout le spectacle est le point culminant d'un procès artistique où se rencontre l'œuvre dramatique. Le fondement tant esthétique qu'idéologique, tant stylistique que conceptuel d'un

³¹⁸ Depuis sa fondation, le Teatro Politico aborde comme l'une de ses tâches fondamentales, celle de mettre en contact le public cubain avec les œuvres les plus significatives de la dramaturgie socialiste. En 1973 fut jouée *Historia de Irkutsk* d'Alexei Arbuzov. A partir de là se succédèrent d'autres pièces *El rojo y el pardo* de Iván Radoev en 1974, *Los amaneceres son aquí apacibles* de Stanislav Rostotsky en 1975, *La tragedia optimista* de Vsevolod Vishnevski en 1976 et *El premio* d'Alexander Guelman en 1977.

spectacle, est à chercher dans l'œuvre qui lui sert de base. Cette préoccupation du Teatro Politico à faire connaître la dramaturgie des auteurs socialistes est accompagnée d'un travail conséquent qui a pour but de stimuler la dramaturgie cubaine. La réalisation de la révolution culturelle est comme on le sait une des tâches déterminantes de la période transitoire, d'où une problématique : la nécessité de capter l'intelligence qui perdure dans le pays, l'urgence de lutter contre les rejets du passé et imposer une nouvelle idéologie, une nouvelle vision du monde et la nécessité de transformer les consciences des hommes. Dans la dramaturgie socialiste, le traitement des conflits sociaux est en étroite relation avec la problématique de l'individu, des êtres humains. Il s'agit donc d'une œuvre réaliste, d'une œuvre qui s'engage à livrer au public la réalité telle qu'elle est, bien que illuminée et élaborée. Elle est du point de vue du créateur un point de vue actif, qui non seulement coïncide avec la vérité objective, mais qui sait mettre en relief ses côtés les moins évidents et détacher sa dynamique, sa projection vers le futur.

Ainsi, à partir de la fin des années 1980, quand se produit la définitive réhabilitation de tant d'artistes marginaux, apparaît la volonté de faire un art interrogateur et non réaffirmé, d'introduire ce qui est considéré comme critique sociale dans les œuvres. Apparaissent à la fois l'éclosion d'une génération émergente d'artistes cubains qui, naissant vers les années 1950, amènent avec eux un nouveau regard sur la réalité insulaire et dans leur conscience la tranquillité de n'avoir pas commis le péché, c'est-à-dire ne pas avoir participé de manière plus directe à la gestion de la révolution.

Entre 1980 et 1990, la scène cubaine se distingue par la prédominance accablante des auteurs nationaux. Un fait peut l'illustrer : des 40 montages présentés lors de la première édition du *Festival de Teatro de La Habana*, 32 appartiennent à des auteurs cubains. L'un des attributs distincts du « Teatro Nuevo » est la volonté des auteurs de montrer la réalité qui les entoure et d'en chercher le reflet critique. Ceci coïncide avec la disparition des polarisations superficielles et manichéennes du « Teatro Nuevo » et théâtre dit de salle, pour faire un pas en avant vers un critère interrogateur des différentes options et à une influence dialectique vive et enrichissante. Cette prédilection pour les sujets actuels, est positive et négative.

En premier lieu, elle apporte des contenus, des histoires et personnages nouveaux et semble propice au débat sur les situations polémiques comme la désorientation sociale de certains jeunes, la survie de codes éthiques du marginalisme et des rangs de la petite bourgeoisie, aux attachement des biens matériels, les problèmes d'une célibataire professionnelle qui est confrontée à la maternité, le rôle du dirigeant dans l'éducation intégrale de ses enfants, les difficultés d'une femme à s'intégrer dans une activité professionnelle, les obstacles pour que puisse surgir une nouvelle morale. En deuxième lieu, la dramaturgie cubaine peut ainsi se détacher du cercle familial et domestique et s'étendre à d'autres cadres tels que le travail et l'école. Il s'agit le plus souvent de pièces exprimées de façon réaliste par le biais d'actions directes ayant un caractère didactique. Dans ce courant sont écrits des textes précieux tels que : *Molinos de viento* (Moulin à vent) de Rafael González, une courageuse et aigüe critique autour du décalage entre les concepts éthiques que pères et professeurs essayent d'inculquer aux jeunes, et la réalité précisément peu digne qu'ils ont comme exemple. *Ni un si ni un no* (Ni un oui ni un non) d'Abelardo Estorino où sont abordés, avec une grande liberté narrative et beaucoup d'imagination, des thèmes tels que le machisme et l'intromission des parents dans la vie matrimoniale de leurs enfants. *Sábado corto* (Un samedi court) d'Hector Quintero, une délicieuse et attendrissante chronique de la vie quotidienne d'une femme qui lutte contre la solitude et la frustration de La Havane des années 1980.

Au fur et à mesure des années, certaines œuvres ont tendance à opter pour la recherche du passé et l'élaboration poétique de la réalité pour ainsi arriver à des contenus d'une majeure densité philosophique et à des structures dramaturgiques plus flexibles.

Rine Leal caractérise la scène des années 1980 comme « une continuité enrichissante³¹⁹ ».

³¹⁹ M.MUGUERCIA: *Teatro en busca de una expresion socialista*, Editorial Letras Cubanas, La Havana, page 37

CHAPITRE 6 : CUBA AUJOURD'HUI

A/La nouvelle révolution cubaine

L'identité cubaine actuelle porte les traces de plus de quatre décennies de socialisme et de promotion de « l'Homme nouveau ». Cette idéologie, qui fut développé par Ernesto Che Guevara, valorise l'intérêt collectif au détriment des stimulants matériels. L'humour fait partie des armes favorites des cubains. Leurs plaisanteries et leur jeu de mots recourent souvent à l'autodérision et à un sens aigu de l'absurde.

Les Cubains possèdent, dans l'ensemble un bon niveau d'éducation, fruit des vastes efforts du régime dans ce domaine. Mais depuis les années 1980, le système scolaire et universitaire se détériore du fait des difficultés économiques, souffrant notamment d'une pénurie inquiétante d'enseignants. On continu par ailleurs à mettre l'accent sur le travail manuel, qui est un élément important de la formation de l'Homme nouveau, via l'institution de l'école aux champs. En effet, chaque élève passe une période, variant de quelques mois à deux ans, à la campagne, se partageant entre école et travaux des champs. Mais la grave crise économique qui secoue le pays depuis le début des années 1990 commence à affecter la joie de vivre des Cubains. Les plus jeunes manifestent une frustration et un découragement croissant.

D'un point de vue économique, le plus dur de la « période spéciale » semble passé. La situation quotidienne des Cubains s'est sensiblement améliorée depuis le début des années 2000, surtout sur le plan alimentaire, et les coupures d'électricité se font plus rares. La situation cependant reste difficile pour tout le reste, à commencer par les transports publics, désastreux. La surpopulation des villes est un problème majeur : des familles entières s'entassent dans des logements bondés et les habitants, dans l'impossibilité d'acheter des appartements, s'en remettent au système de la *permuta* (échange). Les salaires cubains, en *moneda nacional* (monnaie nationale), ne permettent pas d'acheter l'essentiel des biens de consommation disponibles dans les seuls magasins en pesos convertibles. De ce fait, le revenu annuel par habitant classe Cuba parmi les pays les plus pauvres du monde, même si les prestations offertes en matière d'éducation et de santé viennent compenser en partie les principaux effets négatifs de cette situation. L'État est le seul employeur, en 2003, le salaire mensuel moyen

tourne autour de 200 pesos soit moins de 9 euros. À savoir que le salaire moyen d'un cadre supérieur est de 380 pesos, environ 16 euros.

L'introduction du dollar et le développement du tourisme ont surtout entraîné de nouvelles inégalités, très mal vécues, entre ceux qui ont accès aux devises (métier du tourisme, Cubains bénéficiant des envois de proches exilés) et les autres qui n'ont rien. Les plages, hôtels et autres lieux réservés aux touristes attisent ce mécontentement et sont, depuis 2008, de nouveau ouverts aux Cubains. Une douloureuse situation qui s'accompagne d'un essor de la petite délinquance et de la prostitution aux abords des lieux touristiques appelés *jineteros* et *jineteras*. Les candidats à l'exil se font nombreux dans la jeunesse cubaine, lasse du contrôle étroit exercé par le pouvoir sur la population, notamment les CDR (Comités de Défense de la Révolution), la presse³²⁰, les artistes et intellectuels, du rationnement et des perpétuels appels au « sacrifice » et au volontarisme du *siempre se puede mas* (on peut toujours plus) et surtout de l'absence de perspectives malgré un niveau d'études souvent excellent.

D'un point de vue politique, la démocratie est inexistante. En effet, de manière très concrète, l'ouverture aux investisseurs étrangers et la « dollarisation » provoque la corruption et des tendances pro-capitalistes. Fidel Castro conscient du danger de l'« affairisme », tente de limiter le poids du secteur privé (c'est l'objectif du démantèlement d'un certain nombre d'entreprises illégales en 2003 et du décret du 14 novembre 2004 contrôlant l'entreprise privée). Finalement, l'ouverture politique par la démocratie participative ne signifie en aucune façon une possibilité de remettre en question le socialisme. Or, la pression politique a déjà considérablement diminué. L'État n'a plus les moyens d'imposer le même niveau de contrôle social que dans les années 1970 et 1980. Il n'est plus l'unique source de revenus et d'insertion dans la société et son échec sur le plan économique l'a considérablement affaibli. L'État ne peut plus se poser comme référence absolue et prétendre régenter tous les aspects de la vie quotidienne comme il le faisait auparavant. Tout scénario de transition devra

³²⁰ À Cuba, non seulement il n'y a pas de liberté de la presse ; pire encore, il n'y a pas de presse. Il circule sous forme de journaux, de revues, d'émissions de radio et de télé, une révision de la vie que l'État veut imposer à la population. Dans un pays où seuls les médias de « propriété socialiste » sont autorisés, une poignée de journalistes indépendants, perpétuellement en butte aux harcellements du pouvoir, se bat pour faire circuler une information précieuse sur la réalité cubaine.

immanquablement prendre en compte cette variable, à savoir réapprendre aux cubains la notion d'investissement, de coût et de confiance dans un environnement juridique stable.

Fidel Castro continue d'entretenir l'ambiguïté et le dégoût que lui inspire le capitalisme :

Plus nous avons de contacts avec le capitalisme, plus je ressens de l'aversion... Nous sommes maintenant entourés de microbes, de vices et de tentations³²¹.

Fidel Castro réaffirme, de ce fait, le caractère personnel du pouvoir lors du 5^{ème} congrès du Parti en 1997, désignant en outre son frère Raúl comme successeur légitime. Ainsi depuis le 24 février 2008, Raúl Castro remplace son frère à la tête de l'État, reprenant son titre de président du Conseil des ministres et du Conseil d'État. Le *líder maximo* bénéficie certes encore de l'affection d'une partie de la population, mais semble refuser tout changement économique ou politique. Subsiste donc un relatif consensus dans la communauté politique pour considérer la présence de Castro comme un facteur de blocage déterminant. Sa disparition donnera forcément lieu à une transition. Elizardo Sanchez Santa Cruz³²² déclare :

Notre position est minimaliste : nous souhaitons une transition graduelle qui associe le pouvoir actuel à une ouverture progressive le premier pas vers cette solution serait la reconnaissance du droit d'association et du droit à l'information. Nous ne souhaitons pas une rupture brutale avec les institutions actuelles ni des élections immédiates ou un référendum comme le réclament certains³²³.

En attendant, Raúl Castro profite de la fascination exercée par Fidel Castro et gouverne en suivant la logique de son frère.

³²¹ O. LANGUEPIN : *Cuba. La faillite d'une utopie*, Éditions Gallimard, 1999, page 242

³²² Elizardo Sanchez est le président de la Commission cubaine des droits de l'homme et de la réconciliation nationale.

³²³ O. LANGUEPIN : *Cuba. La faillite d'une utopie*, Éditions Gallimard, 1999, page 264

1. Les changements politiques provoqués sur l'organisation des affaires culturelles cubains des années 1990 à aujourd'hui

Dans les années 1990, la production artistique et littéraire ne peut pas être moins convulsées et spéciale, vis-à-vis des relations entre les créateurs et l'État. Les caractéristiques culturelles de ces années sont : la crise de l'industrie de la production culturelle, le gain d'espaces expressifs pour les créateurs et l'exil massif d'artistes cubains, la diminution des projets théâtraux, les réductions quasi à zéro de la réalisation cinématographique produite avec le capital national et surtout la pénurie d'électricité qui se traduit par des coupures dans l'approvisionnement ; par exemple les salles de cinéma doivent réduire leurs activités pour certaines et fermer pour l'immense majorité. Ce qui est certain, grâce à la crise des années 1990, l'art cubain a aujourd'hui gagné en possibilités expressives et réflexives qui étaient avant inexistantes. Néanmoins, avec la complexité et le dramatique de la situation de la production et de la création culturelle en entrant dans le nouveau siècle, le pays vit dans un moment d'effervescence créative spéciale où sont en train de s'affleurer les résultats d'un espace possible mais insuffisant pour la création, la réflexion et le débat. De ce fait, il est certain que les secteurs comme les moyens de diffusion (les périodiques et la télévision) sont à peine des instruments de propagande plus que d'information. Aussi, est-il nécessaire de reconnaître qu'aujourd'hui beaucoup d'artistes s'expriment dans un espace de cette « liberté conditionnée » qui gagne du terrain. Par conséquent le pays a voulu créer une culture plus grande que le petit territoire insulaire. Aujourd'hui on parle, dans le monde, de la langue espagnole, d'un boom de la « nouvelle cubaine » grâce à l'œuvre d'une dizaine d'auteurs de diverses générations.

Être artiste à Cuba c'est donc avant tout savoir jouer avec cette ligne rouge qui sépare le « avec » du « contre » : beaucoup sont condamnés au silence ou à l'exil pour avoir sous-estimé la pertinence de ce clivage fondamental. Bien entendu, les frontières qui séparent l'artiste officiel du dissident maudit sont mouvantes et perméables : elles évoluent au gré des tensions et en fonction des personnalités de chacun. Les caprices des censures font se succéder des périodes de stricte orthodoxie avec des moments de relâchement doctrinaux. Malheureusement,

l'appauvrissement de la culture à Cuba, pourtant d'une extrême richesse au départ, est aujourd'hui une triste réalité.

2. La littérature

Les injustices et les troubles sociaux donnent souvent naissance à de grands chefs-d'œuvre littéraires, et l'histoire cubaine mêlant ces deux ingrédients n'échappe pas à la règle. Dans l'Île et dans la diaspora, la lente agonie de l'utopie castriste sert de terreau à un nouveau boom de la littérature cubaine. Le début des années 1990 voit l'apparition d'une nouvelle génération d'écrivains, comme Zoé Valdés auteur des romans *Le Néant quotidien* et *La Douleur du dollar*. La politique est omniprésente dans l'œuvre de cette nouvelle génération post-révolutionnaire. Mais la virulence de certains auteurs exilés du passé laisse la place à un discours marqué par les illusions perdues, la nostalgie et l'exil, intérieur ou extérieur. Ces thèmes donnent une dimension universelle à la nouvelle littérature cubaine, qui bénéficie du phénomène de mode et de curiosité, attirant des centaines de milliers de touristes vers la plus grande île des Antilles. Mais, si les cubains restent de grands lecteurs, ce renouveau reste entravé tout de même par les difficultés matérielles que rencontrent éditeurs et libraires, sans parler des ravages d'une censure tatillonne et de son corollaire l'autocensure. Beaucoup de ces écrivains ont profité des accommodements migratoires concédés depuis quelques années par les autorités cubaines pour s'établir en Europe ou en Amérique latine, sans rompre les ponts avec le régime qui leur permet de se rendre régulièrement dans l'Île. Les écrivains de l'Île peuvent maintenant faire publier leurs œuvres à l'étranger, surtout en Espagne. Par exemple, Abilio Estévez dont le roman *Ce royaume t'appartient* est traduit en plusieurs langues, ou Leonardo Padura qui écrit des romans politico-romanciers comme *Electre* à *La Havane*. Autrefois, était considéré comme un délit et pouvait conduire en prison. La poésie est relativement moins touchée que les autres genres littéraires par le manque de fournitures. Publiée dans les revues ou sous la forme de brochures peu gourmandes en papier, la jeune poésie cubaine fait preuve d'une grande créativité, dont témoignent plusieurs anthologies récentes. Parmi ces recueils, *Retrato de grupo* (Portrait de groupe) et *Mapa del país* (Carte du pays) confirment l'émergence d'une pensée critique à partir de la poésie. Fils de la révolution, les

jeunes poètes développent un discours de rupture avec le réalisme socialiste ou l'utopie romantique de leurs aînés. Le héros redevient l'individu, souvent marginal ou voyageur. Le nouveau discours poétique recourt au langage élu­sif ambigu, ironique, voire subversif. Leonardo Padura lors d'un entretien explique les problèmes auxquels sont confrontés les romanciers :

Le système ne fonctionne pas ici selon les règles du marché : par exemple les droits d'auteur sont payés une fois pour toutes en fonction du nombre de pages, indépendamment du tirage. Un roman m'est payé l'équivalent de 600 francs par le gouvernement. C'est pourquoi tout le monde cherche à se faire publier à l'étranger. La plupart des écrivains sont inconnus dans leurs pays : c'est un système paternaliste qui privilégie la poésie et les contes alors que les gens préfèrent les romans. Il se publie en moyenne une vingtaine de romans par an (tirage moyen de 4000 exemplaires) à cause des limitations dues à la pénurie de papier. Mon premier roman *Pasado perfecto* (Parfait passé) a été publié à Mexico en 1992 et seulement en 1995 à Cuba [...] L'identité et la réalité cubaine d'aujourd'hui m'obsèdent : je veux rester à Cuba absolument car je ne pourrais pas vivre ailleurs. Il y a ici une ambiance très particulière dans la façon qu'ont les gens de se comporter, de vivre et d'entrer en contact. C'est un autre rythme de vie qui me convient en tant qu'écrivain [...] Il y a une incertitude énorme sur le futur, les gens vivent au jour le jour. Mais pour un romancier ce chaos est une source d'inspiration irremplaçable³²⁴.

C'est le paradoxe de cette île de compter avec une histoire et un héritage littéraires considérables et de se retrouver aujourd'hui avec une production anémiée et des cénacles discrédités par les scandales politiques. L'exil forcé, la censure, le manque de moyens, la lassitude, ont eu raison des vocations les plus sérieuses et ceux qui ont su résister ne l'ont souvent fait qu'au prix de l'amertume ou du renoncement.

³²⁴ M.MUGUERCIA: *Teatro en busca de una expresion socialista*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 198, page 163

3. La musique

À toutes les époques de son histoire, l'île de Cuba a élaboré un folklore sonore d'une surprenante vitalité, recevant, mêlant et transformant des apports divers, qui finirent par donner naissance à des genres fortement caractérisés.

C'est à travers ces mots qu'Alejo Carpentier souligne la magie musicale régnant à Cuba. En ce moment, la musique cubaine, tant la traditionnelle que celle contemporaine, voit un de ses moments de splendeur économique et créative avec des prix de haut niveau, des concerts dans les places les plus prestigieuses. Les ventes de disques sont notamment importantes aux États-Unis. L'engouement pour la musique cubaine s'explique par la forte identité qu'exprime le « son », musique traditionnelle réhabilitée par la révolution qui en a réactivé le sens symbolique. En effet, le « son » traverse tout le siècle à Cuba mais est redécouvert en 1990 par les États-Unis et l'Europe. En 1996, le guitariste américain Ry Cooper était à La Havane pour un projet musical d'où naîtra l'album *Buena Vista Social Club*, auquel participa Ibrahim Ferrer. C'est alors que le leader du groupe Los Van Van dénonce la récupération de cette musique présentée par les États-Unis comme une émanation de la culture cubano-américaine des années 1930. D'autres groupes, les plus en vue de la musique à Cuba sont Charanga Habanera, NG La Banda, Paulito FG, Manolito y su Trabuco ou encore Azúcar Band.

Depuis quelques années, à Cuba, les traditions africaines sont remises au goût du jour par certains groupes folkloriques qui jouent et dansent pour les touristes. Le Carnaval de Santiago est l'un des événements incontestés de la musique cubaine. Des groupes de danseurs ou *comparsas* défilent au rythme des *congas* dominées par les tambours bantous, des jantes de voitures sont reconverties en percussions, tout cela soutenu par le son strident de la corneta china, une petite trompette chinoise (Annexe 8 page 283).

Le *són* et les musiques traditionnelles sont à l'honneur dans *les casas de la trova* des principales villes, où se produisent des groupes de musique souvent excellents. La danse salsa et le reggae cubain sont les maîtres inconstés des pistes. À la différence des musiques traditionnelles, la salsa, « la sauce » mêlant énergie et art de la fête, n'est pas une musique cubaine à proprement parler. Née simultanément à La Havane, à Porto Rico et dans les quartiers latinos de New-York, elle unit les apports afro-cubains et jazzy aux rythmes des Caraïbes. Musique de La Havane, par excellence, elle est cependant devenue au fil des ans la reine de la nuit dans toutes les régions de l'île. L'engouement pour le « son » traditionnel a commencé à décliner à partir du moment où les musiciens cubains se sont tournés vers des formes musicales mondiales comme le rap et les

musiques électronique. La jeunesse noire de Cuba, en particulier dans l'Orient, vibre désormais au son du reggae cubain appelé le reggaetón, mélange de raggamuffin, de musique afro et de techno aux paroles très crues, qui se danse de manière pour le moins lascive :

El *templete* (de *templar* : baiser) n'a plus rien des mouvements coulés et sensuels de la salsa. C'est une danse qui se caractérise par des mouvements rapides et saccadés des hanches qui miment sans détour l'acte sexuel : une véritable incitation à la débauche mais qui ne choque plus grand monde dans un pays où le sexe fait partie des distractions quotidiennes. C'est sans doute pour cela que la Charanga³²⁵ a rapidement retrouvé son public, non sans avoir publiquement présenté ses excuses, mais aussi parce que l'exportation de la musique cubaine à l'étranger est devenue une manne pour le gouvernement cubain³²⁶.

4. Le cinéma

Le cinéma a été le plus frappé par la crise économique, et ne cesse de produire des miracles qui permettent l'accumulation de prix des Festivals : le Festival international du nouveau cinéma latino-américain à La Havane, qui se charge de promouvoir et d'encourager le meilleur du septième art dont la 28^{ème} édition, le 11 décembre 2006, a vu la création d'un film tant inquiétant qu'audacieux comme *Suite Habana* de Fernando Pérez, et la nomination pour l'Oscar obtenu pour *Freise Chocolate* du Cubain Gutiérrez Alea en 1993, d'après une nouvelle de Senel Paz. Le film dont l'action se situe en 1970 donne une image de la fermeture du régime dans les années de durcissement politique et de contrôle social :

Difficulté pour les homosexuels de vivre au grand jour, difficulté pour les artistes de produire hors la norme culturelle, surveillance au quotidien par les voisins, aspirations spirituelles frustrées, endoctrinement. Il a souvent fait l'objet d'un contresens, en étant interprété comme une représentation de la Cuba des années 1990³²⁷.

³²⁵ Une charanga est un ensemble musical incluant piano, violon, violoncelle, guiro, clarinette, flûte, contrebasse et timbales, (au sens timbal). Ce type de formation a d'abord joué des danzones, avant de jouer ensuite du cha-cha-cha, de la salsa. Les orchestres de timba ont une structure assez proche de la charanga, mais avec des éléments nouveaux et modernes

³²⁶ O. LANGUEPIN : *Cuba. La faillite d'une utopie*, Éditions Gallimard, 1999, page 160

³²⁷ *ibidem*, page 151

En 2010 a lieu la 32^{ème} édition avec en total 515 films : 25 de plus qu'en 2009.

Au cours des dernières années, de nombreux cinéastes s'interrogent sur les réalités de la société actuelle avec des films comme *Lista de espera* (Liste d'attente), (2000), de Juan Carlos Tabio, *Entre ciclones* (2003) d'Enrique Colina ou encore *Suite Habana* (2003) de Fernando Pérez.

Ensuite est créé un Festival international du cinéma pauvre en réponse au prestigieux Festival du nouveau cinéma latino-américain (Festival Internacional del Cine Pobre). Le cinéaste Humberto Solas, Président de ce festival, donne les éclaircissements suivants dans l'introduction de son « Manifeste du Cinéma Pauvre » :

Levons les malentendus. Cinéma pauvre ne signifie pas cinéma qui manque d'idées ou de qualité artistique, mais un cinéma aux ressources restreintes qui se fait dans les pays moins développés ou périphériques, mais aussi au sein des sociétés dirigées au niveau économique-culturel, soit dans des programmes de productions officielles, soit au travers du cinéma indépendant et alternatif.

Le Festival international du cinéma pauvre est un défi à l'emprise de l'argent sur la création cinématographique. Toujours selon Humberto Solas :

La Révolution technologique, en réduisant les coûts de production cinématographique, est une forme de résistance à ce projet de dépersonnalisation, ce qui se répercutera sur une démocratisation graduelle de la profession en fragilisant le caractère élitiste de cet art lié à l'industrie ; la réduction des coûts de production permettra l'insertion de groupes sociaux ou communautaires qui n'avaient jamais eu accès à la production de films, vitalisant de la sorte le cinéma national ; c'est le moyen d'échapper au sentiment d'être sans défense face au vandalisme globalisant, de légitimer la polyvalence des styles et des héritages nationaux d'un art qui n'est pas le patrimoine d'un seul pays ni d'une seule conception du monde³²⁸.

La création du Festival des jeunes réalisateurs, en 2002 à La Havane est la marque du dynamisme de la production cinématographique, ou peut-être même de la résistance culturelle aux difficultés économiques. En 2010, est aussi célébré le

³²⁸ C. PIC-GILLARD : *Révolution à Cuba de José Martí à Fidel Castro*, Ed Ellipses, Paris, 2007, page 152-153

25^{ème} anniversaire de la Fondation du nouveau cinéma latino américain dont le président actuel est Gabriel Garcia Márquez. Cette fondation a été créée en 1986 avec l'intention de contribuer au développement et à l'intégration du cinéma latino-américain et d'obtenir un univers audiovisuel commun. Sa première et principale ligne de travail est le développement et l'intégration du cinéma dans l'Amérique Latine et dans les Caraïbes, mais consacre aussi ses efforts à la préservation de la mémoire cinématographique et audiovisuelle de la région depuis ces origines. En vingt cinq ans de vie, la Fondation du nouveau cinéma Latino-américain développe une intense activité et atteint d'importants succès. Garcia Márquez déclare:

Notre objectif final n'est autre que réussir l'intégration du cinéma Latino-américain, aussi simple et démesuré soit-il³²⁹.

5. Les arts plastiques

Suite à la précarité générée par la crise économique qui affecte violemment le mouvement artistique par le départ de certains plasticiens, la nouvelle génération du Nouvel Art Cubain dans les arts plastiques est appelée « Génération de Transition ». Mais la nouvelle situation économique entraîne un changement fondamental dans la conception de l'art : la commercialisation d'œuvres d'art est à l'origine d'importantes ressources économiques. Selon Christine Pic-Gillard :

la commercialisation eut deux conséquences : d'une part, une meilleure diffusion des œuvres, et d'autres part l'apparition d'un art commercial. Des espaces de ventes des œuvres virent le jour, destinés aux touristes payant en dollars américains³³⁰.

Les arts plastiques cubains bouleversent par la concurrence introduite par le marché de l'art, au moment où les galeries et les collectionneurs étrangers recommencent à s'intéresser de près à l'art cubain contemporain. Une autre difficulté surgit à partir des années 1995, celle de l'utilisation des symboles patriotiques, soumise à la censure ou plutôt à l'autocensure. Les plasticiens en

³²⁹ *ibidem*, page 4

³³⁰ C. PIC-GILLARD : *Révolution à Cuba de José Martí à Fidel Castro*, Ed Ellipses, Paris, 2007, page 156

exil, par exemple, sont toujours considérés comme des artistes cubains, mais leur inspiration est nourrie par leurs racines cubaines mais avec de notables nuances générées par un contexte social, culturel et économique différent:

L'État cubain, conscient des dangers de la dérive du marché de l'art, en a repris le contrôle, au moyen du Conseil National des Arts Plastiques (CNAP). Le rôle de cet organisme, outre la création et la conservation, est d'encadrer la diffusion et la commercialisation des œuvres récentes à travers le Fond Cubain des biens culturels, l'entreprise de commercialisation des galeries *génésis* et les ateliers de scénographies. Le CNAP organise de nombreux événements culturels destinés à promouvoir l'art cubain sur la scène internationale ; la Biennale de La Havane est l'événement phare de cette promotion³³¹.

À partir des années 1990 la réaction de l'État tend à contrôler les effets du marché, du moins interne, et vise à assurer la qualité et l'authenticité de la plastique cubaine. L'État cubain, conscient des dangers de la dérive du marché de l'art, reprend le contrôle, au moyen du Conseil National des Arts Plastiques (CNAP). Le rôle de cet organisme, outre la création et la conservation, est d'encadrer la diffusion et la commercialisation des œuvres récentes à travers le Fond Ccubain des biens culturels, l'entreprise de commercialisation des galeries *génésis* et les ateliers de sérigraphies. Le CNAP organise de nombreux événements culturels destinés à promouvoir l'art cubain sur la scène internationale ; la Biennale de La Havane est l'événement phare de cette promotion, qui accueille en principe tous les 3 ans (dernière édition en 2009) des artistes venus de tout le tiers-monde.

Dans un pays où l'activité exposée des arts plastiques enregistre chaque mois une dizaine d'expositions dans les espaces les plus représentatifs de la capitale et une vingtaine aux alentours de l'Île, sous le signe de la diversité la plus surprenante, il faut considérer une classification des événements qui tiennent compte, d'une part des objectifs fixés par les artistes cubains, et d'autre part l'impact des expositions internationales qui enrichissent l'expérience esthétique des spectateurs. Par exemple au musée National des Beaux Arts en 2010 a été exposé l'histoire de l'art abstrait, cubain. C'est un parcours de l'art non figuratif à travers les générations

³³¹ C. PIC-GILLARD : *Révolution à Cuba de José Martí à Fidel Castro*, Ed Ellipses, Paris, 2007, page 157

distinctes de créateurs qui ont développé leur discours artistique à l'intérieur de cette tendance. Différentes manifestations ont lieu tous les ans, tels que La Feria International de Artesania (FIART) qui se déroule en décembre. « Art, utilité et métier » : des artistes étrangers et du pays exposent le meilleur de leurs œuvres transformées en textiles, meubles, lampes, céramique, chaussures, orfèvrerie, sérigraphie, bijouterie ainsi comme des articles utiles pour le foyer.

Ainsi, l'art cubain, de l'intérieur ou de l'exil, subit depuis les années 1990 les effets du marché. La réaction de l'État tendant à contrôler ce marché, du moins en interne, vise à assurer la qualité et l'authenticité de la plastique cubaine.

Parmi les peintres actuels les plus reconnus, se trouvent Nelson Dominguez, Manuel Mendive, Zaida del Rio ou encore Cosme Proenza. Le sculpteur Alberto Lescayné est l'auteur de deux très belles œuvres monumentales en bronze réalisées dans les années 1990 : le monument à Antonio Maceo³³² de Santiago de Cuba et le magnifique monument El Cimarroón d'El Cobre³³³.

La rigueur de la censure, les effets de l'émargination, la présence actuelle du marché vorace sont allés mouler les sentiers, de la création artistique de cette petite île des Caraïbes qui continue à être un des majeurs biens de la nation.

Aujourd'hui, la création recouvre une relative liberté, même si les œuvres les plus politiques continuent à être victimes de la censure. Le ministère de la culture s'efforce d'apporter son soutien aux diverses formes d'arts et à détecter les jeunes talents pour les orienter vers les meilleures écoles.

³³² Antonio Maceo est un combattant et héros de la lutte pour l'indépendance de Cuba. Surnommé le Titan de bronze pour sa force et sa couleur de peau, il participe à plus de 900 combats dans la guerre des Dix ans (1868-1878) et la guerre d'indépendance (1895-1898)

³³³ Près de Santiago de Cuba, La Tour el Cobre est un sanctuaire national vers lequel convergent de nombreux Cubains. A proximité, le monument El Cimarroón dédié aux esclaves tués sur les îles caribéennes.

B/Comment la « cubanía » théâtrale semble t-elle s'exprimer aujourd'hui ?

Comment écrit-on à Cuba aujourd'hui ? Comment vit-on à Cuba aujourd'hui ? Qu'écrivent les jeunes cubains aujourd'hui et comment pensent-ils ? Quels sont leurs modèles, leurs références, leurs rapports avec la révolution ? Leurs insatisfactions ? Que sont-ils capables de dire ou de ne pas dire ? Quels sont les effets des changements politiques sur la production théâtrale ? Toutes ces questions sont fondamentales pour mieux comprendre ce caractère profondément cubain qui s'inscrit encore aujourd'hui dans l'art théâtral cubain.

La pénurie de papier oriente la production vers des formes courtes : la nouvelle et la poésie. Dans les années 2000-2005, la littérature cubaine s'exprime surtout à travers ses écrivains qui vivent à l'étranger, mais les instances officielles ne les récompensent pas. De nombreux écrivains et chercheurs cubains demandent publiquement, lors de réunions officielles, que les auteurs cubains de l'étranger puissent être candidats au Prix National de Littérature et Sciences Sociales attribué chaque année par le Ministère de la Culture, mais en vain. Cependant, même sous contrôle, la création littéraire cubaine intérieure n'en est pas moins vivante. Les romans qui traitent certains thèmes dit polémiques, comme la prostitution ou la corruption, rencontrent des difficultés, que ce soit pour être publiés ou pour être récompensés.

Dans le domaine du théâtre la situation est très drastique : point de droits d'auteurs, pas d'intermittents du spectacle mais des comédiens et techniciens mensualisés dans chaque compagnie autorisée avec des obligations de création, une par an minimum, des représentations, ainsi que des évaluations régulières des artistes et du travail des compagnies. Néanmoins, la situation n'est pas aussi catastrophique qu'elle n'y paraît. En effet, au regard des salaires, les artistes sont privilégiés, 300 pesos à 600 pesos environ soit 10 à 25 euros mensuel, l'équivalent d'un salaire de médecin en fin de carrière. Cette hausse de salaire est due au fait que les répétitions se font dans des espaces où les conditions matérielles de travail sont très dures (chaleur, pas de sanitaires ni douches, pas de scène). Mais la motivation reste très grande dans la mesure où on peut apporter de la

nouveauté à un théâtre qui se reproduit à l'identique et où il n'existe pas de sang neuf pour bousculer les habitudes. Chaque compagnie est en effet dirigée par un Directeur tout puissant, et dans la plupart des cas, en place depuis de nombreuses années. Dans le domaine qui relève de la compétence de la Direction nationale du théâtre, il existe actuellement plus d'une quarantaine de groupes dont les membres perçoivent un salaire entièrement garanti quel que soit le nombre de représentations auxquelles ils participent, les recettes ou le succès de l'œuvre.

L'État non seulement assure un revenu à toutes ces troupes, mais il leur fournit le local où elles font leurs répétitions, la salle où elles donnent leurs représentations et les services d'ateliers qui fabriquent les décors, les costumes et tous les accessoires nécessaires à la mise en scène ; il prend en charge les frais de publication du catalogue ou du programme et la diffusion de l'œuvre, les services techniques d'éclairage et de son, l'utilisation de studios d'enregistrement, en plus de la solution des divers problèmes administratifs que pose une nouvelle présentation, problèmes qui ne constituent plus une préoccupation pour les interprètes et les créateurs. Le Centre d'Information et d'Études sur la Culture assure le service de documentation et d'information sur le théâtre. Tous les domaines artistiques bénéficient de ce service; ils disposent en outre d'une bibliothèque (livres et périodiques) spécialisée.

Les troupes théâtrales ont la possibilité de se familiariser avec les nouvelles orientations du théâtre dans le monde ou de rechercher des formes nouvelles, car elles ont souvent recours aux services d'auteurs étrangers qui participent à la mise en scène de leurs oeuvres ou de spécialistes qui aident à résoudre les problèmes techniques.

Ces groupes théâtraux se livrent à des études organisées qui durent parfois plusieurs mois durant lesquels les interprètes et les créateurs reçoivent un revenu garanti, conformément au principe de l'État révolutionnaire selon lequel la recherche et l'expérimentation sont essentielles au bon développement du pays. Le travail que fournissent les créateurs et interprètes dans les conditions exposées ci-dessus prend la forme d'une production culturelle abondante qui doit naturellement parvenir au peuple de la façon la plus appropriée. Malgré tous les aléas, les artistes comédiens gardent la joie de jouer et de travailler, ce qui fait le bonheur de chaque metteur en scène dont l'unique préoccupation est la création.

Évoquer les moments forts de la scène cubaine pendant ces dernières années semble impossible. L'un des indices des aires d'ouvertures avec lesquelles commencent les années 1990 est la récupération de différents textes maudits qui attendent l'opportunité de se confronter avec les spectateurs. On a pu ainsi jouer *Juana de Belciel*, le plus connu sous le nom de religieuse *Madre Juana de los Angeles* (Mère Jeanne des Anges) de José Milián, el *Milanés* (Le Milanais) d'Abelardo Estorino et aussi *Dos viejos pánicos*, *La niñita querida* (Chère petite fille) et *El no* de Virgilio Piñera. Deux auteurs sont d'une grande importance, qui par leur brillante irruption dans les années 1960, connaissent dans les années 1970 une cruelle marginalisation : Tomás Gonzaléz et Hernandez Espinosa.

Au début des années 1990, certains faits soulignent des changements dans la scène cubaine. En premier lieu, s'écrivent et se jouent de nombreuses pièces qui revendiquent l'individu ; un aspect d'une particulière importance dans une société où toute expérience passe obligatoirement par la sphère publique. En deuxième lieu, la revitalisation qu'expérimente le monologue, à partir de la convention de 1988 du Festival du Monologue, où sont célébrées plus de 10 éditions. L'initiative est une voie alternative et modeste pour échapper à la rigueur des compagnies établies et pouvoir créer avec un minimum de liberté, en plus d'activer et de garantir la relation entre texte écrit et mise en scène. La recherche théâtrale, de ces années, est en effet marquée par l'expérimentation scénique avant tout. Le texte n'est pas toujours primordial, il disparaît parfois. La nouvelle génération a plutôt tendance à se soustraire à la norme, qu'elle soit politique ou théâtrale. Insatisfaits par la vision d'un théâtre qui parfois s'épuise dans ses slogans, les jeunes auteurs et metteurs en scène décident d'économiser leurs mots, voire de s'en passer. L'obstacle principal rencontré par ces compagnies alternatives, dites aussi clandestines, est la recherche d'un lieu où se produire.

Le *Teatro Obstáculo* est le projet qui commence et démontre la possibilité réelle d'un théâtre alternatif. Ce théâtre apparaît dès 1985 à La Havane. Son fondateur Victor Varela vide le salon de sa maison et travaille dans un espace d'un mètre carré par acteur pour huit spectateurs par nuit. Ce qui au début était une manière désintéressée et surtout clandestine de faire du théâtre, il se convertit en succès national et international. L'obstacle n'est pas seulement la matière avec laquelle ce théâtre marque la différence avec d'autres formes de théâtre à travers l'histoire,

mais aussi le support qui justifie son existence et le catalyseur qui lui permet une praxis unique. Dirigé fondamentalement dans l'investigation des éléments fondamentaux et conceptuels du théâtre, l'objectif de ce théâtre est de favoriser l'innovation théâtrale et la rénovation du langage du théâtre dans tous les champs. Aujourd'hui le *Teatro Obstáculo* est un groupe nomade et itinérant avec pour mission d'explorer les possibilités du théâtre, à problématiser les lieux communs du théâtre pour entraver ses relations habituelles comme stratégie de résistance et invention.

C/La cuarta pared

En 1988, un projet de création *La cuarta pared* de Victore Varela, créée par le groupe *Teatro Obstáculo*, attire l'attention de l'auditoire de la capitale et surtout des jeunes. Il monte sa pièce sans appui officiel ni lieu de répétition. Il prit comme décor un minuscule appartement du quartier havanais d'El Vedado. Par suggestion de certains professionnels, Le Teatro National accueille la pièce dans son salon du neuvième étage ; la saison est un succès et *La cuarta pared* devient la réussite de l'année. C'est un spectacle qui fait voler en éclat les cadres de la représentation théâtrale, à commencer par le langage parlé. La pièce est jouée à nouveau en 1992. Victor Varela est le meneur de jeu d'un théâtre-laboratoire qui cherche non pas à s'accommoder mais à tirer profit de la précarité :

« convertir l'obstacle en création » créer une « esthétique de la difficulté », tel est la principale éthique ou « philosophie de travail », sur lequel repose sa pratique théâtrale³³⁴.

Dans un autre contexte Carlos Espinosa Dominguez explique :

Cette pièce ne valait pas un grand succès, mais dans le notre se fut une proposition particulièrement valable. Il n'y avait pas de texte, seulement des gestes et sons gutturaux. Il n'y avait non plus de message évident, seulement qu'il été chargé de

³³⁴ Artefactus Teatro : <http://artefactus.wordpress.com/2011/03/16/la-cuarta-pared-se-estrena-en-new-york/>

violence et d'un manque de communication. Le détail, qui contribue à la curiosité créée autour de ce travail, c'était que pour la première fois on voyait dans notre scénographie une nudité complète.

Cependant dans la recherche de *La cuarta pared* on constate surtout la présence d'une nouvelle génération dans les scènes cubaines : le langage imparfait et immature s'écarte de façon consciente de ses maîtres. S'ouvre ainsi un chemin d'affrontement, (un théâtre actif en relation directe avec le spectateur) et un théâtre qui réduit son essence au jeu passif scénario-spectateur. *La cuarta pared* émeut le milieu culturel et provoque de temps en temps quelques polémiques, parfois violentes entre défenseurs et détracteurs.

1. Mise en scène

Dans une maison de voisinage, entre couloirs obscurs et cours intérieures, les spectateurs sont conduits dans un absolu silence jusqu'à l'enceinte théâtrale improvisée. Sans connaître les limites de l'espace et l'exacte mesure du lieu, commence une « aventure simulacre » de représentation. Le public se converti en complice de « l'évènement ». Les acteurs-personnages surgissent entre pénombre, visages blancs, valise, et la lumière commence à distinguer les emplacements, certains fils définissent la barrière établie : mais l'action se déroule proche, intime, et l'acteur transpire avec le public. *La cuarta pared* recourt à la violence pour montrer la crise de l'identité. Ses personnages luttent contre l'immobilité et

l'intolérance, là où il n'y a pas de lieu pour la réflexion. C'est un processus d'analyse continue, sans zones blanches. Au-delà de la morale, du remède à insérer l'œuvre dans les circuits théâtraux professionnels, de la crainte vis-à-vis de la réaction d'un public sous estimé, cette œuvre contrarie par sa pluralité de lectures, impose au spectateur une attitude pensante, pour finalement ne pas définir avec clarté un message.

Dans un mouvement théâtral où la parole marque les règles, où le texte dramatique établit les conventions, où l'espace conditionne le spectacle, Victor Varela violente les patrons avec une mise en scène, centrée sur les langages non verbaux, construit son histoire à partir du mouvement, d'une image élaborée soigneusement et avec un fort soubassement plastique. Sans l'ombre d'un doute, *La cuarta pared* déconcerte la critique et polarise des opinions.

Le but de Varela, comme artiste authentique, est de d'abord créer pour soi même l'œuvre qu'il désire, puis seulement de penser au public ; le désir d'arriver à un compromis total avec le théâtre, libre de toute structure syndicale, de toute idéologie, de toute morale, de toute doctrine esthétique, le plaisir de partager le risque extrême de créer, redécouvrir la stupéfaction chaque jour de travail et l'instinct du théâtre dans la mise en scène. Dans ce spectacle minimaliste rempli de symbolisme et de poésie, Varela cherche à rendre réelle la fiction du théâtre écrit dans l'espace physique du scénario :

Mon texte parle d'une famille avec des personnages autonomes (personnages sans acteurs derrière). Pirandello l'a déjà fait dans sa fameuse œuvre *Six personnages en recherche d'auteurs* : La différence était que Pirandello utilise le personnage autonome pour défendre la réalité totale du théâtre et moi-même pour défendre son caractère antinaturel et artificiel. Les personnages de Pirandello malgré leur dévouement inconditionnel à l'auteur, ne peuvent être écrits, car les personnages au fur et à mesure qu'ils racontent leur histoire, deviennent à chaque fois plus réels, tellement réels qu'ils ne rentrent pas dans le cadre étroit de la fiction. Mes personnages ne cherchent pas l'auteur, mais plutôt le haisse. Ils arrivent à la scène par leur propre moyen, ils sont conscient de leur artifice comme personnage, et cherchent plus au-delà de la limite de la scène à la vraie réalité. Chez Pirandello, le théâtre s'affirme comme un lieu d'existence par le personnage, dans le mien il le nie [...] Dans le processus de montage, chaque fois que les personnages parlaient, je ne crée pas, les scènes perdaient de leur enchantement, elles devenaient invraisemblables. Cela m'a conduit à

prendre la décision d'amener l'acteur aux mêmes circonstances que le personnage [...] J'ai pu ainsi voir mon œuvre comme si elle ne m'appartenait pas, comme si c'était la première fois [...] Mon œuvre exprimait l'angoisse territoriale que peut expérimenter un homme dans un pays fermé, marqué par une barrière idéologique, le reste est dramaturgie et poésie³³⁵.

La pièce traite ainsi de la persistance des formes d'aliénation de l'individu dans une société socialiste. De ce fait, *La cuarta pared* est une sorte de voyage dans lequel le personnage se propose d'aller au-delà des limites de la scène et de produire une rupture dans la chaîne fiction-réalité pour avoir de la vie dans la vie. Il découvre également l'existence d'un quatrième mur (*La cuarta pared*) : le mur du rideau, qui est la limite qui scinde la réalité de l'acteur à celui du spectateur. Mais avant d'arriver à ce mur, il doit traverser une série successive d'autres murs « personnels », afin de prendre conscience que le quatrième mur matériel n'est en fait pas un mur physique mais mental. Une fois atteinte cette prise de conscience, le spectateur pourra produire la rupture et continuer d'avancer vers d'autres scènes successives de ruptures jusqu'à arriver au dernier des 4 murs possibles.

2. Le langage

Le langage théâtral de *La cuarta pared* ne représente pas quelque chose de nouveau, si l'on se réfère au panorama mondial. La parole vient à réclamer ses privilèges face au vaste empire de la gestualité et d'autres codes théâtraux non verbaux. Mais à Cuba cette tendance, introduite entre 1969 et 1970 par Vicente Revuelta et le groupe *Los Doce*³³⁶, disparue abruptement. Ce type d'esthétique théâtrale est un théâtre centré sur le travail d'acteur ; celui-ci fait un emploi singulier de son corps et de sa voix, éludant les patrons du comportement quotidien. Paradoxalement, en reléguant au second plan la parole, tout ce que ce théâtre souhaite obtenir est précisément une brusque communication avec son spectateur qui l'incite à vaincre ses automatismes, ses réactions réfléchies et l'invite à accepter un type de « contact » plus essentiel et intime. Ce propos

³³⁵ Interview d'Ernesto García à Victor Varela in *Dramateatro revista digital*, 12 octobre 2008, http://www.dramateatro.com/index.php?option=com_content&view=article&id=152:entrevista-a-victor-varela&catid=9:entrevistas&Itemid=1

³³⁶ Los Doce : groupe emblématique créé par Vicente Revuelta en 1970.

devient réel quand l'acteur et tout le système scénique arrivent à bouger, sans faussetés ni trucages, aux niveaux d'une « délicate alchimie technique et émotionnelle³³⁷ ». Se produit ainsi un acte impressionnant de sincérité artistique :

Se produit devant nos yeux et oreilles, contre notre peau, des actes auxquels de façon mystérieuse nous participons³³⁸.

La particularité de ce type de théâtre, décrit ici, participe à l'expérience théâtrale, plus argumentative, ou pour du moins, plus frontale dans la relation avec le public. La structure dramatique est imparfaite mais le spectacle est extrêmement bien soigné avec beaucoup de détails dans la réalisation et dans le travail avec les objets et l'espace. C'est un spectacle clairement centré sur un fort sentiment de frustration et de perte de liberté. C'est un spectacle sur l'homme qui le compulse, le pousse à s'auto-reconnaître et à se transformer.

3. *La cuarta pared* à New York

³³⁷ V.VARELA : « Encontrar un aliado en el obstáculo » in *Espectáculos* *lanacion.com*, 09/05/11, <http://www.lanacion.com.ar/76314-encontrar-un-aliado-en-el-obstaculo>

³³⁸ M.MUGUERCIA : « La cuarta pared no es afirmativa » in *Drama Teatro, revista digital*, Mai 1988 http://www.dramateatro.arts.ve/dramateatro.arts.ve_respaldo/teoria_teatral/muguercia.html

confronter différents point de vue, de polémiquer, de rechercher, et de connaître. Aujourd'hui, le pont de communication est nécessaire entre les différentes générations des hommes de théâtre cubain. Toutefois, il n'existe pas aujourd'hui à Cuba une école de théâtre pour l'enfance et la jeunesse. Il n'existe pas à ce jour suffisamment de cours avec des professeurs de marionnettes, d'ateliers, de festivals qui sont toujours un point de confrontation et d'apprentissage et qui font la carrière des principaux directeurs, acteurs et dramaturges d'aujourd'hui.

D/Los Elementos

Les jeunes d'aujourd'hui rejettent les bases d'une communauté culturelle. En effet, *Los Elementos* est constitué par un groupe de jeune, dirigé par José Oriol González Martínez et fondateur du groupe. Forte de son expérience auprès des populations exclues et dans les zones dites « de silence » où radios et télévisions sont difficilement captées, la compagnie *Los Elementos* a su au fil des ans diversifier ses activités.

Ils commencèrent leur travail de cohabitation et familiarisation dans les petites villes telle que Jacksonville au sud La Isla de la Juventud ou encore Barrancas à Santiago de Cuba. Leur but est de découvrir les rudiments d'une esthétique théâtrale, sans défaut et assumée, comme l'un des principaux outils du travail du groupe pour ainsi réconcilier les hommes avec leur propre mémoire culturelle et historique. Les thèmes abordés sont souvent difficiles. Par exemple, *Inmigrantes* (Immigrés), (1994), marque la maturité du collectif avec un travail sérieux de recherche en relation avec l'histoire même de la nation et la culture cubaine et la condition d'insularité. La pièce raconte l'histoire de cinq étrangers, tous en quête d'identité, certains enfermés dans le carcan de leurs traditions et d'autres essayant de s'adapter à une nouvelle culture sans pouvoir se libérer de la leur.

Le théâtre de *Los Elementos* se situe aujourd'hui dans le village de Cumanayagua, province de Cienfuegos. Etroitement lié à sa vie culturelle et sociale, le groupe propose la construction d'une communauté culturelle-agricole dans un espace rural où sont sollicitées les communautés urbaines et rurales voisines. Les communautés sont amenées à activer leur imaginaire collectif et à rendre propice la conséquente et graduelle découverte de ses propres potentialités. Théâtre et nature sont aujourd'hui les nouvelles composantes avec lesquelles le groupe travaille afin que l'homme puisse découvrir sa propre identité³³⁹.

Aujourd'hui, la compagnie s'adresse à un public très diversifié. Elle joue pour les paysans, les étudiants, les femmes au foyer, les sidéens³⁴⁰, les prisonniers, les malades psychiatriques. En parallèle, la compagnie organise des spectacles de rue. En novembre 2007 à l'occasion de la 8^{ème} édition de la « biennale de Montagne », sur un parcours de près d'un kilomètre, les membres de la troupe *Los Elementos* et avec elle d'autres compagnies, rencontrèrent près de dix mille personnes :

Sous des airs de carnaval, ces spectacles de rue, les « pasacalles », sont bien plus que de simples divertissements. Ils sont en réalité un moyen d'aller au devant des habitants et de les amener à réfléchir sur des thèmes variés tels que les migrations ou l'écologie. Pendant une semaine, quelque 150 participants de 9 troupes de théâtre venues de toute l'île ont ainsi proposé 60 représentations à plus de 9200 spectateurs³⁴¹.

La compagnie propose également des ateliers et donne des représentations dans le pays et à l'étranger, ce qui lui a d'ailleurs valu de nombreux prix. Depuis quelques temps, les membres de la compagnie étendent leur action à un travail de mémoire pour réinstaurer une agriculture pérenne. Ils incitent les habitants à utiliser les méthodes d'agriculture traditionnelle comme l'élevage d'animaux pour leur propre consommation ou l'utilisation de sources comme l'eau ou le vent en tant qu'énergie renouvelable. De cette façon le théâtre devient un vecteur de développement.

³³⁹ *ibidem*, page 51

³⁴⁰ Se dit d'une personne atteinte du Sida

³⁴¹ Article paru en janvier 2007 dans *Résonances*, mensuel d'informations citoyennes, réalisé par des jeunes militants

E/ Théâtre et Utopie

En reprenant les mots d'Andreas Huyssen, dans la culture allemande on retrouve des similitudes avec l'art cubain d'aujourd'hui :

Ce qui se distingue de la production esthétique contemporaine [...] c'est le retour à l'histoire, la nouvelle confrontation de l'histoire et du mythe [...] « Cette recherche de l'histoire, l'exploration des non lieux, les exclusions... tout ceci est inculqué d'énergies utopiques qui étaient, avant, décidément très orientés vers le futur³⁴² ».

Face au discours de la fin des utopies, Huyssen propose l'existence d'un nouveau genre d'utopies, cette fois-ci tournée vers le passé, comme une défense « contre l'attaque que le présent exerce sur le reste du temps³⁴³ ».

Dans les années 1990, alors que le modèle du capitalisme néolibéral triomphe, de par le monde, on a pu croire que la révolution cubaine ne semble pas survivre à l'effondrement du socialisme. Or, c'est bien dans sa capacité de régénération, misant sur la formation de ses ressources humaines et dans la conscience d'une continuité historique du mouvement révolutionnaire latino-américain que se trouve la force de la révolution cubaine. Et si aujourd'hui la révolution cubaine, en tant que système politique, n'est sans nul doute plus un modèle à suivre pour les démocraties de gauche latino-américaines, elle reste pourtant une référence incontestable au niveau des réalisations sociales et culturelles.

La révolution reconnaît la contribution apportée par les Noirs et Mulâtres de Cuba à la lutte pour l'émancipation. L'une des obsessions de l'utopie est l'égalité³⁴⁴. En effet, si l'attachement aux racines et à une certaine « cubanité », qui semble rapprocher les écrivains, les fait se retrouver dans la révolution, c'est avant tout au nom de la liberté. On peut donc dire que la véritable question posée par la création artistique dans toute la révolution est de savoir quelle est la place qui est revendiquée pour la liberté de l'artiste au regard de sa propre vision du monde et de son passé.

³⁴² A.HUYSEN : *Memorias de Utopia*, Diario de Poesia n°36, 1995/1996

³⁴³ *ibidem*

³⁴⁴ R.C LUCIEN : « Quel homme nouveau pour l'utopie révolutionnaire ? » in *Cuba 1959-2006. Révolution dans la culture. Culture dans la Révolution*, Ed L'Harmattan, Paris, 2008, page 29

1. Le culte de la famille cubaine

La dramaturgie cubaine a créée des œuvres mémorables qui possèdent la qualité de permettre une lecture politique, enrichie et problématisée par la trame dense des comportements intimes et des codes culturels dans laquelle la lecture se forge. Aujourd'hui, à Cuba, le thème de la famille est imbriqué dans un débat politique pointu³⁴⁵. Pendant le procès révolutionnaire, se déclenchent, en différentes étapes, des migrations massives. De ce fait, ceci et d'autres raisons produisent un schisme familial où la seule possibilité de dépasser cette crise est d'associer à l'actualité des stratégies politiques. En effet, le thème de la « réunification familiale » passe par des négociations rudes avec l'émigration, par les manipulations évidentes des Etats-Unis, pour le problème des aides économiques que l'émigration envoie à ses familles et pour la pression croissante, de l'extérieur, en faveur du retour, non des personnes mais du capital expatrié. Ces problèmes apparaissent dans certaines œuvres comme une plaie ouverte et comme une interrogation confuse dans la conscience nationale. En outre, le thème de la famille aborde le discours de la « cubanía » et de la culturalité.

2. Débat cubanía et culturalidad

Aujourd'hui, le débat sur la « cubanía », et en général sur le rôle de la culture dans le fonctionnement social, se présente très clairement comme le scénario d'une confrontation idéologique dans laquelle s'entrecroisent des propos variés et des arguments, tous marqués par des intentions politiques. Au début des années 1990, se renforcent, dans l'art et le théâtre, des pensées sur la « cubanía » qui se présentent comme une alternative face au discours dominant. L'actuelle conjoncture de crise rend plus visible l'intentionnalité politique. D'une part, ceux qui invoquent la « cubanía », de façon subtile ou ouvertement, veulent délignifier la révolution cubaine en la présentant comme une transgression volontaire de la « vraie logique » de « l'être » national (de vocation capitaliste). D'autre part, ceux du camp opposé qui parlent de la « cubanía », dénoncent les nouveaux déguisements de la vieille idéologie dénationalisatrice. Tout ceci fait partie d'un

³⁴⁵ M.MUGUERCIA : *Teatro y utopia*, Ediciones UNION, La Havana, 1997, page 25

débat sur la « cubanía » et la culturalité qui, par conséquent, mènerait la révolution à être exposée au risque d'être conçue plus comme un fait prédominant de pouvoir que comme une transformation culturelle radicale.

À Cuba, le concept de nation s'est forgé historiquement non comme cristallisation de réalités préalables mais comme « projet³⁴⁶ ». Cette thèse confirme que la « cubanía » comme réserve morale rend les cubains capables non seulement de s'affirmer dans l'identité mais surtout de se rénover, « de convertir la résistance à la liberté³⁴⁷ ». Magaly Muguercia ajoute :

Leur conscience de nation, pour des raisons historiques et culturelles, est plus dans l'attente de libération que de consécration de l'ordre, elle est plus tournée vers l'intention que d'être fidèle à une structure lourde³⁴⁸.

Aujourd'hui, le panorama idéologique et spirituel cubain situe le problème de la nation dans le centre d'une lutte politique et culturelle qui tente à s'accroître et dans laquelle l'idéologie de la nation semble se confronter. Le théâtre cubain, de ces années, se constitue visiblement comme métaphore de la nation et ses principales contradictions. Cette théâtralité qui se nationalise, non seulement compromet le niveau thématique et le domaine strictement esthétique (la représentation du national), mais envahit la réelle sociabilité, articulant en elle les dynamiques d'un débat.

3. Y a-t-il une crise de l'art théâtral cubain aujourd'hui ?

Depuis 1996 jusqu'à aujourd'hui, le théâtre cubain n'a vu aucune amélioration. Certains disent qu'il a même empiré : la critique est indulgente, les débats nécessaires sont retardés et la qualité des majeures parties des mises en scène, les plus récentes, sont à chaque fois moins convaincantes. À Camagüey par exemple, la situation du théâtre est celle d'un changement imminent de génération d'auteur de théâtre. La situation d'isolement, la perte d'espaces pour le dialogue,

³⁴⁶ F.M HEREDIA : « Nación y sociedad » in *Contracorriente*, n°2, octobre-décembre, 1995, page 25-33

³⁴⁷ M.MUGUERCIA : *Teatro y utopia*, Ediciones UNIÓN, La Habana, 1997, page 37

³⁴⁸ *ibidem*

l'impossibilité des groupes à confronter et objectiver son travail, sont des carences propres au théâtre cubain en général. Le théâtre cubain traverse un difficile moment de survie même si les forces créatrices s'engagent à les ramener à la vie. Mais le théâtre ne peut se permettre le luxe de la solitude. Le théâtre, pour sa propre nature, a besoin de la confrontation, de l'écoulement constant de l'opinion, de l'exercice de la critique juste et suffisante, de l'objectivation de ses voies. Ce « tissu » ne naît pas d'une seule source, car il se nourrit de la participation à la fois d'acteurs, directeurs, publics, spécialistes, critiques et de l'œuvre en soi.

Il n'est pas possible au théâtre de garder le silence ; il serait de toute évidence condamné à mourir. Alors comment faire pour que le théâtre occupe de façon organique dans l'entourage cubain le rôle qu'il est capable de maintenir ?

La compétence technologique, la théorie de la postmodernité et la croissante vague de consommation qui fouette la civilisation cubaine est en train de décréter la mort du théâtre. Les cubains sont victimes de phénomènes qui parfois échappent à leur contrôle et exercent, qu'ils le veuillent ou non, une puissante influence ; les moyens massifs de communication conforment et transforment à une vitesse insoupçonnée, goûts, points de vue et opinions, souvent étrangers à la condition culturelle cubaine et aux conditions de vie réelle du pays.

La décaractérisation du théâtre cubain est précédée par la décaractérisation de ses espaces : les Festivals de Camagüey et les Festivals internationaux de La Havane. L'absence de dialogue dans le théâtre cubain est précédée par le dessin équivoque de ces événements qui empêchent la vraie rencontre et la connaissance plus superficielle du travail entre les artistes de théâtre. Un mouvement n'est pas créé par décret, et les artistes sont au final l'élément protagoniste, car sans œuvre ils ne peuvent la sauver ou la discuter. Ainsi, nous sommes confrontés à un dialogue profond et ouvert, et nous nous devons d'affronter tous les défauts qui font obstacles.

Les institutions ont aussi un rôle à jouer. Leur importance dépend de la capacité politique et opérative qu'elles déploient pour favoriser et faire en sorte que le théâtre, dans son dynamisme et sa diversité, puisse se maintenir vivant et offrir des réponses vraiment créatives. Le théâtre est obligé de prendre en compte tous les dangers qui le guettent, et de revendiquer sa propre nature d'art vivant, de travail artisanal, qui tend à chaque fois vers l'homogénéisation et la déspiritualisation de l'homme.

Les cubains, conscients de tous les risques qui les accompagnent, se détachent de la vie concrète de l'Île, avec la volonté d'assumer ces conflits pour continuer à faire de l'art. Ils sont obligés de penser au théâtre qu'ils souhaitent stimuler et développer. La seule façon est de continuer à travailler ; il faut établir une hiérarchie, mais surtout une vraie et limpide confrontation.

Ainsi, les chargés d'établir et de dessiner des stratégies de développement pour le théâtre sont placés devant un déficit historique :

Celui de repenser une stratégie, celui de provoquer un changement dans la corrélation des forces, celui de comprendre sans arrière intentions la fonction promotrice qui exercent, la replantation des mécanismes de reconnaissance, l'esquisse des Festivals et avant tout celui de racheter et privilégier les espaces pour une réflexion réelle³⁴⁹.

4. Le théâtre comme une expérience réelle de libération

Magaly Muguercia propose deux approches qui examinent la question du théâtre cubain comme expérience réelle de libération, en termes concrets de langages et de fonctionnement artistique. L'une de ces approches fait référence à la « culturalisation » expérimentée par les langages théâtraux cubains des années 1990 et sa tendance à reproduire, dans la création scénique, certains dispositifs basiques de la relation culturelle. L'autre, en relation avec l'antérieur, fait référence à des langages théâtraux cubains qui tendent à se transformer en réelles pratiques libératrices.

La tendance présente dans certaines modalités théâtrales du 20^{ème} siècle concernant l'orientation de ses langages vers les pratiques libératrices, est favorisée à Cuba à cause des situations de conflit avec le pouvoir politique. Au 19^{ème} siècle, les langages du *bufo cubano* dépassent les frontières de la relation esthétique et conforme un fait subversif dans le domaine quotidien. Ce genre changea la figure des saynètes espagnoles avec un mélange de danses et de rites vernaculaires, de types populaire ou parodiques, d'improvisation en clef d'actualité et de codes complices, qui au fur et à mesure que se déroule la Guerre d'Indépendance n'est plus simplement le lieu joyeux où le public chante, danse au

³⁴⁹ N. ESPINOSA MENDOZA, M. GARBEY OQUENDO : *Yorick ¿Teatro joven en Cuba ?*, Casa editorial Abril, La Habana, 1999, page 126

son d'estampes satyriques et de mœurs, mais devient une pratique cubaine de rébellion. Cela ne veut pas dire que la pratique libératrice que le théâtre est capable de promouvoir, fasse toujours référence à des relations de nature politique. L'essentiel est qu'à l'intérieur de la pratique théâtrale, peuvent se constituer des langages qui font intervenir le quotidien. À Cuba, cette tendance du théâtre à faire intervenir de façon subversive le quotidien qui s'accroît à partir des années 1960 et jusqu'à la moitié des années 1970. À cette époque, la scène cubaine voit le théâtre comme un « vrai laboratoire de conduites transformatrices³⁵⁰ ». Par conséquent, vont se multiplier des noyaux d'artistes inspirés par un même concept éthique et par des préoccupations esthétiques communes. À l'intérieur d'une intense pratique collective, ces artistes reconstruisent leurs identités individuelles et génèrent, comme groupe, un espace d'autonomie qui enrichit la vie de la société civile. Cette pratique est un premier pas vers la pratique libératrice du théâtre. Un exemple de ce type de pratique : la « creación colectiva ». Ces groupes tentent de convertir le théâtre en un exercice de démocratie quotidienne qui entame un chemin de libération nationale orienté vers le socialisme. Ils revendiquent, par un principe individuel et autoritaire, la participation collective par prise de décision, l'exercice de la critique et de l'autocritique, la collaboration multidisciplinaire, la défense des intérêts populaires et la solidarité. Cette création collective offre sur un second plan la fonction du dramaturge. Surgit ainsi une écriture dramatique sans auteur, qui estompe les traits du personnage, les subtilités du « monde intérieur » au bénéfice d'une fable didactique. Sont appliquées des techniques d'inspiration brechtienne qui permettent de construire ce que Miguel Rubio appelle « une présence héroïque, une gestualité « historisée » et une énergie masculine³⁵¹ », nécessaire pour « arriver au public » et éclairer et mobiliser un public populaire.

Néanmoins, la démocratisation des scènes n'est pas un patrimoine exclusif de la création. La Cuba d'aujourd'hui, est immergée dans un courant généralisé de libération. Toutes les esthétiques, incluse celle de la « creación colectiva », converge vers un problème commun à Cuba, celui des demandes des opprimés qui apparaissent clairement attachées à des codes propres aux comportements

³⁵⁰ *ibidem*

³⁵¹ *ibidem*

communautaires marginaux, nécessaire de les incorporer au discours scénique. Le théâtre est contraint d'organiser un discours qui, pour dénoncer les mécanismes d'exploitation, s'approprie structurellement un savoir et des symboles de l'indigène, du descendant africain, du métissé urbain, du « campesino »...

Dans les années 1960, la libération de Cuba est un procès réel qui permet à des secteurs amples de la population de se donner consciemment et activement à une existence plus pleine. L'évolution du concept démocratique que la révolution cubaine met en œuvre, est capable d'autogérer les relations entre pouvoir et consentement sans un autoritarisme excessif. C'est peut-être pour cela que la « creación colectiva » cubaine ne se montre pas iconoclaste en référence aux relations de hiérarchie et de spécialisation, mais ouverte à la participation du collectif et du public.

Le Grupo Escambray est le porteur le plus sensible d'une nouvelle perspective, en même temps militante et critique, lors des premiers changements de la révolution. Ceci permet de rencontrer une manière coopérante et fluide, de se mettre en relation avec les instances officielles, le Parti de l'État, sans pour autant renoncer à son autonomie.

Ces langages réellement participatifs convertissent littéralement la population en protagonistes de l'acte théâtral et au théâtre, en acteur de la vie. En 1995 est jouée la pièce *Los equivocados morales* (Les équivoques morales) de Reinaldo Montero. Le projet de cette année semble être le même que lors de son inauguration 27 ans auparavant ; celui de provoquer une activité théâtrale insérée dans le processus complexe de transformations sociales, en montrant une dramaturgie qui reflète les problèmes dans lesquels se débat l'être humain. Le groupe et la zone de Santa Clara choisis pour l'investigation et la réalisation de *Los equivocados morales*, sont confrontés à des changements constants et lents, le travail devient de plus en plus difficile et la réalité sociale et culturelle de plus en plus contradictoire. « De surcroît, les investigations dans la zone indiquent des problèmes d'éthiques, de nouvelles complications sociologiques, conflits de déracinement, d'identité et de nation³⁵² ». Javier Fernandez, directeur artistique de *Los equivocados morales*, argumente que la sélection du texte répond à la nécessité d'approfondir les

³⁵² N. ESPINOSA MENDOZA, M. GARBEY OQUENDO : *Yorick ¿Teatro joven en Cuba ?*, Casa editorial Abril, La Habana, 1999, page 46

inquiétudes autour du national, l'identité spirituelle de la nation, en insistant sur une réflexion historique et ses parallèles. Il a constaté qu'en touchant des aspects préoccupants du pays en général, l'œuvre fonctionne avec le public de Santa Clara composé d'étudiants de polytechnique, de travailleurs agricoles et d'entreprises... et on pu apprécier leurs allégories qui associent le choteo, le faux show de cabaret et la satire populaire.

Sergio González dans ses notes valorisantes sur le spectacle explique les difficultés auxquelles il a été confronté face au texte original :

Une œuvre inégale dans ses niveaux d'élaboration qui avec ses caractéristiques doit être soumis à un bombardement constant et sans préjudices [...] Ses aspects idéologiques s'orientent à contribuer à l'entendement de l'identité cubaine comme nation. Pour cela il utilise la réalité du présent, le jeu du théâtre dans le théâtre, la récurrence cinématographique et la narrativité. L'œuvre est située entre le tragique et le comique, mais il y a un mélodrame, de la farce, une sainete et du cirque³⁵³.

Cette situation de chaos est une réponse très typique cubaine avant une situation dramatique. La parodie a l'habitude d'être une controverse implacable de la réalité que les créateurs eux-même estiment inachevée.

Les substantiels changements pendant les années 1990 et les processus de globalisation opérés à des niveaux mondiaux apportent des espaces au devenir du Grupo Teatro Escambray pour une majeure généralisation des conflits. *Los equívocos morales* de Reinaldo Montero apporte une réflexion sur l'être national et la réflexion identité-otredad.

Par conséquent, le débat politique des années 1960-1970 devient significatif, centré sur les méthodes de la prise de pouvoir (par la voix armée ou pacifique) et est remplacé par une discussion, qui dans les années qui suivent jusqu'à aujourd'hui, essaye de relativiser le leadership des patries, par des idées, des mouvements sociaux et à chercher opposer le concept politique traditionnel à l'efficacité libératrice des pratiques éminemment culturelles générées de manière autonome dans des domaines très dissemblables de la vie quotidienne et dans l'échelle sociale.

³⁵³ *ibidem*, page 47

Dans cette période de critique des projets, a lieu un mouvement de pensées progressistes cubaines qui attire l'attention sur le rôle des facteurs subjectifs et qui propose la culture comme une instance subordonnée dans laquelle la politique se projette. C'est dans cette conjoncture que la tendance d'une partie significative du théâtre cubain, commence à se modifier. S'étendent les langages qui semblent se référer à la construction de l'identité d'autres dynamiques où se vérifie aussi le processus de libération.

Cette « culturalisation » croissante continue à modifier les thèmes, les techniques et les poétiques du théâtre. Le langage scénique accorde une attention spéciale au fonctionnement des signes et au mode culturel dans lequel les différents systèmes scéniques se codifient. Nombreux de ces langages scéniques reproduisent ou énoncent certains dispositifs primaires de la relation culturelle, considérée comme un sens anthropologique : ritualité, mythes, archétypes, complémentarité des contraires, l'union avec la nature, l'union de la pensée avec le corps et l'union de l'individu avec le groupe. De nombreuses fois ces dispositifs se convertissent en facteurs structurant de la dramaturgie, tant au niveau du texte spectaculaire que de la relation avec le spectateur. La majeure partie de ce type de spectacle établit des principes « d'organisation » pour le travail d'acteur et pour la conformation de la dramaturgie. On va à l'encontre du sens et de l'expression. L'important est de rencontrer un chemin qui permet à la relation scénique de s'écouler avec une logique propre. Certains de ces spectacles ne restent pas configurés dans un domaine esthétique, mais pénètrent dans le domaine réel et c'est là que le principe libérateur proposé par le spectacle se consomme comme expérience. C'est l'identification des langages théâtraux « culturalisés » qui éventuellement favorise un croisement de frontières entre l'art et la vie.

Après avoir discuté ces différents concepts : « culturalisation » des langages et génération d'une pratique libératrice, de nombreux spectacles cubains apparaissent dans l'actualité comme porteurs d'impulsions, ce qui contraste avec la démobilisation, le pragmatisme et la perte de radicalité qui semble prédominer dans beaucoup de champs de la réalité cubaine.

Si ce réalisme dans notre intérieur est compatible avec la nécessité de transformer le monde, ou du moins de le désirer d'une autre manière, si le courage accompagne « les

cubains » à un tel point, alors il est possible de commencer à avoir un certains droit, un certain fondement pour que les cubains puissent s'autoproclamer humain et par la suite révolutionnaire³⁵⁴.

La vocation de la culture cubaine est de transformer le monde ou du moins de le rêver mieux. Cuba, retournant à ces origines, se définit aujourd'hui plus que nul autre comme un projet de transformation culturelle essentiellement autochtone.

³⁵⁴ *ibidem*, page 102

CONCLUSION

Durant les premières années de la révolution, de nombreuses initiatives gouvernementales permettent au théâtre cubain de se développer : notamment par le biais de la création du Conseil National de Culture, la mise en place de festivals de théâtre tel que le Festival du Teatro Latinoamericano en 1961, l'organisation de prix littéraires, la fondation d'écoles d'art, l'organisation de l'édition, du versement des droits d'auteur, l'institutionnalisation des compagnies professionnelles et amateurs.

Le nouveau contexte politique et culturel est également à l'origine de la constitution d'un nouveau public. À l'inverse de ce qu'on pourrait penser, la révolution ne rompt pas la continuité du mouvement théâtral cubain. Au contraire, elle offre aux auteurs de nouvelles perspectives concrètes d'exploitation éditoriale et scénique de leur art. Toutefois, les recherches formelles qui préoccupent ces auteurs ne subissent pas de réels changements en 1959.

Cette étude, dans le premier chapitre, nous a permis de mieux comprendre l'évolution du courant réaliste cubain avec la pièce d'Abelardo Estorino, *El robo del cochino*. Cette pièce présente une structure plutôt traditionnelle, employant le thème de la famille bourgeoise provinciale dans le contexte prérévolutionnaire. Suite à cette période apparaît le courant expérimental. La pièce absurdiste de Virgilio Piñera, *Dos viejos pánicos*, permet de redéfinir la « cubanía » qui transparait à travers sa façon de faire du théâtre. Cette spécificité propre apparaît dans la manière dont est amorcée la pièce et de la vision personnelle de l'auteur. Quant à José Triana, il réussit avec *Medea en el espejo* à offrir une vision poétisée d'un monde populaire, en donnant à ses personnages une dimension tragique. En outre, il rappelle dans son théâtre la présence à Cuba d'une culture africaine qui pénètre l'Île, entre autre par le biais de la religion, de pratique syncrétiques héritées de l'époque de l'esclavage, communément et schématiquement connus sous l'appellation Santería. Avec *María Antonia*, Eugenio Hernández Espinosa met à profit la forme éminemment théâtrale des manifestations, afin d'élaborer un système de représentation basé sur la récupération des codes utilisés dans les rituels d'origines Yoruba (couleurs, maquillage, costumes, rythmes, chorégraphie, gestuelle, ustensiles...). Cette religion afro-cubaine est aujourd'hui l'une des expressions essentielles de l'identité cubaine. Elle a conservé sa vivacité grâce à un ancrage dans le quotidien. La Santería est avant tout l'affaire des Noirs et des

Mulâtres, cependant sa pratique reste un rituel permettant au régime de vanter l'intégration de cette frange de la population la plus défavorisée. Aujourd'hui elle connaît un regain spectaculaire y compris chez les jeunes et les Blancs.

Ce parcours nous aura permis de redéfinir certaines notions du théâtre cubain hors de Cuba, qui traite tout particulièrement du problème du déracinement. De nombreuses familles se sont vues déchirées sous le régime castriste et plusieurs écrivains cubains ont été persécutés. Avec *Nadie se va del todo* de Pedro Monge Rafuls, nous avons pu voir comment ce texte s'avère émouvant et crédible lorsqu'il soulève la douloureuse rupture de la société cubaine, qui, malgré tout, se maintient unie autour de l'identité nationale. Un autre élément important et discuté du théâtre cubain de l'exil, celui de la langue. En effet, nombreux sont les auteurs exilés qui ont adopté une autre langue. Par exemple, Maria Irene Fornés utilise l'anglais et nous dévoile Cuba à travers sa dramaturgie féminine, ici à travers l'étude de *Fefu y sus amigas*, très contestée dans l'Île, à cause de la conspiration faite aux femmes lorsque celles-ci proposent leur art. Tout ceci relève de la « cubanía ».

Nous avons été amenés à nous étendre sur ce chapitre 4. En effet, en 1968, une nouvelle étape s'engage : la promotion d'un théâtre collectif, engagé pour les uns, de propagande pour les autres, rejetant toute colonisation culturelle ; c'est également l'année de la création du Teatro Escambray par Sergio Corrieri. « Lo cubano » se retrouve dans l'expérience même de l'aventure Escambray, basé sur l'improvisation et la participation du public (essentiellement paysan, du moins à ses débuts) ainsi que sur le débat qui suit la représentation. Les textes des pièces, qui mettent en scène les problématiques sociales, politiques et économiques du moment, ne sont pas des créations collectives ; elles sont néanmoins appelées à être modifiées au fur et à mesure des représentations, suivant les réactions du public. Ainsi, né le Teatro Nuevo, insistant sur la nécessité d'un théâtre politiquement engagé, privilégiant les formes et les valeurs révolutionnaires. De nombreux groupes se sont ensuite créés après l'Escambray, tels que le Grupo de Participación Popular en 1970, la Yaya fondé en 1973, ou bien encore, en milieu urbain, la compagnie Cubana de Acero qui se produit dans une usine à La Havane. Enfin, dans le dernier chapitre nous partons à la rencontre du nouveau théâtre cubain d'aujourd'hui. On assiste au développement de la culture et d'une nouvelle dramaturgie qui offre une perspective éthique et esthétique totalement différente :

un retour à une problématique de type individuelle qui permet une nouvelle approche du contexte social actuel, ainsi que l'émergence du concept d'auteur-metteur en scène. Les jeunes auteurs et metteurs en scène décident d'économiser leurs mots, voir de s'en passer. L'obstacle principal rencontré est la recherche d'un lieu où se reproduire. Le groupe Teatro Obstáculo fondé en 1985 par Victor Varela inaugure une forme de représentation originale à Cuba. Avec *La cuarta pared*, jouée dans une pièce de sa propre maison, il fait voler en éclat les cadres traditionnels de la représentation théâtrale, à commencer par le langage parlé. Son objectif premier est de créer une « esthétique de la difficulté ». Les jeunes auteurs ont de plus en plus tendances à revendiquer un théâtre qui se réclame plus métaphorique que politique. Il y a chez les jeunes artistes d'aujourd'hui l'envie de profiter et surtout de provoquer.

Le théâtre cubain a accompagné l'histoire de la révolution cubaine au milieu d'un siècle de grandes guerres et de mouvement de libération nationale. L'éclosion des années 1960 paraît ainsi être l'apogée de l'écriture dramatique cubaine, de ce fait, la représentation, dans le pays, du théâtre cubain rencontre une spécificité propre à l'intérieur et en dehors de l'Île. Les dramaturges cubains représentent dans leurs œuvres la thématique cubaine dans et en dehors de l'Île, intimement liée à la circonstance politique révolutionnaire et à ses conséquences dans la famille cubaine et l'individu. Tout ceci participe au « cubain » ; tant d'exemples montrent la difficulté de parler d'un théâtre cubain. Il n'existe pas qu'une seule façon de faire du cubain, car chaque auteur, chaque histoire est différente et implique différentes manières de percevoir « la cubanía », que ce soit dans l'aspect comique, tragique, réaliste, « absurdiste » ou politique, la spécificité de l'Île est bien là. Toutes ces expériences, ces auteurs, ces tendances... montrent sur scène, en premier plan, de façon subjective, les problèmes de la transition du capitalisme au socialisme et leurs conséquences ; elles assument toutes le reflet authentique de la construction de la nouvelle société.

La révolution est tellement grande qu'elle arrive à faire des cubains « campesinos » des artistes, qui, en plus de distraire le peuple cubain, ils leurs apprennent à voir la réalité. Il faut donner au mot « peuple » dans le cas de Cuba, non pas le sens de classe populaire, mais celui de nation, c'est-à-dire un ensemble composé de Créoles ou immigrés, Blancs, Noirs ou Asiatiques, riches ou pauvres,

revendiquant une identité commune : « la cubanía ». Cette « cubanía » permet de dépasser les clivages raciaux, sexuels et classistes.

Les forces de la révolution cubaine réside dans le fait qu'elle est l'héritière des valeurs révolutionnaires dans lesquelles se reconnaît le peuple cubain : identité, souveraineté égalité, et d'une pensée révolutionnaire née lors de la première guerre d'indépendance en 1868. L'identité cubaine naît avec l'idée révolutionnaire d'associer aux luttes indépendantistes des créoles blancs les esclaves noirs qui obtiennent ainsi leur liberté³⁵⁵.

Nous avons peut-être eu trop souvent tendance à minimiser les aspects réels du théâtre cubain qui font la particularité de l'Île. Malgré ces insuffisances, nous espérons être parvenu à montrer les enjeux soulevés par la « cubanía » théâtrale et des réponses théoriques qu'on peut y formuler. La réalité est que Cuba a développé son identité culturelle et qu'il existe bien une « cubanité » théâtrale. Nous pouvons alors parler d'art comme arme de la révolution cubaine car le théâtre constitue l'innovation. Nous laissons ainsi le soin à Rine Leal de conclure cette étude, en espérant avoir restitué au mieux les caractéristiques propres au théâtre cubain.

Faire du théâtre en dehors de l'île et dans l'île est toujours une façon d'exister, de survivre, de résister, d'être identique, d'assumer les tentatives nobles du cubain³⁵⁶.

³⁵⁵ N. ESPINOSA MENDOZA, M. GARBEY OQUENDO : *Yorick ¿Teatro joven en Cuba ?*, Casa editorial Abril, La Havana, 1999, page 166

³⁵⁶ R.LEAL : « Ausencia no quiere decir olvido » in *Teatro : 5 autores cubanos*, Ollantay Press, Colección Teatro, Volumen 14, 1995

ANNEXES

Annexe 1 : La méthode Stanislavski dans le théâtre cubain

(De nombreux auteurs cubains se sont inspirés de la méthode Stanislavski et l'ont intégré dans leur travail. Notamment dans les écoles d'Arts, les acteurs et metteurs en scène ont tous adopté cette méthode dans leur formation.

Ainsi, voici dans cette annexe comment la méthode Stanislavski intervient dans le théâtre cubain).

La présence de Stanislavski et sa méthode mal ou bien appliquée conduit le théâtre cubain à une rupture évidente des vieux modèles mécaniques de l'acteur, pour arriver à une rénovation. Stanislavski, même si souvent employé de façon erroné, reste toujours la nécessité qu'a le théâtre cubain de « rafraîchir » l'atmosphère avec la présence de cet homme qui fait que l'acteur vise à sa propre nature. En effet, le travail physique d'un acteur est:

Une créature engourdie où le corps tout entier est soumis aux angoisses du spasme musculaire, ne peut ressentir aucune liberté sur scène ni avoir une vie adaptée [...] Toute action dans le théâtre doit avoir une justification interne et être logique, cohérent, et réel³⁵⁷.

De ce fait, souligne Matías Montes Huidobro, cette règle ne peut échapper à la scène cubaine et à aucun directeur ou institution académique qui se respecte, sous l'influence directe ou non de Stanislavski. Quoi qu'il en soit, il arrive un moment dans l'histoire du mouvement théâtral cubain que le nom de Constantin Stanislavski établit les bases de la rénovation scénique cubaine.

On peut citer certains exemples qui ont appliqué la méthode Stanislavski. Il y a José Gelada qui a donné le premier stage réalisé à La Havane sur les concepts généraux du système Stanislavski, l'été 1951, et dans son propre local de *Nuestro Tiempo*. Les connaissances de Gelada sur la matière étaient réputées par sa présence à l'académie du japonais Seki-Sano au Mexique, qui à son tour avait été élève de Stanislavski. Avec son effort, *Teatro* réalisait l'un des désirs les plus chers des jeunes du moment : donner à connaître une méthode scientifique

³⁵⁷ A.ESTORINO : *Teatro*, Repertorio teatral cubano, editorial Letras Cubanas, La Habana, 1984, page 70

efficace sur l'action dramatique, qui seul les cubains qui ont étudié dans les académies new-yorkaise pouvaient apprendre.

Adolfo de Luis a pris aussi différents cours sur Stanislavski aux Etats-Unis entre 1947 et 1949. Il entame par la suite un travail plus systématisé et académique dans lequel les concepts de Stanislavski apparaissent dispersés et confus. Il a eu plus d'opportunités d'expliquer la méthode dans un cours complet donné à l'Université de Villanueva en 1952, et qui se termina avec la présentation de la comédie *Dias Felices* où les élèves appliquaient ses connaissances. À partir de ce cours, fut ouvert le Teatro Universitario de l'Université de Villanueva.

Le travail d'Adela Escartín, étudiante de l'école de Piscator à New-York, est aussi intéressant. Elle commence son travail en limitant l'enseignement privé à des groupes particuliers, mais ne pouvant pas jouer devant un public, outil indispensable comme stimulant, elle suspend les cours jusqu'à ce qu'Adolfo de Luis quitte sa première salle « Atelier » en 1958. À partir de là, elle recommence son enseignement offrant ainsi à ses élèves une vraie scène (en quelque sorte) et la possibilité tous les trois mois de monter des pièces entièrement adaptées pour eux. Cependant, l'activité de ses deux grandes figures intéressées par la méthode Stanislavski s'est dispersée au moment où commence à Cuba la révolution. Surgit une autre grande figure à Cuba, le fameux Vincente Revuelta, intéressé lui aussi à la méthode. Il s'inspire, comme premier enseignement, des connaissances d'Adolfo de Luis et Adela Escartín. Le Teatro Estudio déjà fondé comme groupe scénique devient fin 1958 une nécessité académique pour le développement et l'application des connaissances sur Stanislavski. Le Teatro Estudio continua son travail en appliquant le système durant toute l'étape révolutionnaire.

Il faut tout de même dire que le résultat final dans l'histoire du théâtre cubain peut soulever des discussions et des objections nombreuses, pas sur la méthode en elle-même, mais sur le résultat final. Mais il est évident que Stanislavski est une nécessité pour le théâtre cubain et dont les acteurs cubains doivent en tirer le meilleur enseignement.

Annexe 2 : Le théâtre de l'opprimé d'Augusto Boal

(Il est intéressant de constater un autre phénomène, survenu à la même époque, d'expérience théâtrale, ressemblant étrangement à celle-ci de l'Escambray, qui n'est autre que *Le théâtre des opprimés* d'Augusto Boal (1970)³⁵⁸).

Le théâtre de l'opprimé est un système d'exercices physiques, de jeux esthétiques, de technique d'images et d'improvisations spéciales, dont le but est de sauvegarder, développer et redimensionner cette vocation humaine, en faisant de l'activité théâtrale un outil efficace pour la compréhension et la recherche de solutions à des problèmes sociaux et personnels. L'expérience d'Augusto Boal c'est d'envisager le théâtre comme un langage, un langage qui peut être utilisé par n'importe qui, qu'on soit ou non doué sur le plan artistique. Ce que Boal tente de montrer dans la pratique, c'est que le théâtre peut être mis au service des opprimés pour qu'ils s'expriment et découvrent en utilisant ce nouveau langage, de nouveaux contenus.

Le Grupo Teatro Escambray a parlé d'une poétique critique, Augusto Boal utilise le mot de *poétique de l'opprimé* ; son objectif principal est de transformer le peuple « spectateur », être passif du phénomène théâtral, en sujet, en acteur capable d'agir sur l'action dramatique. Ainsi ce que propose la *poétique de l'opprimé* c'est l'action même : le spectateur ne délègue aucun pouvoir au personnage, ni pour qu'il joue, ni pour qu'il pense à sa place, au contraire il assume lui-même son rôle d'acteur principal, transforme l'action dramatique, tente des solutions, envisage des changements, bref, s'entraîne pour l'action réelle³⁵⁹. Tout comme le Théâtre Escambray, le théâtre de l'opprimé remet au peuple les moyens de la production théâtrale pour qu'il les utilise lui-même. « Le théâtre est une arme, c'est le peuple qui doit s'en servir ».

L'expérience d'Augusto Boal était aussi dirigée vers un public spécial, les analphabètes, le but étant d'alphabétiser dans la langue maternelle et en espagnol, sans contraindre à l'abandon de l'une au bénéfice de l'autre et alphabétiser au

³⁵⁸ A.BOAL : *Théâtre de l'opprimé*, Editions La Découverte/poche, 4 Essais, Paris, 1996, pages 14-15

moyen de tous les langages possibles, et en particulier les langages artistiques comme le théâtre, la photographie, les marionnettes, le cinéma... Ce projet était appelé le projet Alfin³⁶⁰.

La façon la plus simple de communication c'était la photo. Il s'agit de remettre au peuple les moyens de production, et dans ce cas là, leur donner un appareil photo :

Nous allons vous poser des questions. Pour cela, nous vous parlerons en espagnol. Et vous devez nous répondre. Mais vous ne pouvez parler l'espagnol : vous devez parler en « photographie ». Nous vous demanderons des choses en espagnol, ce qui est un langage. Vous nous répondrez avec des photos, ce qui est un autre langage³⁶¹.

Les moyens de production de la photo c'est essentiellement l'appareil, relativement facile à manipuler. Les moyens de production du théâtre, c'est l'homme même, beaucoup moins facile à manier. Pour maîtriser les moyens de production théâtrale, l'homme doit d'abord maîtriser son propre corps, il doit le connaître pour le rendre ensuite plus expressif. Il sera donc d'autant plus capable de pratiquer diverses formes théâtrales qu'il se sera progressivement libéré de sa condition de « spectateur » pour devenir sujet, qu'il se sera transformé, de témoin qu'il était, en acteur principal. Tout ceci diffère de l'expérience Escambray, le but n'étant pas de faire du spectateur un réel acteur mais de le faire participer activement et de le faire réfléchir à une possible transformation de la réalité. Le but n'est pas celui de leur faire prendre conscience de qui ils sont, mais de les faire réagir face à la condition dans laquelle ils sont depuis la révolution cubaine. Le contexte historique et politique semble déjà différer de l'expérience de Boal

On peut schématiser en quatre étapes ce processus de transformation du spectateur en acteur pour ainsi mieux montrer la différence de procédé des deux projets :

Première étape : *connaître son corps* : c'est une séquence d'exercices au moyen desquels on commence à appréhender son corps, ses limites et ses possibilités, ses déformations sociales et les moyens de les combattre.

³⁶⁰ *ibidem*, page 14

³⁶¹ *ibidem*, page 15

Deuxième étape : *rendre son corps expressif* : c'est une séquence de jeux grâce auxquels on apprend à s'exprimer au moyen de son corps, sans recourir à des formes d'expression plus habituelles, quotidiennes³⁶².

Ainsi, bien qu'il s'agisse là d'une toute petite partie du théâtre de l'opprimé, elle ne ressemble déjà en rien aux étapes d'investigation du Grupo Escambray, leur but n'étant pas une prise de conscience du corps mais de la réalité.

En revanche, **la troisième étape :** *le théâtre envisagé comme langage*, se rapproche plus de l'expérience Escambray. Il se divise en trois degrés : 1° degré : la dramaturgie simultanée. Ce type de théâtre provoque une grande excitation chez les participants : il permet d'abattre le mur qui sépare acteur et spectateur. Les uns écrivent ce que les autres jouent presque simultanément. Les spectateurs sentent qu'ils peuvent intervenir dans l'action³⁶³. Nous l'avons vu dans *El Paraíso Recobrado*, le spectateur peut intervenir dans l'action et la modifier.

2° degré : le théâtre-image. Le principe du théâtre-image reprend en quelque sorte le concept de « la poetica critica » de l'Escambray mais employée différemment. En effet, ici on utilise le corps des autres en « sculptant » un ensemble de statues, de manières à mettre en évidence opinions et sensations. Il faut décider de la position de chacun jusque dans les plus infimes détails de la physionomie. Une fois installé le groupe de statues, on ouvre le débat : chaque spectateur peut modifier partiellement ou entièrement les statues, jusqu'à ce qu'on arrive à un ensemble accepté par l'unanimité. On demande alors au spectateur-sculpteur de réaliser un autre ensemble pour montrer sa solution idéale au problème posé. Dans la première phase on montre l'image réelle, dans la seconde, l'image idéale. On lui demande enfin de montrer la phase de transition : comment passer d'une situation à l'autre, c'est-à-dire comment changer, transformer, révolutionner la réalité³⁶⁴.

3° degré : le théâtre-forum. Le spectateur intervient dans l'action et le modifie. Tout d'abord, on demande à quelqu'un de raconter une histoire avec un problème

³⁶² *ibidem*, page 19

³⁶³ *ibidem*, page 27

³⁶⁴ *ibidem*, page 28

politique ou social difficile à résoudre, ensuite on répète ou on improvise directement pour donner un spectacle d'une durée de quinze minutes et qui comporte la solution ou problème posé ; à la fin du spectacle on ouvre le débat et on demande aux participants s'ils sont d'accord avec la solution proposée. Ils diront évidemment non. On leur explique alors qu'on va recommencer la scène une deuxième fois, exactement comme la première, mais que cette fois ceux qui ne sont pas d'accord peuvent venir remplacer l'acteur et mener l'action dans le sens qui leur semble plus adéquat. L'acteur remplacé quitte le plateau et regarde, reprenant sa place dès que le spectateur a terminé son intervention. Les acteurs doivent s'adapter à la nouvelle situation et envisager « à chaud » toutes les possibilités offertes par la nouvelle proposition.³⁶⁵ Dans l'œuvre Escambray, le spectateur, certes, intervient mais ne prend pas la place d'un acteur pour dire sa réflexion, il s'impose tout simplement. Dans *El Paraiso Recobrado*, le public intervient souvent, ainsi seront réécrites trois versions avec les différents changements et propositions apportés par les spectateurs, ainsi la pièce reste telle quelle au moment où elle est jouée et sera re-modifiée dans une autre version.

Enfin la **quatrième étape** : *le théâtre comme discours*. Le théâtre des classes exploitées et du prolétariat est celui de l'essai, du spectacle inachevé. Toutes les formes dont on a parlé sont du théâtre d'essai, non du théâtre-spectacle. :

Ce sont des expériences dont on sait comment elles commencent, mais jamais comment elles finissent, car le spectateur, libéré de ses chaînes, agit enfin et se transforme en protagoniste. Parce qu'elles répondent aux besoins réels du public populaire, ces formes sont toujours très appréciées et pratiquées dans la joie³⁶⁶.

Le but du théâtre de l'opprimé est celui de libérer le spectateur sur qui le théâtre a imprimé des images achevées du monde. La poétique de l'opprimé est d'abord celle d'une libération : le spectateur ne délègue aucun pouvoir pour qu'on agisse ou pense à sa place. Il se libère, agit et pense pour lui-même³⁶⁷. Dans ce cas, on ne peut pas parler ici d'un théâtre révolutionnaire mais d'une « répétition » de la révolution. Le spectateur libéré, retrouvant son intégralité humaine, se lance dans l'action, peu importe quelle soit fictive, l'important c'est quelle action. En

³⁶⁵ *ibidem*, page 32

³⁶⁶ *ibidem*, page 36

³⁶⁷ *ibidem*, page 48

revanche et c'est ce qui souligne encore plus la spécificité du Grupo Teatro Escambray, en tant qu'artistes, le groupe est responsable de son art et ne doit en aucun cas le rendre d'une qualité plus basse au nom d'une supposé compréhension populaire, critère marqué d'un certain paternalisme. Il ne semble pas avoir là de divergences avec le théâtre de l'opprimé, mais bien plutôt avec toute une histoire du théâtre politique.

Marx a dit quelque chose comme : assez ! D'une philosophie qui interprète le monde. Il faut changer la réalité. Marx aurait peut-être dit quelque chose d'approchant pour le théâtre. Pas seulement qui aide à changer la conscience du spectateur³⁶⁸.

Cette définition se rapproche très clairement de l'aventure Escambray. En revanche, pour Boal, il s'agit pour le spectateur de changer sa conscience. Il joue avec la conscience, avec le corps « il faut libérer le spectateur de sa condition de spectateur »³⁶⁹. Le public de Boal n'est pas externe à la représentation et ne fait pas que intervenir activement, il intervient en prenant la place d'un acteur, il intervient en tant que personnage fictif dans une action fictive. Protagoniste de l'action dramatique, le spectateur doit enfin essayer des actions, même s'il se trompe dans l'action. Quand il prend le rôle du protagoniste il change l'action, il découvre de son point de vue que cette action est mauvaise. Boal donne au spectateur les actions révolutionnaires avant l'action vraie, voici ce qu'il en dit :

Le spectateur qui va changer sa réalité va changer avec son corps. C'est-à-dire une révolution, une lutte contre plusieurs types d'oppression, globale. [...] Spectateur, tu es déjà opprimé, parce que la représentation théâtrale t'offre une vision achevée du monde, fermée ; même si tu l'approuves, tu ne peux plus la changer. Il faut libérer le spectateur de sa condition de spectateur, alors il peut se libérer d'autres oppressions³⁷⁰.

Il n'est pas question ici de « transformation », d'ailleurs Boal n'emploie jamais ce mot pour parler de son théâtre, alors que c'est le point focal de l'aventure Escambray : art et action sociale articulent la possibilité transformatrice du théâtre.

³⁶⁸ A.Boal : *Théâtre de l'opprimé*, Traduit de l'espagnol par Dominique Lémann, Paris : La Découverte, 1996 (La Découverte/poche ; 4.Essais), page 185

³⁶⁹ *ibidem*

³⁷⁰ *ibidem*

Annexe 3 : Conjunto Dramático de Oriente et le Teatro Escambray

(Dans des lieux, moments et conditions différents le Grupo Teatro Escambray et le CDO commencèrent un travail théâtral qui au bout de quelques années, en plein processus de recherche et de consolidation de ce qui a été réussi, révèle de surprenantes analogies³⁷¹).

1 Les deux groupes réaffirment la condition du théâtre comme une arme idéologique de la révolution à laquelle doit son existence.

2 Tant le TE comme le DCO réalisent ses représentations habituelle là où se rencontrent petites, moyennes ou grandes, selon le cas, concentration d'ouvriers, étudiants, campagnards, retraités ou enfants car ils considèrent inévitable la satisfaction des nécessités de ce public dépourvu d'habitude à assister à des représentations dans des théâtres ou salles jadis facteur de discrimination et d'exclusivité circonscrit à la bourgeoisie et aux petits cercles d'intellectuels. Cette action de sortir le théâtre du théâtre a aussi pour les deux groupes qui supposent des conditions et contextes différents, d'autres objectifs communs :

a Obtenir une communication plus pleine à travers un spectacle vif et spontanée, différent à chaque représentation. Cela aide le fait que dans les œuvres de chacun des deux groupes se facilite la participation totale et directe du spectateur.

b Formation au goût du nouveau public, dans la majeure partie des cas peu développé et déformé par des patrons pseudo culturels engendrés par la culture des masses du système capitaliste.

3 Le Grupo TE et le CDO sont arrivés aux conclusions similaires en référence aux caractéristiques de l'acteur approprié pour développer ce type de travail théâtral. Dans cette nouvelle conception se conjuguent des aspects éthiques et techniques :

a L'acteur doit posséder et mettre en pratique les connaissances marxiste et léniniste, l'histoire de Cuba, de l'actualité politique nationale, ainsi comme les

³⁷¹ GARZÓN CÉSPEDES Francisco : *El teatro de participación popular y el teatro de la comunidad. Un teatro de su protagonistas*, Unión de Escritores y Artistas de Cuba, 1977

manifestations culturelles de la tradition populaire de manière constante et systématique.

b Le travail et la cohabitation dans la communauté des spectateurs le met au même niveau que ces derniers et détruit le mite bourgeois de l'artiste surdoué et distancié des masses.

c La représentation en espace scénique multiple et devant un public varié les obligent à une concentration supérieure, non seulement dirigés vers son personnage, mais aussi à couvrir la nécessité d'incorporer une nouvelle relation avec les spectateurs qui ne voient pas le spectacle comme une cérémonie solennel mais comme quelque chose qui part du quotidien et habituel de leur vie et réagissent en conséquence, de manière incomparablement distincte quand ils se rencontrent dans un édifice théâtral conventionnel.

4 Ces deux groupes créent leurs propres œuvres avec un ressenti critique qui veut dire satisfaire les nécessités et les aspirations du peuple ouvrier, en prenant leur matériel de la réalité objective et les structurant de diverses manières grâce à un travail d'équipe, où loin de se perdre l'individualité créatrice, celle-ci se multiplie. Pour lui, les deux groupes ont porté à la scène des œuvres d'auteurs qui ne sont pas membres du collectif, mais qui ont accédé avec un critère ample et dialectique à ce que leur créations soient soumises à la critique et souffrent les modifications que les équipes de travail leur semblent nécessaire.

5 Le Grupo TE et le CDO ont confirmé une dramaturgie qui se caractérise en commun pour la manière de traiter la réalité : au lieu d'analyser les angoisses subjectives de l'individu, ils sélectionnent les moments culminants des confrontations sociales et ainsi, à partir de l'analyse scientifique des processus, les personnages vont jaillissant avec une approche distincte, observés dans les relations qu'ils soutiennent entre eux et fondamentalement dans la relation qu'ils établissent avec leur milieu capables d'être transformé et capable eux-mêmes de se transformer.

Ainsi les œuvres du Grupo TE et du CDO nous montrent des paysans, ouvriers, bourgeois, récolteur de terre... comme des personnages mutables et changeant, immergés dans le fracas de la lutte des classes.

6 Les deux groupes avec leur naturelles vont former un langage qui se nourrit des plus vives et authentique races culturelles et qui s'enrichit chaque jour, grâce au contact quotidien avec le peuple qui est leur source d'énergie. Le Grupo TE et le CDO enquêtent sans cesse sur la recherche d'éléments qui permettent de réaffirmer le spécifiquement cubain, conscient que l'universalité de l'art réside précisément dans l'apport séculaire et multinational que ces œuvres qui par leur particularité mettent en évidence l'incommensurable richesse du genre humain à s'intégrer au patrimoine général. Avec ce critère commun, les deux groupes travaillent à l'intérieur de leurs lignes respectives, sur le patrimoine linguistique, l'intonation, le geste et les signes qui les proportionnent avec une vitalité insoupçonnée, tant les éléments déjà conformés de la culture nationale, comme ceux qui surgissent à chaque pas de la révolution.

7 Les deux groupes coïncident dans ce que le divertissement, au même niveau que la beauté et le goût, est une catégorie historique qui souffre des transformations de son acception, au fur et à mesure qu'évolue la société et avant tout lorsqu'il se produit un changement dans la formation économique-sociale. Pour autant, le TE et le CDO comprennent la diversion esthétique d'aujourd'hui dans la Cuba socialiste, comme le résultat de la reconnaissance du spectateur dans le devenir du conflit social que la scène lui donne à voir non seulement de leur problème, mais aussi et avec plus de plaisir, leur aspiration de classe.

8 Le TE et CDO décident de souscrire un accord de collaboration qui comprend tous les aspects du travail théâtral de chacun des deux groupes qui peuvent servir à l'autre et pour le recensement des liens fraternels qui existent entre les deux. Cette déposition sera élaborée par une commission mixte créée à cet effet et pourra être enrichie durant les années à venir³⁷².

³⁷² Fait à Santiago de Cuba le 25 décembre 1976 l'année du 20^{ème} anniversaire du Granma

Annexe 4 : Témoignages des protagonistes de La Yaya

(Ces quelques témoignages soulignent bien le travail du Teatro de Participación Popular et ce qu'il a apporté à la communauté et aux acteurs³⁷³).

GISEYA RUMBAUT, maîtresse de maison, secrétaire générale d'un bloc de la FMC et responsable du travail social des CDR :

Depuis toute petite je désirais étudier le théâtre, écrire mais je ne pouvais pas [...] Aujourd'hui, jouer dans la pièce me plaît, car elle traite de notre organisation mais rempli aussi de vieilles aspirations. Je suis mariée depuis 20 ans et j'ai deux enfants [...] Mon mari se rappelle d'un fait déroulé il y a plus de 20 ans quand nous étions fiancés. J'étais chez une de nos tantes en Camagüey quand ouvrirent ses portes une prétendue école d'art dramatique ; je me renseignais dans la rue et m'inscrivis sans prévenir personne. Lorsque je suis retournée à la maison euphorique ma tante me dit : C'est très bien, c'est tout ce qu'il te manquait ! La maison close ! Mais tu vas l'exercer avec ton père et ta mère chez toi ! Ce fut une grande frustration car à cette époque une jeune fille sans indépendance économique et aucun appui familial difficilement pouvait se rebeller. Je pense que pour l'être humain l'art est la plénitude, et le théâtre à de nombreuses possibilités de communication. Cette œuvre, en particulier, montre au peuple les tâches réalisées par les CDR, mais aussi que le théâtre n'appartient pas à une élite.

ROSINA PORTILA SANCHEZ, femme âgée, retraitée et membres du CDR :

J'ai travaillé 30 ans et je suis partie à la retraite en 1968 car j'ai eu 5 attaques d'angine de poitrine. Cependant, à partir de ce moment, comme le travail est une habitude pour moi, je me suis donnée entièrement aux travaux des CDR. Je suis universitaire et j'étais responsable des normes d'emballages pharmaceutiques. Avant la Révolution elle fonctionnait comme chef de vente et de propagande et je fus la première femme à Cuba qui voyagea dans l'île faisant de la propagande médicale. Je suis mariée depuis 40 ans et mon mari lutte avec moi [...] Nous recherchons toujours la vérité et quand arriva la Révolution nous la sentîmes notre.

³⁷³ F.G CESPEDES : *Un teatro de sus protagonistas*, Ediciones UNEFAC, La Habana, 1977, page 49-52

Le même jour que Fidel Castro parla de créer les CDR nous décidions de la fonder à notre façon [...] Quelques mois plus tard deux « compañeros » venaient chez nous pour nous parler des CDR, nous discussions avec Herminia et Manuel. Quelques jours plus tard ils nous informèrent qu'ils allaient monter une œuvre sur les CDR et que l'on devait participer [...] J'ai beaucoup d'intérêt pour l'œuvre, vu son contenu politique qui peut toucher le peuple car c'est le public lui-même. En effet l'œuvre démontre ce que le peuple est capable de porter à bout, ce qu'il a fait et ce qu'il peut encore faire. Ici le peuple se voit représenté et se sent lui-même. L'acteur peut revivre ces grands moments et sentir l'enthousiasme que les histoires qui se racontent transmettent de nouvelles tâches à accomplir, car la Révolution exige tous les jours de nouveaux efforts et ça c'est une manière efficace de le dire, avec des méthodes qui ne sont pas celle de toujours. *Audiencia en La Jacoba* c'est un travail du peuple.

Annexe 5 : Interview à Herminia Sanchez et Manuel Terraza, membre du Teatro de Participación Popular

(Cette interview apporte certains éclaircissements sur la ligne de travail du groupe dans les communautés³⁷⁴).

JOURNAL : En quoi consiste la méthode de travail du TPP pour diriger l'expression artistique du peuple ?

HERMINIA SANCHEZ : Au début, notre objectif était celui de créer des foyers culturels dans les différents endroits et faire en sorte qu'ils continuent d'agréments le terrain que l'on propose et ce n'est qu'une fois certifié le terrain et jeté la semence que tout cela germera. Notre méthode de travail commence avec le lieu sélectionné et la recherche [...] Par exemple ce que nous faisons dans l'Ecole Speciale Lenin était de connaître et questionner le niveau artistique des élèves. Que connaissent-ils de l'art ? Que connaissent-ils de la peinture ? On leur montrait des reproductions : on essayait de se situer dans le plan artistique dans lequel ils étaient eux.

JOURNAL : Existe-t-il une élaboration précise pour écrire l'œuvre et une autre pour détecter les acteurs possibles ?

MANOLO TERRAZA : Nous le faisons tout le temps de manière parallèle. Par exemple quand on fait une entrevue, l'homme est déjà entrain de parler de son vécu, de ce qu'il connaît de son travail, nous sommes déjà entrain de le voir comme un possible acteur qui interprétera son propre rôle.

H.S : Ces recherches ont un caractère statistique analytique d'où l'on obtient deux rapports et l'on fait un bilan des données obtenues tant dans l'école que dans le port. J'ai ici la liste concernant les élèves de l'Ecole Lenin. Quels couleurs tu préfères ? Quels livres ? Quelle musique ? Tu as déjà regardé une pièce de théâtre ? Quel type de théâtre ? Quel argument tu préfères ? [...] Tu aimerais faire du théâtre ? De cette façon on obtient les données concrètes sur le niveau culturel,

³⁷⁴ F.G CESPEDES : *Un teatro de sus protagonistas*, Ediciones UNEFAC, La Habana, 1977, page 167-179

les goûts, la sensibilité artistique, les causes qui produisent sa dispersion et enfin s'il souhaite participer à l'activité théâtrale [...] Dans la première entrevue nous désirons connaître quelle disponibilité à l'élève pour le théâtre et que pense t-il de lui. Ensuite nous arrivons à des conclusions [...] Il faut souligner que les élèves, qui manifestent leurs intérêts à faire du théâtre, l'accomplissent avec beaucoup d'enthousiasme et c'est une preuve de leur sensibilité et intégration à la vie [...]

M.T : [...] La majeure partie des élèves de cette école étaient de Las Villas et d'origine campagnarde. L'Ecole Lénin était fondé par le Che avec les meilleurs cadres des fabriques, la majeure partie très jeune, d'un niveau culturel bas car ils étaient dans l'impossibilité d'étudier mais très intelligents, et qui ont démontré des capacités dans leur travail [...]

H.S : [...] Nous utilisons cette technique : pendant que je parle avec la personne, Manolo prend des notes ; on a ici quelques observations : « il a un défaut dans la main », « femme sensible » ou encore « personnalité mystérieuse mais intéressante »

M.T : Quand par exemple il est dit que l'élève a une personnalité intéressante mais mystérieuse, et que ce qu'il exprime n'est pas intéressant, ça démontre que c'est le travail qui les découvre. Nous voyons toujours dans l'individu une possible projection [...]

J : Après avoir réalisé les interviews et recherché les acteurs possible, que faites-vous ?

M.T : Nous donnons une idée générale du théâtre [...] Nous partons d'une situation dramatique qu'Herminia écrit de la façon la plus simple possible, et ils la résolvent à leur manière [...]

H.S : Normalement l'improvisation se fait sur une situation. Nous autres l'utilisons d'une façon totalement contraire. Nous leur donnons la situation et ils improvisent la réalisation de celle-ci [...]

M.T : [...] Il y a une scène simple et je les oriente pour qu'il la réalise. À partir de là je me rends compte qu'elles sont les difficultés qu'ils doivent vaincre pour

pouvoir donner leur version pour que cette version puissent affleurer sans problème. Avant tout, c'est de se libérer de tous les préjugés, de la peur scénique et confiance en soi [...]

J : Comment réagissent les gens qui n'ont jamais fait de théâtre et d'un coup se retrouvent avec un texte à apprendre ?

M.S : La mise en situation est très simple et ils la connaissent. Par exemple dans le port qui est l'endroit où la méthode se perfectionne et se fait plus complète, il s'agit d'une investigation qui se fait et se monte avec les ouvriers eux-mêmes. Si l'on veut, tout le travail est une grande improvisation, tout part de ce qu'ils disent.

H.S : [...] Tout ce type de travail collectif revalorise l'improvisation [...]

M.T : Nous avançons vers un niveau supérieur. Herminia écrit la scène à sa manière et je la monte à la mienne et eux la voient à la leur.

H.S : Par exemple j'ai écrit *Cacha Basilia* avec des indications scéniques mais personnes ne les a utiliser.

J : Oui mais le texte est fondamental

H.S : Oui mais c'est ce qui jaillit d'eux et ça c'est fondamental. Ainsi, tout le travail est une improvisation qui naît de ce qu'ils disent dans les entrevues. Manolo dénote des caractéristiques et physionomie des entrevues Et dans *Amante y penol* a été faite une investigation historique [...]

J : Vous avez travaillé dans les secteurs urbains et ruraux. Avez-vous rencontré des difficultés lors des entrevues ?

M.T : Dans le rural c'est plus difficile

H.S : Ca dépend des thèmes abordés. Ils n'abordent pas les sujets personnels [...] Dans le secteur urbain en général il y a plus de confiance, les gens sont plus ouverts.

J : Dans l'interview se détectent aussi les personnages ?

M.T : Ceci est un problème de la méthode de travail. Je pense qu'Albio par exemple travaillait plus avec l'information qu'on lui donnait sur la personne que sur la personne elle-même, alors que nous autres travaillons avec ce qu'ils disent. Et pour la dramaturgie cela est important.

J : Pourquoi ?

M.T : Parce que nous n'avons pas d'autres informations que ce qu'ils disent [...]

J : Qu'avez-vous pris du bufo ?

H.S : Bien que je n'aie pas fait une étude approfondie du bufo, c'est la propre situation dramatique qui t'oblige à recourir à ce style. Nous autres devons proposer une situation claire pensant au public et à l'acteur qui va le représenter. Cette clarté amène au bufo. De plus il me semble que le bufo est un succès du théâtre cubain.

J : Qu'est ce que vous croyez fondamental dans ce théâtre ?

H.S : La projection, la communication entre l'acteur et le public

M.T : Qu'il a un point de contact avec Brecht mais d'un point de vue plus intellectuel. Les scènes indépendantes, l'utilisation de la musique, le son qui déjà dans *Me alegro* met l'accent sur les gestes et les déplacements [...]

J : Quels exercices utilisez-vous ?

M.T : Je pars souvent de la méthode de Stanislavski ; concentration dans l'attention la respiration, les exercices basiques, sinon des exercices que j'ai conçu, par exemple faire des actions sans objets [...] mais de la façon dont ils le ressentent [...] Mais ce que je veux c'est le résultat, la synthèse de la version qu'ils ont donné. Les exercices sont très liés à l'entraînement pour le montage et quasi tous sont utilisés dans celle-ci.

J : Dans les œuvres se répètent les scènes de cirque. Peut-on considérer une scène obligatoire ?

H.S : Je pense que le cirque est très expressif [...] Ce que j'observai toujours dans les cirques c'est qu'ils allaient en haut et en bas, c'était leur façon de gagner de l'argent. Le cirque dans mes œuvres est la comparaison de notre conduite républicaine. Après la révolution je ne peux l'utiliser comme symbole puisqu'il est une référence à la nécessité de se débrouiller dans la vie.

Annexe 6 : Entrevue avec des artistes de La Yaya (page 194-196)

(Les artistes de La Yaya parlent de leur expérience en tant qu'artiste dans la communauté. Ces témoignages aident à la compréhension du travail de Flora Lauten lorsqu'elle quitte le Grupo Teatro Escambray³⁷⁵).

RAMONA VILLAVICENCIA maîtresse de maison: Je n'ai jamais vu du théâtre. La première fois ce fut le Grupo Teatro Escambray. Et je me suis dit que j'aimerais beaucoup travailler avec eux. Mais je vivais à Cardaso et je ne rêvais pas d'aller vivre à La Yaya. Quand Flora me dit qu'elle viendrait pour m'écrire un rôle dans les œuvres je lui répondis que oui et me voilà satisfaite de ma vie.

JOSE URRA ouvrier dans la construction et petit agriculteur, il fut pendant 13 ans le président de coopérative : [...] J'aime le théâtre car ce sont des œuvres politiques, des choses véridiques qui adviennent non seulement ici mais dans d'autres zones. Quand je vis jouer le groupe Teatro Escambray je sentis une grande joie, peu importe où il jouait j'étais toujours derrière eux.

SANTIAGO HERNANDEZ coupeur de canne : Notre théâtre est le meilleur de tous. On va là où se trouvent les campagnards les plus isolés et nous leur faisons de la politique. Ils s'entretiennent et communiquent avec des choses qu'ils ne savent pas toujours ; ça leur convient aussi et à la révolution aussi.

JOSE AGUILAR ouvrier de construction : Tout ceci nous l'avons appris du Grupo Teatro Escambray [...]

DELFI RODRIGUEZ enseignante : Ce théâtre est une école qui vit dans la même maison du campagnard.

JESUS HERNANDEZ secrétaire du parti Mataguá : C'est très important ce travail dans une commune, car elle donne à voir à la population l'importance des mauvaises habitudes, des mauvaises coutumes, avec les mêmes paroles des paysans. Non seulement est importante la création du groupe mais ce que les

³⁷⁵ F.G. CESPEDES : *Un teatro de sus protagonistas*, Ediciones UNEFAC, La Habana, 1977, page 194-196

masses expriment à travers des débats. De plus il existe d'autres problèmes qui peuvent se combattre au moyen d'un théâtre comme celui-ci [...] Ici parler du groupe c'est comme si l'on parlait de n'importe quel paysan car tout le monde le connaît.

Annexe 7 : Teatro Nuevo : des expériences à part

(Le Teatro Nuevo rencontre d'autres formes de participation dans la vie communale et d'autres manières d'être utiles à l'éducation collective. Voici quelques exemples de type de théâtre hérité de la tradition théâtrale³⁷⁶) :

Théâtre « periodistico » : Consiste à ce que le groupe se réuni, lit et analyse le journal, sélectionne les nouvelles les plus importantes et crée une situation dramatique qui les exemplifient. Le groupe se place devant un édifice du peuple et commence à attirer l'attention du public. Une fois que les habitants se montrent aux balcons, un acteur commence à parler au public. À différents moments, les acteurs représentent les nouvelles fondamentales et à la fin offrent d'autres informations qui peuvent être sur la vie communautaire, les dates et lieux de réunion, le travail volontaire. Parfois les habitants s'unissent au groupe et expliquent des détails sur ses sujets. Ainsi, à travers le groupe de théâtre, le Consejo de Vecinos (le conseil des habitants) s'exprime³⁷⁷.

Théâtre de Vaqueria : Consiste en un travail volontaire que fait le groupe théâtral dans un centre productif, par exemple se rattacher aux travaux de traite des vaches ou de propreté du centre ; et au cours de la journée se réalisent les improvisations sur les difficultés ou les réussites durant les semaines de travail. Les thèmes traités ont toujours un rapport avec la production³⁷⁸.

Théâtre Docente : Consiste en la représentation dramatique d'un thème qui est entrain de s'étudier ou à travers un chœur; exercices d'articulation pour résoudre des problèmes de diction qui confronte le collectif des étudiants : par exemple, un acteur dit à voix haute « Olalala y a du beau temps ! » « Il fait beau »... L'utilité du théâtre pour exemplifier ou pour souligner des concepts pédagogiques de nature très variés peut se multiplier et s'établir comme ainsi comme un recours de grande efficacité³⁷⁹.

³⁷⁶ F.GARZÓN CÉSPEDES : *Un teatro de sus protagonistas*, Ediciones UNEFAC, Havana, 1977, page 66

³⁷⁷ *ibidem*, page 67

³⁷⁸ *ibidem*, page 68

³⁷⁹ *ibidem*,

Annexe 8 : Les percussions dans la musique cubaine

(Cette annexe aide à la compréhension des différents termes employés dans la musique cubaine, que ce soit dans les instruments ou les différents genres de musiques cubaines.)

Les Congas/Comparsa sont les polyrythmies et les ensembles de musiciens, danseurs et accompagnateurs jouant pour le carnaval à Cuba. La différence entre les termes Congas et Comparsa n'est pas toujours très claire et elle change suivant qui en donne les définitions. Disons que généralement on entend par "Congas" la polyrythmie de percussions jouée par la "Comparsa", qui comprend l'ensemble de percussionnistes, les cuivres, les danseurs et autres accompagnateurs.

On distingue deux aires géographiques très différentes.

1) La Conga habanera.

Les Percussions :

- plusieurs Tumbas, au moins 5 parties distinctes créant un ensemble très mélodique,
- 2 parties de Bombos (grosses caisses de fanfares) parfois doublées,
- La Redoblante (caisses claires ou tambour militaire),
- Les Sartenes, 2 poêles à frire retournées et posées sur un stand portatif,
- Les Cencerros, cloches doubles reliées par une poignée.

Les Cuivres : prédominance de trompettes et de trombones.

Et bien sûr tout le monde chante.

2) la Conga orientale ou santiaguera

Les percussions

- Les Bocus, longs tambours en forme de cône tronqué et frappés avec les mains, c'est la version orientale des Tumbas,

- 3 Galletas (grosses caisses peu profondes) : une grosse appelée Pilon et 2 moyennes appelées Redoblantes qui phrasent beaucoup.
- 1 ou 2 Tamboras
- Des Llantas, tambours de freins de camions servants de Cloches

Et bien sur la Corneta china, un instrument à vent à double hanche, très sonore et nasillard, un peu surprenant quand on le découvre mais qui confère à la Conga oriental toute son originalité.

Les santiagueros, se sont inspirés de la Conga habanera pour créer le Paseo, qui sert à accompagner des standards de son avec la un orchestre de percussions. Un non moins célèbre chant de la Comparsa « La Chambelona ».

Annexe 9 : Affiche de *La cuarta pared* jouée à New York en 2011

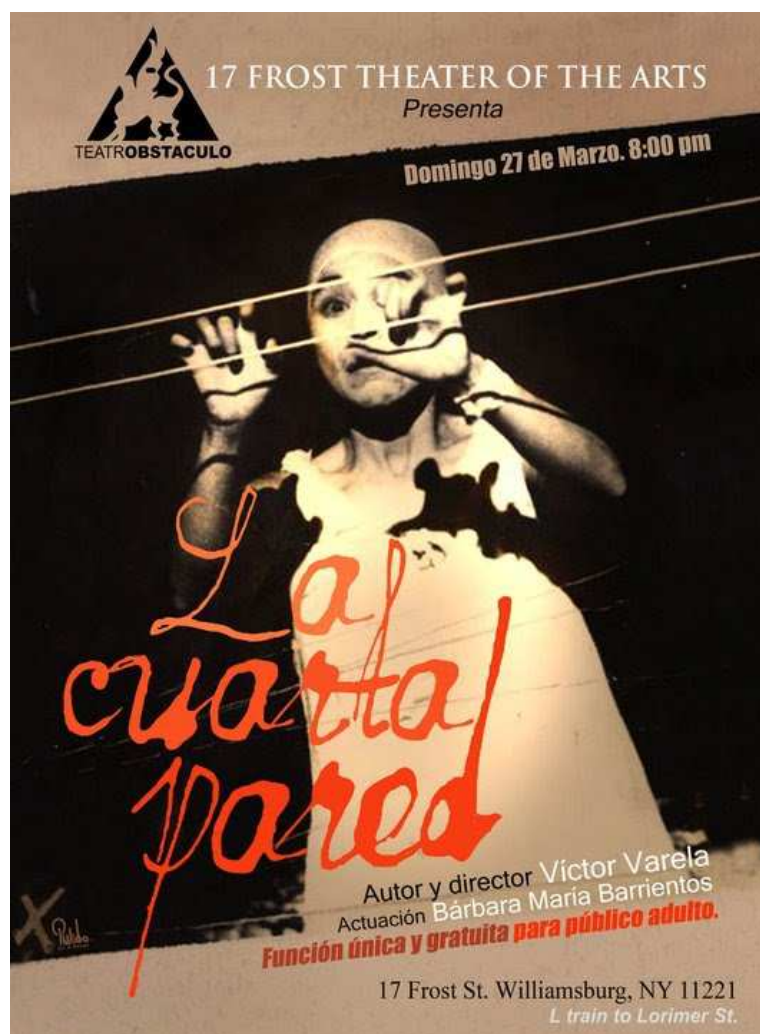


TABLE DES FIGURES

1. Page 10 Spectacle de teatro bufo, mise en scène de Viejito Bringuier, joué au théâtre Apolo en 1957, avec Natalia Herrera.
2. Page 29 Revue *Lunes de Revolución*, numéro special avec en couverture Fidel Castro et Camillo Cienfuegos.
3. Page 55 Scène de la pièce *El robo del cochino* d'Abelardo Estorino, dirigée par Gilda Hernández au théâtre Sala Teatro El Sótano, en 1966.
4. Page 67-68 Scène de la pièce *Los viejos pánicos* de Virgilio Piñera, interprétés par Hilda Oates et Adolfo Llauradó, en 1969.
5. Page 90 Statuette représentant le dieu Ambit, d'une part Osain le maître des plantes sacrées et des charmes, d'autre part Changó, et d'une autre part El Diablo.
6. Page 106 La comédienne Hilda Oates dans *Maria Antonia* d'Eugenio Hernández Espinosa, au Teatro Mella, septembre 1967.
7. Page 110 Mural du célèbre peintre Salvador Gonzalez au Callejón de Hamel à La Havane.
8. Page 121 Scène de la pièce *Medea en el espejo* de José Triana, dirigé par Francisco Morín, dans la Sala Prometeo, en 1960.
9. Page 141 Scène de *Fefu y sus amigas* de Maria Irene Fornés.
10. Page 153 Images de rassemblement du peuple de l'Escambray avec le groupe.
11. Page 156 Scène de la pièce *La Vitrina* d'Albio Paz, jouée en 1971 et interprétée par le groupe Teatro Escambray.
12. Page 158 Scène de la pièce *El paraíso recobrado* d'Albio Paz, jouée le 25 décembre 1972 au Campement La Macagua, siège du Teatro Escambray.
13. Page 164 Fidel Castro parmi le public de l'Escambray.
14. Page 176 Scènes de *De como Santiago Apostol puso los pies en la tierra* de Raúl Pomares, dirigé par Ramiro Herrera et jouée au Tivoli en 1969 par le Cabildo Teatral Santiago.
15. Page 189 Flora Lauten parmi les acteurs et la communauté de La Yaya.
16. Page 216 *Comparsas* au Carnaval de Santiago qui se déroule chaque année entre le 20 et le 27 juillet.
17. Page 226 Scène de *La cuarta pared* de Victor Varela, joué dans son propre salon en 1988 par le Groupe Obstáculo.
18. Page 230 Scènes de *La cuarta pared* de Victor Varela interprétée par Bárbara Maria Barriento, au 17 Frost Theater le 17 mars 2011 à New York.

BIOGRAPHIE

Arrufat Antón: Né à Santiago de Cuba le 14 août 1935. Sa vocation pour la littérature se manifeste très jeune. Dès son plus jeune âge il écrivait des poèmes et des petites pièces théâtrales. Il fait des études de philologie à l'Université de La Havane et écrit sa première œuvre théâtrale en 1957 *El caso se investiga*. Par la suite, il commença à publier dans la revue *Ciclón* des critiques, des pièces théâtrales, des narrations et poèmes. En 1962, fut édité son premier livre *En claro*, un recueil de toutes ses poésies d'enfance. Il travailla ensuite pour le magazine *Lunes de Revolución* et fonda et dirigea pendant cinq ans la revue *Casa de las Americas*. En 1968, la polémique autour de son œuvre *Los siete contra Tebas* avec laquelle il gagna le Prix José Antonio Ramos de l'Union des Ecrivains et Artistes, le condamnera à quatorze années de silence où l'auteur ne put rien publier. L'œuvre fut jouée en 2007 à Cuba sous la direction d'Albeto Sarraín. En 1987, il reçoit le Prix de la Critique Littéraire avec *La tierra permanente* et en 1995 pour le livre de poésie *Lirios sobre un fondo de espada*. En 2000, il reçoit le Prix National de Littérature.

Batista Rubén Fulgencio né le 16 janvier 1901 à Banes dans la province de Santiago de Cuba. et mort le 6 août 1973 à Guadalmina en Espagne. Il était un militaire et un homme politique cubain. Le général Batista fut l'émence grise de la junte militaire qui dirigea Cuba de 1933 à 1940 et le président de la république de Cuba de 1940 à 1944. En effet, il introduit une constitution modelée sur celle des États-Unis et, candidat de la coalition sociale-démocrate, comprenant le vieux parti communiste cubain, il est élu lui-même président le 14 juillet 1940 face à Ramón Grau San Martín du Parti révolutionnaire cubain. Il revient au pouvoir à la suite d'un coup d'État en 1952 et est élu sans opposition comme chef d'État en 1954. Il est chassé du pouvoir et du pays en 1959 par la révolution castriste dirigée par Fidel Castro. Batista passa le reste de sa vie en exil d'abord au Portugal puis en Espagne

Carpentier Alejo est un écrivain cubain né à Lausanne le 26 décembre 1904 et mort à Paris le 24 avril 1980. Romancier, essayiste, musicologue, il a profondément influencé la littérature latino-américaine durant son fameux boom. Il avait 12 ans quand sa famille s'est installée à Paris. C'est là qu'il commence à étudier la musicologie. Quand ils retournent s'installer à Cuba, Alejo Carpentier

commence des études d'architecte, qu'il ne terminera pas. Il se consacre au journalisme, mais son engagement à gauche lui vaut un séjour en prison (1928), sous la présidence de Gerardo Machado, avant de l'obliger à s'exiler en France. Il y rencontre les surréalistes, dont André Breton, Paul Éluard, Louis Aragon, Jacques Prévert et Antonin Artaud. Durant ce séjour en France, il fait plusieurs voyages en Espagne où il développe une fascination pour le Baroque. En effet, Alejo Carpentier est célèbre pour son style baroque et sa théorie du *real maravilloso*. Ses œuvres les plus connues en France comprennent *Le Siècle des Lumières* (1962), *La Guerre du Temps* (1967), *Concert baroque* (1974). Son premier roman, *Ecue-yamba-o!* (1933), est d'inspiration afro-cubaine. Après le triomphe de la révolution cubaine il revient à La Havane. En 1966 il devient ambassadeur de Cuba en France où il résidera jusqu'à sa mort.

Castro Fidel: Né le 13 août 1926. Il grandit dans la plantation de son père, ancien galicien. Après des études à Santiago de Cuba, il entre à l'Université de La Havane, lieu traditionnel d'échanges politiques. A l'âge de 21 ans, il prend part à une expédition destinée à renverser le dictateur dominicain Trujillo. La tentative échoue. Il est nommé, peu après, président de la Fédération des étudiants. Mais le coup d'Etat de Batista, le 10 mars 1952, le révèle réellement : il démontre que Batista a violé le Code et exige donc qu'il soit condamné. Le tribunal rejette sa demande ; Castro en conclut que le seul moyen de changer les choses est la révolution armée. Au côté de Che Guevara, de Raúl Castro, Camilo Cienfuegos et de Juan Almeida, il mène son armée à la victoire en août 1958. Durant un demi-siècle d'harcèlement américain, Castro s'est employé à maintenir les valeurs de la patrie dans la ligne Bolivar et de José Martí, quitte à adopter parfois une posture de citadelle assiégée, repliée sur elle-même. Intégré dans la famille latino-américaine, avec le passage à gauche d'une grande partie de l'Amérique latine, il y trouve un nouvel espace de combat. En raison des problèmes de santé du Lider Maximo, le 24 janvier 2008, l'Assemblée nationale a élu son frère Raúl comme nouveau président. Fidel continue d'écrire et de publier régulièrement des chroniques présentant une réflexion sur les grands problèmes du monde

Corrieri Sergio: Né le 2 mars 1938 à Jaimanitas et mort le 29 février 2008 à La Havane. Il a été un acteur, directeur théâtral et intellectuel cubain. Il devient acteur

très jeune. A 16 ans il joue dans *El nieto de Dios*, pièce brésilienne de Joracy Camargo. Il incarne aussi des personnages dans les œuvres de : Arthur Miller, Antón Chéjov, Lope de Vega, Edward Albee, Bertolt Brecht, Arthur Schnitzler, Osvaldo Dragún et Vladímir Maiakovski. Au cinéma, il reçut le Prix de la meilleure interprétation, avec *El hombre de Maisinicú* de Manolo Péez, au Festival International du Cinéma à Moscou. Intimement engagé dans la révolution, cubaine, Corrieri fonde en 1968 le Grupo Teatro Escambray dans la sierra centrale de l'île. Il fut membre du Comité Central du Partido Comunista depuis 1980, député à l'Assemblée Nationale et membre du Conseil de l'Etat. En même temps, il fut vice-président de l'Institut Cubain de Radio et Télévision (ICRT) et chef du département de culture du Comité Central du PCC. Depuis 1990 et jusqu'à sa mort, il a occupé la présidence de l'Institut Cubano de Amistad con los Pueblos; Corrieri développe un intense travail comme interlocuteur du Mouvement Solidaire International avec la Révolution, et contribue à ce que la résistance et les idées humanistes de la société cubaine furent amplement diffusées.

Espinosa Dominguez Carlos : Né à Cuba et chercheur, diplômé en Recherche Théâtrale à l'Instituto Superior de Artes de La Habana et docteur en Espagnol à Florida International University. Il est actuellement professeur au Seton Hall University (New Jersey, USA). Collaborateur, entre autres revues, de *Primer Acto*, *Encuentro de la Cultura Cubana*, *Latin American Theatre Review*, *El público* et *Cuadernos Hispanoamericanos*. Auteur de *Lo que opina el otro*, *El peregrino en Comarca Ajena* et *Virgilio Pinera en persona*. Il a également coordonné de nombreuses anthologies publiées à Cuba, en Espagne, au Mexique et aux Etats-Unis

Dorr Nicolas : attire l'attention lorsqu'il écrit à l'âge de 15 ans *Las Pericas* (1961), une farce écrite avec une fantaisie débordante et une infantile fraîcheur. Cette image du monde, selon l'optique d'un adolescent, se poursuit avec *El palacio de los cartones* (1961) et *La esquina de los concejales (le coin des conseillers municipaux)* (1962) ou s'arrête l'ensemble le plus intéressant de son œuvre. Par la suite il écrit d'autres textes dans lesquels l'humour noir, le surréalisme et l'absurde cèdent la place à un théâtre plus sérieux et conventionnel,

où il cède la place aux mœurs, avec *Una casa colonial* (1981) une comédie de construction correcte qui joui d'un grand accueil populaire³⁸⁰.

Estorino Abelardo : est l'un des meilleurs représentants du théâtre réaliste cubain ; né en 1925 à Union de Reyes. C'est en 1946, qu'Abelardo Estorino arrive à La Havane avec la nette décision de devenir chirurgien dentiste, profession qu'il exercera de 1954 à 1957. Contre toute attente, le théâtre deviendra sa seule et vraie vocation qui le passionnera définitivement. Huit ans plus tard, il écrit deux pièces écrites en un acte : *Hay un muerto en la calle* (Il y a un mort dans la rue) en 1954 et *El peine y el espejo* (le peigne et le miroir) en 1956 jouée dans la salle Granma du Ministère des Oeuvres Publiques en 1960 sous la direction de Dumé. A cette époque il est aussi publiciste et étudie la direction scénique au Théâtre Estudio, mais différentes sources affirment qu'il fut assistant de direction de Julio Matas et de Dumé et également acteur. Il assiste au Premier Congrès National des écrivains et artistes de Cuba, et commence à travailler comme conseiller littéraire de groupe théâtral du Conseil National de Culture. Abelardo Estorino a su convertir son travail en la plus significative et audacieuse œuvre de la dramaturgie cubaine d'aujourd'hui.

Fornés Maria Irene: Née à La Havane le 14 mai 1930. C'est une dramaturge cubaine qui vit au Etats-Unis. Elle reçoit une éducation non conventionnelle. En effet c'est son père qui les éduque avec ses cinq frères et sœurs. Après la mort de son père, elle émigre avec le reste de la famille aux Etats Unis, à l'âge de 15 ans, et s'installe à New-York dans le quartier bohème de Greenwich Village. Elle est naturalisée américaine en 1951. En 1953 elle se rend à Paris pour y découvrir la peinture, mais elle ressent l'amour pour le théâtre lorsqu'elle assiste à la première de *En attendant Godot*. Elle retourne à New-York et écrit en espagnol *La veuve* inspirée des lettres de sa grand-mère et du livret anglais *Bolseros*. Sa première mise en scène Tango Palace a eu lieu en 1963. Elle est considérée comme une figure fondamentale des arts scéniques hispano américaines expérimentales, comme écrivains et directrice. La thématique féminine prédomine sur toute sa production. Elle participe avec d'autres dramaturges aux Women's Theatre

³⁸⁰ *ibidem*, page 148

Council depuis sa création en 1972. Ses pièces sont souvent des comédies musicales se détachent *Fefu y sus amigas* (1977) et *Sarita* (1984)

Guevara Ernesto né le 14 juin 1928 à Rosario de Santa Fe, Argentine, et exécuté le 9 octobre 1967 à La Higuera, Bolivie. Plus connu sous le nom de **Che Guevara** ou **Le Che**, il est un révolutionnaire marxiste et internationaliste ainsi qu'un homme politique d'Amérique latine. Il a notamment été un dirigeant de la guérilla cubaine, dirigé par Fidel Castro. Après plus de deux ans de guérilla, ce groupe prend le pouvoir à Cuba en renversant le dictateur Fulgencio Batista en 1959. Le Che occupe ensuite plusieurs postes importants dans le gouvernement cubain qui écarte les démocrates réussissant à influencer le passage de Cuba à une économie du même type que celle de l'URSS, et à un rapprochement politique avec le Bloc de l'Est, mais échouant dans l'industrialisation du pays en tant que ministre. Guevara écrit pendant ce temps plusieurs ouvrages théoriques sur la révolution et la guérilla. En 1965, après avoir dénoncé l'exploitation du tiers monde par les deux blocs de la guerre froide, il disparaît de la vie politique et quitte Cuba avec l'intention d'étendre la révolution. Il se rend d'abord au Congo-Léopoldville, sans succès, puis en Bolivie où il est capturé et exécuté sommairement par l'armée bolivienne entraînée et guidée par la CIA. Après sa mort, Che Guevara devient une icône pour des mouvements révolutionnaires du monde entier.

Guillén Nicolás : Né à Camagüey le 10 juillt 1902 et meurt à La Havane 1989. C'est un des plus grands poètes cubains du XX^e siècle. Métis, fils d'un imprimeur, après son bac en 1920 il fit des études de droit, et devint avocat, puis journaliste. Sa poésie parle du métissage, du respect de l'autre, du refus de l'injustice, de l'impérialisme et de la colonisation. On lui reconnaît généralement d'avoir inventé, sous l'influence de la négritude francophone et de la "Harlem Renaissance" New Yorkaise, une poésie d'inspiration africaine et antillaise du nom de "negrismo", tout particulièrement dans ses premiers recueils de 1930 et 1931, "Motivos de Son" et "Songoro Cosongo". Mais les thématiques africaines sont loin de résumer toute son œuvre, qui est plus généralement tournée vers la question de l'identité cubaine, l'engagement aux côtés des régimes communistes et le rejet de l'impérialisme des États-Unis. Il s'engagea de plus en plus dans la lutte pour les pauvres et les opprimés, en 1937, il quitta Cuba, puis il s'engagea auprès des

Républicains espagnols, durant la Guerre d'Espagne. Après le coup d'État de Batista, en 1952 il s'exila à Paris, puis après la victoire de Fidel Castro, il revint à Cuba, il devint membre du parti communiste, et fut proclamé *poète national* en 1961. Il obtient le Prix Staline international pour la paix en 1954.

Hernández Espinosa Eugenio: Né à La Havane en 1936. Il est considéré par la critique spécialisée comme l'un des dramaturges cubains les plus importants. Dans sa double condition d'acteur et directeur il est à la recherche d'un théâtre inspiré dans la vie populaire et les traditions de la culture cubaine syncrétique, spécialement dans l'influence Yoruba. En 1985, il participe au 1^{er} Laboratoire International de Folklore, Folkcuba 85. Il a été juré à des Festivals tels que Festival du Théâtre Camagüey 86, 6^{ème} Festival National du Ciné Radio y Televisión, Caracol 89. En 1990, il fonde et dirige la compagnie Teatro Caribeño et dirige *El León y la Joya* de Wole Soyinka, qui lui confère le Prix de Mise en Scène en 1992. En 1994 il est désigné comme directeur du Centre Culturelle Bertold Brecht. De plus, il a été membre du Conseil Artistique du Complejo Cultural Mella. Membre du Grupo d'Expertos del Consejo Nacional de las Artes Escénicas, du Ministère de la Cultura de Cuba. Professeur de théâtre et de direction de l'Instituto Superior de Arte (ISA). Et enfin Représentant du Consejo Nacional de las Artes Escénicas au Caribnet.

Leal Ríne: Né à La Havane le 15 juillet 1930 et décède en septembre 1996 au Venezuela. Il est l'un des plus remarquables spécialistes du théâtre cubain. Il fait des études en droit mais devient journaliste en 1952. Son penchant pour le théâtre cubain mais aussi pour le théâtre nord-américain lui favorise une place comme professeur dans l'Académie Municipale d'Art Dramatique, de 1957 à 1958. Il devient, par la suite, critique de spectacles scéniques et parfois rédacteur en chef dans la revue *Carteles* et le journal *Información* et plus tard dans *Bohemia*, *Lunes de Revolución*, *La Gaceta de Cuba*, *Conjunto*. Au début des années 1960 il devient professeur à l'École de Istructores de Arte et au Conjunto Dramático Nacional sans pour autant abandonner ses recherches minutieuses sur le théâtre national. En plus de ces deux volumes : *La selva oscura* (1975) document indispensable pour pénétrer dans le développement et l'évolution du théâtre dans l'île. Il écrit d'autres

livres comme *Viaje a la critica* (1962) *Eugene O'Neill* (1963) *En primera persona* (1966) et *El teatro* (1968)

Martí José : né à la Havane le 26 janvier 1853, écrivain précurseur et père de l'indépendance cubaine. Cet homme d'action a organisé la guerre contre l'armée coloniale espagnole et entrevu le danger impérialiste nord-américain. La révolution de 1959 le revendiquera comme son authentique inspirateur. Poète de premier plan, cet homme de lettres qui fait l'admiration des plus grands, abandonne ses activités littéraires pour se consacrer exclusivement à sa mission révolutionnaire. Lorsqu'il tombe le 19 mai 1895 sous les balles espagnoles, il vient juste de recevoir de ses pairs militaires le titre de major général d l'Armée de libération. Considéré comme le promoteur de l'éducation populaire : « être instruit c'est être libre », il sera la grande référence placée au début de la Constitution de la république de Cuba.

Montes Huidobro Matías: Né à Sagua la Grande à Cuba en 1931. Dramaturge, narrateur, poète et essayiste. En 1951, il se fait connaître comme poète avec la publication de son poème : *La vaca de los ojos largos* et en tant que narrateur avec la publication de son conte : *El hijo noveno*, dans la revue *Bohemia* et comme essayiste dans la revue *Nueva Generación* où il est l'un des fondateurs. En outre, il reçoit le Prix Premio Prometeo en tant que dramaturge pour son œuvre *Sobre las mismas rocas*. Il exerce entre 1959 et 1961 la critique théâtrale dans la revue *Revolución* où il publie aussi des articles dans la page éditoriale et collabore pour *Lunes de Revolución*. Entre 1962 et 1964 il s'établit à Meadville en Pennsylvanie où il enseigne dans les écoles secondaires de la communauté. En 1964 il exerce à l'Université d'Hawaï. En 1991, il fonde *Editorial Persona* destiné à préserver le patrimoine culturel cubain, publiant d'importants titres d'auteurs cubains de l'exil. En 1997, il devient professeur émérite à Miami où il vit actuellement.

Otero González Lisandro : Né le 4 juin 1932 à la Havane et mort le 3 janvier 2008. Il est un romancier et journaliste cubain. Il décroche des diplômes de journalisme, de philosophie et de lettres à l'Université de la Havane en 1954. Il étudia également à la Sorbonne entre 1954 et 1956. Il a dirigé plusieurs

publications importantes du pays, comme *Cuba Magazine*, le journal *Revolución* et le magazine *Cuba Revolución y Cultura*. Il a également collaboré avec quelques autres publications, telles que *Bohemia*, *Carteles*, *Granma*, *Juventud Rebelde*, *El Mundo*, *Casa de las Américas*, *Unión*, *La Gaceta de Cuba* et également dans *Le Monde Diplomatique*, *Partisans*, *Europe*, *Washington Post*, *Excelsior Du Mexique* et récemment à *El Sol de Mexico*. Otero a remporté un prix de littérature lors d'un concours organisé par la *Casa de las Américas* en 1963 avec *La situación* (La situation). En 1965, il a obtenu la mention au concours de la *Biblioteca Breve* à Barcelone avec son roman *Pasión de Urbino* (La passion de Urbino), et a reçu le prix de la critique littéraire pour son roman *Temporadas de Angeles* (Saisons des anges) en 1983. Otero remporta le Prix national de Littérature en 2002 et était le directeur de la Cuban Academy of Language d'octobre 2004 à sa mort.

Paco Alfonso. Né le 29 novembre 1906 à La Havane et mort le 14 janvier 1989. Acteur, auteur dramatique et metteur en scène cubain, est le meilleur représentant du théâtre social de son pays. Très jeune il débute en tant que chanteur de zarzuela dans une compagnie professionnelle. En 1932 il est co-fondateur du Teatro Cubano de Selección. En 1932 il apparaît dans le premier long métrage sonore cubain : *La serpiente roja*. Il est fondateur de l'association des Artistes Théâtrales de Cuba et de la Federation Nationale des spectacles à Cuba où il fut secrétaire général. Il est fondateur du *Teatro Popular* (1943), il s'inspire, dès les années 1930, de l'actualité politique pour composer des pièces brèves représentées au cours des meetings du Partido Socialista Popular. Après *Sabanimar*, violente satire des promoteurs immobiliers, il donne notamment un opéra-ballet sur des thèmes afro-cubains (*Yari-yari, mamá Olua*, 1941) et une pièce contre le racisme (*Herbe fétide*, 1951).

Padilla Heberto : Né le 20 janvier 1932 à Puerta de Golpe, Pinar del Río et mort le 25 septembre 2000. Poète cubain, son premier recueil de poèmes *Las rosas audaces* fut publié en 1948. Il épousa Belkis Cuza Malé en 1967, avec laquelle il soutint la Révolution menée par Fidel Castro, avant de s'opposer au pouvoir castriste. Il fut placé en résidence surveillée parce que son anthologie *Fuera del Juego* critiquait le régime de La Havane. Accusé d'avoir produit des « écrits subversifs » et contraint à une autocritique publique, il fut emprisonné avec sa

femme en 1971. Son épouse et son fils Ernesto Padilla, né en 1972, furent autorisés à quitter Cuba et à se réfugier aux États-Unis en 1979. L'affaire Padilla provoqua l'engagement de nombreux intellectuels comme le philosophe Jean-Paul Sartre ou l'écrivain Julio Cortazar, qui avaient soutenu le régime de Fidel Castro. Suite aux pressions internationales, le régime castriste libéra Heberto Padilla en 1980. Il rejoignit sa famille à Princeton dans le New Jersey, et enseigna à l'université Princeton, puis à l'université Auburn en Alabama. Il publia son dernier roman *En mi jardín pastan los héroes* en 1984 qui évoque la vie des écrivains sous la dictature cubaine. Ses mémoires *La mala memoria* sont parues en 1990 et reviennent sur sa vie passée à Cuba.

Paz Albio : Il est né en 1936 à Zulueta province de Villa Clara et mort le 29 mai 2005. Il a travaillé comme acteur dans Las Brigadas Francisco Covarrubias et intègre l'école provinciale d'Art Dramatique dans laquelle il se diplôme en 1964. Il est admis la même année dans le Conjunto Dramatico National comme acteur. Il est l'un des fondateurs du Groupe Théâtre Escambray où il écrit et représente ses premières œuvres : *La Vitrina* (1971) qui fut un énorme succès, *El Paraiso Recobrado* (1973) et *El rentista* (1975). Avec les deux premières pièces il commence une carrière de directeur.

Piñera Virgilio : est né à Cardenas, province de Matanzas en 1912. Il est l'auteur de quelques unes des meilleures œuvres du théâtre cubain, très habile dans le maniement de l'absurde, audacieux dans ses réflexions et d'une capacité créatrice élevée. Cet auteur est plus connu pour son théâtre, c'est le premier à s'intéresser aux modèles de l'avant-garde internationale, allant parfois jusqu'à les devancer. Ainsi, sa première pièce, *Electra Garrigo* (1941), tragi-comédie ouvre les portes de la dramaturgie cubaine contemporaine. Quant à *Falsa alarma* (Fausse alerte) (1948), elle est la première manifestation à Cuba du théâtre de l'Absurde. Dans ce genre il est considéré comme le premier à appliquer les techniques absurdistes en Amérique Latine. En 1968 il obtient le prix du Concor Casas de Las Americas avec *Dos viejos pánicos*. Avec ce texte, Piñera continue sa lignée absurde de sa dramaturgie avec un niveau différent de celui qu'il avait instauré avec *Falsa alarma*. Il cultive aussi le genre du roman *Presiones y diamantes* (Pressions et diamants), paru à La Havane en 1967 ; il meurt à La Havane en 1979.

Pogolotti Graziella: Né à Paris le 24 janvier 1932. Fille du grand peintre cubain Marcelo Pogolotti elle étudie la Philologie et les Lettres à l'Université de La Havane entre 1948 et 1952 et la Littérature contemporaine française à la Sorbonne depuis 1952 à 1953. En 1959 elle travaille à l'Université de La Havane en tant qu'institutrice. Ensuite elle commence à travailler comme conseillère à la Bibliothèque National où elle reste pendant 10 ans. Elle a été membre du Conseil de rédaction dans différentes revues culturelles : *Nueva Revista Cubana*, *Gaceta de Cuba*, *Revista de Arte Plasticas*, *Casa de las Americas*, *Revista de la Universidad de La Havana*, *Revolución*, *Granma* et *Unión*. Elle a aussi publié des livres : *Examen de conciencia*, *El camino de los maestros*, *El oficio de leer* et *Teatro y Revolución, antropologia y prologo*. Elle vit actuellement à La Havane.

Quintero Héctor est né le 1^{er} octobre 1942. Acteur, metteur en scène, dramaturge et conteur, il a commencé sa démarche artistique depuis son enfance dans les médias de la radio, la télévision et par la suite le théâtre. Comme acteur il a été membre du groupe Milanés, Conjunto Dramatico Nacional, Teatro Estudio et le Théâtre Musical de la Havane, qu'il a créé et dirigé pendant douze ans. Il a composé la musique de tous ses spectacles. Il a exercé la fonction de narrateur pour le cinéma la télévision et celui de critique de théâtre dans la presse. Il a été vice président de l'Association des Artistes scéniques de l'UNEAC. C'est l'un des plus grands auteurs de pièce de théâtre et le seul dramaturge cubain capable de remplir une salle de théâtre et convertir en un best-seller une édition avec ses pièces. *Contigo pan y cebolla* (1964) et *El premio flaco* (1966), sont des œuvres dans lesquelles le comique est nuancée par des situations amères et des ingrédients mélodramatiques qui font ses projets plus profonds et transcendants. La critique nationale, sans doute, considère supérieur *Contigo pan y cebolla*, un portrait émouvant d'un foyer cubain des années 1950, un classique indiscutable de la scène cubaine.

Revuelta Vicente : naît à la Havane en 1929, il commence sa carrière artistique comme chanteur à l'âge de sept ans. Comme acteur il réalise son premier rôle dans le groupe ADAD, avec une œuvre de Alejandro Casona : *Prohibido suicidarse en primavera*. Il intègre la Escuela Municipal de Arte Dramático, ce qui ne l'empêche pas de continuer à travailler avec l'ADAD, plus tard aussi avec

le Patronato de Teatro et le Teatro Universitario. Avec ce dernier groupe il visite le Mexique et le Guatemala. En 1954, il rentre à Cuba, et rejoint la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo où il proposa des séminaires et conférences sur les nouveaux courants du théâtre européen et les perspectives du théâtre à Cuba. En 1955, il dirige un séminaire sur le Système Stanislavski et publie quatre numéros du cahier *Cultura Teatral* où s'exposent les premiers matériaux théoriques sur Bertold Brecht. En 1958, il fonde avec sa sœur comédienne, Raquel, et six autres artistes le Grupo Teatro Estudio, caractérisé pour représenter le meilleur et le plus avancé du répertoire théâtral cubain et international. En 2000, il a reçu le titre de *Doctor Honoris Causa* en Arte.

Virela Victor: Victor Varela est né en 1961 à Ciudad de la Habana, Cuba. À l'âge de 17 ans, il a décidé de faire un choix de carrière et quitte ses études pour consacrer sa vie à son art de passion. Varela est crédité en tant que dramaturge, acteur, producteur, chorégraphe et metteur en scène. En 1982 il est Major en beaux-arts à l'Académie de San Alejandro, et rejoint en même temps La Escuela Nacional de théâtre de Cubanacan. En 1985, il décide de peindre l'extérieur de l'éthique professionnelle et crée Teatro Obstáculo avec l'idée de peindre avec le temps. Pendant 12 ans il est à la recherche de différentes possibilités pour le théâtre de donner lieu à des spectacles représentatifs tel que *Opera Ciega*, *Segismundo ex Marques* et *La cuarta pared*. Ce dernier établit un énorme succès parmi les amateurs de théâtre et également un impact sur les beaux-arts. Depuis, Varela a été un invité distinctif de nombreux événements d'art en tant qu'interprète. En 1997 il abandonne Cuba et s'installe à Buenos Aires, et crée l'école et le groupe Teatro Obstáculo de Cuba à Buenos Aires. Il publie un livre sur l'entraînement de l'acteur et la poétique du Teatro Obstáculo *El Árbol del pan*. En 2002, il abandonne Buenos Aires et s'installe à Miami. Il crée l'Académie Teatro Obstáculo et monte les spectacles suivant : *Nonato en Útero*, *Cuba Material* et *Metáfosis*. Il vit actuellement à New York où il donne des cours sur la formation de l'acteur et fait des lectures sur ses œuvres les plus récentes.

Triana José : est né à Camagüey (Cuba) en 1931. Après ses études, il s'établit à Madrid en 1955 et se consacre au théâtre comme acteur, metteur en scène et dramaturge (première pièce, *El mayor general hablar de teogonia*, 1956). Après

Medea en el espejo (1960) et *La muerte del ñeque* (1963), il connaît la consécration nationale et internationale avec sa pièce *La noche de los asesinos* (1964). Cette œuvre a été traduite dans une vingtaine de langues et a été suivie par une dizaine de pièces, dont *Palabras comunes* (1986). Également poète, nouvelliste, essayiste, traducteur et scénariste, il a été professeur d'art dramatique et de littérature à Cuba et aux États-Unis. En 1965, sa pièce de théâtre, *La Nuit des assassins* (Gallimard, 1969), a reçu le prix Casa de Las Americas, qui eut une résonance internationale et de fortes répercussions en Amérique latine. En 1966, elle est couronnée au VI^e Festival du Théâtre latino-américain ; depuis, elle est jouée dans de nombreux pays. Accusé de « subversion idéologique » et victime de la censure, il s'exile à Paris en 1980.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES THEORIQUES

CHE GUEVARA Ernesto: *Le socialisme et l'homme à Cuba*, François Maspero, Paris, 1971

DE MURPHY Raquel Aguilù: *Los textos dramaticos de Virgilio Piñera y el teatro del absurdo*, Editorial pliegos, Madrid, 1989, 190 pages

DORFFMAN Ariel : *Sobre las artes del espectáculo y fiestas en America Latina*, Monografia 3, La Habana, 1976

ESPINOSA MENDOZA Norge et GARBEY OQUENDO Marilyn : *Yorick ¿Teatro joven en Cuba ?* Casa editorial Abril, La Habana, 1999, 126 pages

GALICH Manuel : *Boletín Metodológico 1*, Ciudad de La Habana, 1976

GARCÍA RAYEGO Rosa et PIÑERO GIL Eulalia : *Voces e imágenes de mujeres en el teatro del siglo XX*, Ed.Complutense, 2002, 331 pages

GARZÓN CÉSPEDES Francisco : *Creación colectiva en las comunidades*, Juventud Rebelde, Ciudad de La Habana, 24 febrero 1976

GARZÓN CÉSPEDES Francisco : *El teatro de participación popular y el teatro de la comunidad. Un teatro de su protagonistas*, Unión de Escritores y Artistas de Cuba, 1977, 146 pages

HANS-OTTO Dill : *El ideario literario y estetico de José Martí*, Instituto cubano del libro, Edicione Casa de las Americas, La Habana, 1976

HUYSEN Andreas : *Memorias de utopia*, Diario de poesia n°36, 1995/1996

JACQUART Emmanuel: *Le théâtre de Dérision*, Editions Gallimard, 1974, 313 pages

JOMARON Jaqueline: *Le théâtre en France, 2 de La révolution à nos jours*, Armand Colin, Editeur, Paris 1989, 614 pages

LEAL Rine: *La dramaturgia del Escambray*, La Habana: Letras Cubanas, 1984, 94 pages

LEAL Rine: *Teatro 5 autores cubanos*, New york 1995

MAÑACH Jorge: *Indagación del choteo (1928)*, Universal, Miami, 1991

MENDOZA ESPINOSA Norge et OQUENDO GARBEY Marilyn: *¿Teatro joven en Cuba?*, Casa editorail Abril, La Havana, 1999, 127 pages

MONGE RAFULS Pedro.R: *Lo que no se ha dicho*, Nueva York, Ollatntay Press, 1994

MONTES HUIDOBRO Matias: *El teatro en el vórtice del compromiso 1959-1961*, Ediciones Universal, Miami, 2002

MONTES HUIDOBRO Matias: *Persona, vida y mascara en el teatro cubano*, Ediciones Universal, coll.Polymitia, Miami, 1973

MOULIN CIVIL Françoise: *Cuba 1959-2006 Révolution dans la Culture, Culture dans la Révolution*, Ed. L'Harmattan, Paris, 2008

MUGUERCIA Magali: *Indagaciones sobre el teatro cubano*, Editorial Pueblo y educación, 1989

MUGUERCIA Magali: « Informe no confidencial », en *Diogenes: anuario critico del teatro latinoamericano* (1986), ed PIANCA.M. Ottawa, 1987

MUGUERCIA Magali : *Teatro y utopia*, Ediciones UNIÓN, La Habana, 1997

MUGUERCIA Magali : *Teatro en busca de una expresión socialista*, Ed Letras Cubanas, La Habana, 1980

VASSEROT Christilla: « Rémniscences dans la tragédie greque dans le théâtre contemporain Medea en el espejo de José Triana » in *Les filiations des idées et cultures contemporaines en Amérique Latine*, Edition digitale Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2011

VERDÈZ-LEROUX Jeannine: *La lune et le caudillo. Le rêve des intellectuels et le régime cubain* (1959-1971), ed Gallimard-L'Arpenteur, Paris, 1989, 561 pages

OUVRAGES HISTORIQUES

ADRIAN Herr, HEIDRUN Adler: *Des las dos orillas: Teatro cubano*, éditions Vervuert Iberoamericano, Madrid, 1999, 223 pages

AZPARREN JIMÉNEZ Leonardo : *Historias finales y naciones*, El Nacional Caracas, 1978

BOAL Augusto : *Théâtre de l'opprimé*, Traduit de l'espagnol par Dominique Lémann, Paris : La Découverte, 1996 (La Découverte/poche ; 4.Essais), 210 pages

BOUDET Rosa Lleana : *Teatro Nuevo una respuesta*, Ed Letras Cubanas, La Habana, 1983, 306 pages

CARPENTIER Alejo: *La musique à Cuba*, Editions Gallimard, 1985, pour la traduction française. 311 pages

FAGEL Jean-François, ROSENTHAL Bertrand : *Fin de siècle à la Havane, les secrets du pouvoir cubain*, Editions du Seuil, Paris 1993, 600 pages

GAY-SILVESTRE Dominique: *Etre femme à Cuba. Des premières femmes militantes féministes aux militantismes révolutionnaires*. L'Harmattan, Paris, 2006, 265 pages

GONZALEZ FREIRE Natividad: *Teatro cubano (1927-1961)*, Ministerio de Relaciones Exteriores, La Habana, 1961

HABEL Janette: *Ruptures à Cuba, le castrisme en crise*, La Brèche-PEC, 2^e édition augmentée, août 1992

HERRERA Rémy : *Cuba révolutionnaire, Tome 1. Histoire et culture*, L'Harmattan, 2003, 346 pages

LAMORE Jean : *Cuba*, Presses universitaires de France, 1970, 127 pages

LANGUEPIN Olivier : *Cuba La faillite d'une utopie*, Editions Gallimard, 1999, 290 pages

LEAL Rine: *Breve historia del teatro cubano*, Letras Cubanas, coll. Panorama, La Habana, 1980, 188 pages

LEAL Rine : *Teatro cubano en un acto*, Ediciones Revolucion, 1963, 354 pages

MACHOVER Jacobo : *Cuba, totalitarisme tropical*, Edition 10/18, Département d'Univers Poche, collection fait et cause, 2006, 153 pages

MERLIER Michel : *Les étapes de la révolution cubaine*, Librairie François Maspero S.A. Paris 1964, 279 pages

ORIHUELA Roberto : *Historia del frente infantil del grupo Teatro Escambray*, Editorial UNEFAC, La Habana, 1978

OTERO Lisandro et MARTINEZ HINOJOSA Francisco : *La politique culturelle à Cuba*, Ed. Unesco, Paris, 1972, 58 pages

PIC-GILLARD Christine: *Révolution à Cuba de José Martí à Fidel Castro*, Ed Ellipses, 2007, 189 pages

PIANCA Marina: *El teatro de nuestra America:un proyecto continental, 1959-1989*, Minneapolis, Institute for the Study of ideologies and Literature, 1990,

PONCE Néstor: *La révolution cubaine 1959-1992*, éditions du temps, 2006

VALIÑO CEDRÉ Omar: *La Aventura del Escambray, notas sobre teatro y sociedad*, La Habana: éditorial José Martí, coll. Pinos Nuevos, 1994, 68 pages

QUACKENBUSH Howard: *Teatro del absurdo hispanoamericano*, México D.f, Patria, 1987

REVAUGER Jean-Paul: *Villes de La Caraïbe. Réalités Sociales et Productions culturelles*, Cahiers de Caraïbe plurielle, Pleine Page éditeur, Université Michel de Montaigne-Bordeaux, 2005, 277 pages

VASSEROT Christilla : *Théâtres cubains*, Maison Antoine Vitez, Centre International de la Traduction Théâtrale, série Les Cahiers, n°1, éditions Climats, octobre 1995, 186 pages

VILLEGAS Juan: «Modelos para la historia del teatro hispanoamericano» in *Semiotica y teatro latinoamericano*, ed TORO,F, Buenos Aires,1990

VITIER Cintio: *Lo cubano en la poesia*, Universidad central de Las Villas, 1970

WELLWARTH George: *Teatro de protesta y paradoja*, Alianza Editorial, Madrid, 1974

El teatro nuevo en la URSS: historia, problemas y perspectivas: Ponencia mimeografiada y divulgada por el Centro Sovietico del ITI

Politica cultural de la Revolucion, Editorial Ciencias Sociales, la Habana

OEUVRES THEATRALES

BRENE José: *Santa Camilla de la Habana Vieja*, Teatro Ediciones Union, La Habana, 1965

ESPINOSA Dominguez: *Teatro cubano contemporaneo. Antologia*, Sociedad Estatal Quinto centenario, Fondo de Cultura Economica, Centro de Documentacion Teatral, Madris, 1992

ESPINOSA HERNÁNDEZ Eugenio: Maria Antonia, in *Teatro*, Editorial Unioñ, La Habana, 1989

ESTORINO Abelardo: *Teatro*, Repertorio teatral cubano, editorial letras cubanas ciudad de la Habana, Cuba 1984, 394 pages

GILMAN Richard: *Introduction, Promenande and Other Plays (María Irene Fornés)*, The Winter Repertory 2, Winter House, New York, 1971

LEAL Rine: *Teatro Escambray, Varios* (sélection de textes par Rine Leal, prologue de Graziella Pogolotti) Letras Cubanas, La Habana, 1990, 396 pages.

PAZ Albio: *La Vitrina*, Ed Alarcas, Cuba, 2004

PIÑERA Virgilio: *Dos viejos pánicos*, Ediciones Casas de las Americas, La Habana, 1968, 76 pages

PIÑERA Virgilio: *Teatro Completo*, Ediciones R, La Habana, 1960, 485 pages

QUINTERO Hector: *Teatro*, Letras cubanas, coll Repertorio teatro cubano, 1983, 426 pages

TRIANA José: Medea en el espejo, in *El parque de la fraternidad*, Teatro Ediciones Union, La Habana, 1962

TRIANA José, *Medea en el espejo*, Madrid, Editorial verbum, 1991

THESES

LOBATO MORCHÓN Ricardo: *El teatro del absurdo en Cuba (1948-1968)*, éditorial Verbus 2002, Madrid, 333 pages

VASSEROT Christilla: Thèse de Doctorat : *Les avatars de la tragédie dans le théâtre cubain contemporain, 1941-1968*, sous la direction de M. le Professeur Claude Fell, Université Paris III-Sorbonne Nouvelle, UFR d'Etudes Ibériques et Latino-américaines, 700 pages

REVUES:

CANCLINI Néstor García: Para una teoria de la socialisazioón del arte latinoamericano, Casa de las Americas, La Habana, numero 89, marzo-abril 1975

CARRIÓ Raquel: « Estudio en blanco y negro: teatro de Virgilio Pinera », en *Revista Iberoamericana*, 56/152-153, july-december, 1990,

CARTELERA: magazín cultural.turistico.comercial n°484 año XXVIII, del 8 de diciembre al 8 de enero 2011

CASEY.Calvey: Teatro/61 en *Casa de las Americas* 2/9 noviembre-diciembre, 1961, page 103-111

CASTRO RUZ Fidel: « La libération des femmes: La révolution dans la révolution », in *Partisans*, discours de Santa Clara, janvier-fervier, 1971

CRUZ-LUIS Adolfo: « El movimiento teatral cubano en la Revolucion », en *Casa de las Américas*, 20/113, marzo-abril, 1979,

DOMENECH R: «Un teatro crépusculaire», en BECKETT.S, *La ultima cinta. Acto sin palabra*, Ayma, Barcelona, 1965, pages 107-120

ESPINOSA DOMINGUEZ.C: « El poder magico de los bifos (la estancia argentina de Virgilio Pinera) » en *Cuaderno hispanoamericano* n° 471 septiembre, 1989, pages 73-88

GACETA DE CUBA septiembre-octubre 1992

GEO un nouveau monde la terre: « Cuba l'île star des Caraïbes », n°213, Novembre 1996, Pages 85-138

HEREDIA F.M: « Nación y sociedad » in *Contracorriente* n° 2, octubre-diciembre, 1995

LEAL Rine: « Actuales corrientes en el teatro cubano » en *Nueva revista cubana I*, n°1 Abril-juinio, 1959, pages 163-170

LÓPEZ César: « Pánicos para los viejos » in *UNIÓN*, n°10, Año III abril-mai-juin, 1990

MACHOVER Jacobo: « Cuba: la peur, l'exil et l'entre deux » in *Raisons politiques* 3/2001 n° 3

PADRÓN.C: « Teatro de relaciones en Santiago de Cuba. 23 se rompe el corajo » in *Conjunto*, La Habana, n° 23, janvier-mars

PALLS Terry: « El teatro del absurdo » en Cuba: el compromiso artistico frente al compromiso politico” en *Latin American Review*, 11/2, Springs, 1978

PIÑERA Virgilio: *Lunes de Revolucion*, n°51, Mars 1960

PIÑERA Virgilio: « ¿Por donde anda lo cubano en el teatro? » en *Lunes de Revolucion*, n°1, La Habana, 3 abril, 1961

QUACKENBUSH.L.H: «The Legacy of Albee's Who's afraid of Virginia Woolfe in The Spanish American Absurdist Theatre » en *Revista/Review Internationa IX*, n° 1, 1979

SÁINZ de MEDRANO Luis: «El teatro hispanoamericano contemporaneo », en *Revista de la Universidad Complutense*, XXVII, n°114, octubre-diciembre, 1978, p103-137

SARAMAGO José: entrevista en *El Pais*, con motivo de la publicacion de « Ensayo sobre la ceguera », 22 marzo, 1996

Varios: *Tetro y revolucion*. Editorial, Letras cubanas, La Habana, 1981

VÁZQUEZ Adolfo Sánchez: *Socialisación de la creación o muerte del arte*, Casa de las Americas, La Habanz, número 78, mayo-junio 1973

Encuentro de la cultura cubana 26/27 otoño/invierno de 2002-2003, directeur fondateur Jesus Diaz

INTERNET:

Explorateur de recherche : **Google.fr**

CARLOS Luis : « Las artes plásticas cubanas en el exterior » in *Artículos de ArtCuba.com*
<http://www.artcuba.com>, 1999

CORREA Armando: « *El teatro cubano de los 80: Creación versus oficialidad* »
<https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/viewFile/922/897>

CROGUENNEC-MASSOL Gabrielle : « Marginalisation et identité dans *Medea en el espejo* de José Triana » <http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/sal4/massol.pdf>

Déclaration du Festival International de la poésie de La Havane : [www.cubarte-français.cult.cu/pagines/ actualidad](http://www.cubarte-français.cult.cu/pagines/actualidad). CUBARTE 13 mai 2010

Estudio de Medea en el espejo :

<http://interclassica.um.es/var/plain/storage/original/application/c8d6e73935e096990dd010e8b8a203db.pdf>

Interview d'Ernesto García à Victor Varela in *Dramateatro revista digital*, 12 octobre 2008, http://www.dramateatro.com/index.php?option=com_content&view=article&id=152:entrevista-a-victor-varela&catid=9:entrevistas&Itemid=1

« La cuarta pared esta vez en New York », 28 mars 2011, <http://tersitesexcathedra.blogspot.com/2011/03/la-cuarta-pared-esta-vez-en-new-york.html>

LEAL Rine: « El teatro cubano » in *indagacion3*, Centro Nacional de Investigaciones de las Artes Escénicas, La Habana, 1990 <http://www.geocities.com/cniae/indagacion3.htm>

MARTIATU TERRY Inés María : *Chivo que rompe tambó : Santería, género y raza en María Antonia*, miércoles 21 de marzo de 2007

<http://inesmartiatu.blogspot.com/2007/03/chivo-que-rompe-tamb-santera-gnero-y.html>

MONTES HUIDOBRO Matias: « El discurso escénico de la dramaturgia cubana continental »: http://www.baquiana.com/numero_lvii_lviii/teatro.htm

MUGUERCIA Magali: « La cuarta pared no es afirmativa » in *Drama Teatro, revista digital*, Mai 1988

http://www.dramateatro.arts.ve/dramateatro.arts.ve_respaldo/teoria_teatral/muguercia.html

VARELA Victor: « Encontrar un aliado en el obstáculo » in *Espectáculos lanacion.com*, 09/05/11, <http://www.lanacion.com.ar/76314-encontrar-un-aliado-en-el-obstaculo>

TABLES DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	3
SOMMAIRE	5
INTRODUCTION	8
A/Les premières formes théâtrales	11
1. Les areítos	11
2. Les influences espagnoles	11
3. Los bufos	13
4. Le changement théâtral cubain des années 1930	14
5. Le théâtre cubain des années 1940	15
6. 1950 : las salitas et le Teatro Estudio	16
 CHAPITRE 1 : LE THÉÂTRE CUBAIN APRÈS LA RÉVOLUTION	
A/La révolution cubaine	20
1. La dictature de Batista et l'offensive castriste	20
 B/Le théâtre des années 1960-1970	24
1. Une spécificité cubaine ?	24
2. Les avantages du théâtre cubain après la révolution	25
3. Une éclosion théâtrale	26
4. Les principales tendances	28
5. Le réalisme militant	28
6. Le réalisme transcendé	31

C/Le théâtre cubain dans le tourbillon des années 1959-1961.....	33
--	----

1. Le dramaturge et l'Histoire (1959-1961)	36
2. Le rôle de l'auteur	40

D/Cuba : une importante présence culturelle	42
---	----

1. La politique culturelle à Cuba de 1960	42
2. La culture de masse	44
3. Les formations artistiques	45

E/La production culturelle	46
----------------------------------	----

1. La littérature	46
2. Les arts plastiques	47
3. Le cinéma	48
4. La musique	48
5. Les affiches	50
6. La consommation	50
7. L'union des écrivains et des artistes cubains	51
8. L'institut du livre	51
9. La censure	52

CHAPITRE 2 : L'ÉVOLUTION DU COURANT RÉALISTE ET EXPÉRIMENTAL DANS LE THÉÂTRE CUBAIN DES ANNÉES 1960

A/Le réalisme cubain	57
----------------------------	----

1. Les influences de Brecht	57
-----------------------------------	----

B/ <i>El robo del cochino</i>	60
-------------------------------------	----

1. Contexte de représentation	60
2. Le laboratoire	62
3. La famille cubaine	63
4. Le machisme	65
5. L'enfermement	66
 C/Le théâtre de l'Absurde hispano-américain	 69
1. La critique du théâtre de l'Absurde à Cuba	70
 D/ <i>Dos viejos pánicos</i>	 71
1. L'irréalité de la situation initiale	72
2. La peur	75
3. Le corps	77
4. Les personnages	78
5. Le temps	79
6. Le langage	82
7. Une destinée ?	84
8. Le rire	85
9. La critique	87
10. La schizophrénie	87
 E/La schizophrénie dans l'œuvre de Dorr <i>Las pericas</i>	 89
1. Le langage dans l'œuvre <i>Las pericas</i>	91
 CHAPITRE 3 : LES INFLUENCES AFRO-CUBAINES DU THÉÂTRE CUBAIN	
 A/La Santería	 96
1. La religion a-t-elle généré des problématiques dans l'art cubain ?	96

<i>B/Maria Antonia</i>	98
1. L'image du Noir	102
2. La femme noire	103
3. L'amour	106
4. La désobéissance	109
5. Conflit de genre	110
6. La prohibition	112
7. Le destin	112
 C/La Santería aujourd'hui	 116
 D/L'image du « Noir » dans le théâtre cubain contemporain	 118
 E/ <i>Medea en el espejo</i>	 120
1. Les personnages	121
2. Le chisme	125
3. Le destin tragique	128
4. Le Noir dans le théâtre de la diaspora	130
 CHAPITRE 4 : LE THÉÂTRE DE L'EXIL	
 A/Le théâtre de la diaspora	 133
1. L'univocité de la langue	135
2. L'insularité	136
3. Un théâtre de la résistance	137
4. Une spécificité propre : le <i>choteo</i>	137
5. Le thème de « la rencontre »	138
 B/ <i>Nadie se val del todo</i>	 140

1. Le retour au passé	141
2. Le jeu de la langue	144
C/La dramaturgie féminine en dehors de Cuba	146
D/ <i>Fefu y sus amigas</i>	148
E/La question de l'homosexualité dans le théâtre de l'exil	152
F/Peut-on aujourd'hui encore parler d'un théâtre de la diaspora ?.....	154
CHAPITRE 5 : LE « TEATRO NUEVO » : UNE RÉPONSE À LA « CUBANÍA»	
A/ La naissance du Teatro Nuevo	158
B/Le Grupo Teatro Escambray	159
1. L'aventure Escambray	163
2. L'œuvre Escambray	164
3. La « poetica critica »	166
C/ <i>El Paraíso Recobrado</i>	167
D/Le théâtre cubain à la recherche d'une expression socialiste	174
1. Le socialisme comme matériel du drame	175
E/L'extension du Teatro Nuevo	177
1. Conjunto Dramático de Oriente	181
1.1 Méthodes de travail	184
2. Teatro de Participación Popular	188
2.1 L'essence du groupe	189
2.2 La dramaturgie	189

3. La Yaya : le théâtre de la communauté	196
3.1 <i>La Vitrina</i>	202
4. Teatro de Cayajabos	204
5. La Teatrova	206
6. Piños Nuevos	209
7. La compagnie Cubana de Acero	210
 F/Le théâtre des années 1980 : le thème politique	214
1. Le thème politique	214
 CHAPITRE 6 : CUBA AUJOURD'HUI	
 A/La nouvelle révolution cubaine	219
1. Les changements politiques provoqués sur l'organisation des affaires culturelles cubains des années 1990 à aujourd'hui	222
2. La littérature	223
3. La musique	225
4. Le cinéma	227
5. Les arts plastiques	229
 B/Comment la « cubania » théâtrale semble t-elle s'exprimer aujourd'hui ?.....	232
 C/ <i>La cuarta pared</i>	235
1. Mise en scène	236
2. Le langage	238
3. <i>La cuarta pared</i> à New York	239
 D/Los Elementos	245

E/Théâtre et Utopie	246
1. Le culte de la famille cubaine	247
2. Débat cubano et culturalidad	248
3. Y a-t-il une crise de l'art théâtral cubain aujourd'hui ?	249
4. Le théâtre comme une expérience réelle de libération	251
CONCLUSION	258
ANNEXES	
Annexe 1 : La méthode Stanislavski dans le théâtre cubain	263
Annexe 2 : Le théâtre de l'opprimé d'Augusto Boal	265
Annexe 3 : Conjunto Dramatico de Oriente	270
Annexe 4 : Témoignage : Hablan los protagonistas	273
Annexe 5 : Entrevue du Teatro de Participación Popular et le Teatro Escambray.....	275
Annexe 6 : Entrevue avec les artistes de la Yaya	280
Annexe 7 : Teatro Nuevo : des expériences à part	282
Annexe 8 : Les percussions dans la musique cubaine	283
Annexe 9 : Affiche de <i>La cuarta pared</i> jouée à New York en 2011	285
TABLE DES FIGURES	287
BIOGRAPHIE	289
BIBLIOGRAPHIE	302
INDEX DES NOMS	311

INDEX DES NOMS

Flavia NARDO

La « cubanía théâtrale » : la spécificité du théâtre cubain de 1959 à nos jours

Il est très délicat de parler « d'identité » cubaine sans la problématiser, la nuancer ou la circonscire. Cuba est pourtant une île fouettée par des courants venus de tous les horizons, un creuset où se sont mêlées les cultures qui semblent définir son caractère propre. Le cas du théâtre est un exemple incontestable. Le théâtre cubain est un art plus ou moins sinistré à l'intérieur même de ses frontières. Mais après la révolution il commence à renaître. Le théâtre cubain a accompagné l'histoire de la révolution cubaine au milieu d'un siècle de grandes guerres et de mouvement de libération nationale. L'éclosion des années 1960 paraît ainsi être l'apogée de l'écriture dramatique cubaine, et la représentation dans le pays, de ce fait, le théâtre cubain rencontre une spécificité propre à l'intérieur et en dehors de l'île. Les dramaturges cubains représentent dans leurs œuvres la thématique cubaine dans et en dehors de l'île, intimement lié à la circonstance politique révolutionnaire et à ses conséquences dans la famille cubaine et l'individu. Tout ceci participe du « cubain », autant d'exemples qui montrent la difficulté de parler d'un théâtre cubain. Il n'y pas qu'une seule façon de faire du cubain, car chaque auteur, chaque histoire est différente et implique différentes manières de percevoir « la cubania », que ce soit dans l'aspect comique, tragique, réaliste, « absurdiste » ou politique, la spécificité de l'île est bien là.

It is difficult to talk about Cuban "identity" without making an issue of, qualifying or detailing it. Yet Cuba is an island lashed by currents from every direction, a melting pot of cultures which seem to define its own character. Theatre is a case in point. Cuban theatre is an art which is more less confined to the interior of its borders. But after the revolution, it has begun to be reborn.

Cuban theatre has gone hand in hand with the story of the Cuban revolution in the middle of a century of great wars and the national liberation movement. The dawn of the 60s thus seems to be the peak of dramatic Cuban literature and, because of this, Cuban theatre, in the way that it is performed, encounters a specificity both on as well as off the island.". Cuban playwrights represent in their work the Cuban theme in and outside the island, intimately linked to the revolutionary political circumstances and to their consequences on Cuban families and individuals. All of this makes up what it is to be "Cuban", so many examples which demonstrate the difficulty of talking about Cuban theatre. There is not only one way to 'do' Cuban, since every author, every story is different and requires different ways to perceive "la cubania", whether it is in a comic, tragic, realist, "absurdist" or political way, the specificity of the island is always there.

