



HAL
open science

Crise et [dé]constructions de la Havane dans la nouvelle cubaine de 1991 à nos jours

Michaëla Sviezeny Grevin

► **To cite this version:**

Michaëla Sviezeny Grevin. Crise et [dé]constructions de la Havane dans la nouvelle cubaine de 1991 à nos jours. Littératures. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2009. Français. NNT : 2009PA030117 . tel-01355567

HAL Id: tel-01355567

<https://theses.hal.science/tel-01355567>

Submitted on 23 Aug 2016

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

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

UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE – PARIS III
ECOLE DOCTORALE 122

Thèse de doctorat
Etudes hispaniques et latino-américaines

AUTEUR :
Michaëla SVIEZENY GREVIN

Crise et (dé)constructions de La Havane
dans la nouvelle cubaine de 1991 à nos jours

Tome I



Thèse dirigée par M. le Professeur Bernard LAVALLE
Soutenue le 14/11/2009

Jury :

M. Bernard LAVALLE (Paris III – Sorbonne Nouvelle)
M. Hervé LE CORRE (Paris III – Sorbonne Nouvelle)
Mme Françoise AUBES (Paris X Nanterre – Paris Ouest)
Mme Michèle GUICHARNAUD-TOLLIS (Pau – UPPA)

« Comme les rêves, les villes sont bâties de désirs et de peurs, bien que leur logique soit secrète, leurs règles absurdes, leurs perspectives trompeuses et que chaque chose en cache une autre. »

Italo Calvino, *Les Villes invisibles*.

« Hacemos y habitamos ciudades simbólicas, procuramos el modo de leerlas a la manera en que se leen los libros. Ojeamos calles como lo haría un lector. Las hojeamos. Y hallándolas en libros, el lector quisiera recorrerlas, convertirse así en un peatón de Utopía. »

Antonio José Ponte, « Una ciudad para Lezama Lima ».

Remerciements

Avant tout, je souhaite exprimer toute ma reconnaissance à mon directeur de thèse, M. Bernard LAVALLE, pour son aide, sa lecture bienveillante du manuscrit et ses conseils toujours avisés. Son respect discret et sincère du travail en cours et ses suggestions pertinentes m'ont aidée à mener mes recherches avec rigueur et indépendance.

Je remercie tous ceux avec qui je me suis entretenue ou avec qui j'ai correspondu, en particulier les écrivains cubains qui ont pris le temps de me rencontrer et d'entamer un dialogue fécond.

Je remercie ma famille qui, dès le début, a été à mes côtés, confiante, sereine, efficace, exigeante aussi.

Merci à mon mari pour son amour, sa patience et son soutien sans faille. Sans sa disponibilité et ses encouragements ce travail de longue haleine n'aurait pas pu aboutir. Avec Julia et Raphaël, qui sont arrivés au cours de cette thèse, ils ont été mon principal moteur.

Merci à mes parents de m'avoir légué la persévérance, le goût des études et du travail bien fait. Merci à ma mère pour m'avoir fait découvrir, il y a longtemps de cela, la culture hispanique, et d'avoir toujours su se libérer pour garder mes enfants. Merci à mon père qui a toujours été là pour moi.

Merci à mes beaux-parents qui m'ont entourée et aidée en m'offrant, dans la dernière ligne droite, les meilleures conditions pour terminer cette thèse « presque » sereinement. Merci, en particulier, à ma belle-mère qui a pris le soin de relire cet ouvrage, au détriment de ses engagements si nombreux.

Je tiens enfin à remercier tous ceux qui ont contribué, de mille et unes façons, par leur amitié, à l'aboutissement de ce travail. Merci, en particulier, à Julien et Alexandre qui m'ont prêté un bureau silencieux lorsque le mien était rempli par les rires de mes enfants.

Résumé

Crise et (dé)constructions de La Havane dans la nouvelle cubaine de 1991 à nos jours

Au début des années 1990, avec le décret de la « Période Spéciale », Cuba connaît une crise sans précédent qui remet en question, pour la première fois de son histoire, les fondements mêmes de la Révolution. La littérature cubaine, marquée matériellement par ce contexte, se fait l'écho des bouleversements survenus dans l'île. Ce dialogue qui s'instaure entre fiction et réalités sociales est au cœur de notre réflexion. A travers l'étude des nouvelles publiées depuis le début de cette période, nous avons essayé de saisir l'esprit d'une époque. Nous retraçons ainsi le destin littéraire de La Havane, en ces temps troublés, depuis les représentations de la destruction de la ville jusqu'aux images de sa dispersion.

Ceux qui ont choisi d'écrire La Havane en crise s'exposent au chaos et au néant. La décadence physique et morale de la capitale et de ses habitants s'impose comme un thème artistique majeur. Face à une réalité en pleine décomposition, les écrivains cubains deviennent les artisans d'une possible restauration de la ville. Ils invoquent l'écriture pour sauver une Havane qui est entrée dans une phase accélérée de destruction.

Métaphore d'une société et d'une nation en crise, la ville, détruite sur le plan matériel, se reconstruit, peu à peu, sur le plan littéraire.

Mots clés : Littérature - Période Spéciale - ville - Havane - ruines - société

Summary

Crisis and (de)construction of Havana in Cuban short story from 1991 to today

At the beginning of the 1990's, with the "Special Period" decree, Cuba knows an unsurpassed crisis which questions, for the first time in its history, the foundations of the Revolution. The Cuban literature, marked materially by this context, echoes the turnovers that arose on the Island.

This dialogue, established between fiction and social realities, is at the heart of our reflection. Throughout the study of the short stories published since the beginning of this period, we have attempted to seize the spirit of this era. In thus doing, we recount the literary destiny of Havana, in these flustered times, from the representations of the destruction of the city until the images of its dispersal.

The authors who chose to write Havana in crisis run the risk of chaos and nonexistence. The physical and moral decline of the capital and of its people stands out as a major artistic subject.

Facing a reality in full decomposition, the Cuban writers have become the artisans of the city's possible restoration. They call upon writing to save Havana which has entered a hastened destructive stage.

Metaphor of a society and of a nation in crisis, the city, destroyed on a material level, rises again, little by little, on a literary level.

Keywords: Short story - Special Period - city - Havana - ruins - society

Sommaire

INTRODUCTION	12
1. Axes de recherche.....	13
2. Définition du corpus	16
3. Présentation du plan	21
PARTIE I : DU CHAOS SURGIT LE VERBE	23
CHAPITRE 1. STRUCTURE ET DESTRUCTION : AU CŒUR DU RECIT, LE NEANT ..	25
1. Fin d'un monde et rêves d'apocalypse.....	25
1.1. Le spectre de « l'option zéro »	26
1.1.1. Fin d'un monde et fin du monde : l'apocalypse comme événement présent et quotidien sur l'île.....	29
1.1.2. Des images angoissantes et terrifiantes de la Destruction : « l'option zéro » ou le fantôme de la disparition de l'île.....	34
1.2. Le degré zéro de l'édition	43
1.2.1. S'adapter à la crise : de l'avènement d'un système éditorial alternatif à l'insertion dans l'économie de marché	45
1.2.2. L'impact de la crise sur les rapports entre l'écrivain, l'œuvre et le public ..	53
2. Une poétique des ruines.....	59
2.1. Pour une archéologie des ruines du présent	59
2.1.1. Décompositions littéraires de l'espace havanais.....	61
2.1.2. L'art nouveau de fabriquer des ruines	65
2.2. Des ruines matérielles aux ruines morales	76
2.2.1. Espaces et corps en ruines : des destructions visibles aux dévastations intimes	76
2.2.2. Le suicide comme expression ultime d'une crise intérieure.....	82

3. « Être(s)-dans-l'attente »	91
3.1. Du temps arrêté au temps suspendu	91
3.1.1. Un temps confisqué par la Révolution.....	92
3.1.2. Le présent ou le temps mort	94
3.1.3. Le motif de la montre arrêtée ou l'accès à un temps autre	102
3.2. Le temps de l'Attente.....	109
3.2.1. La queue comme manifestation physique et quotidienne de l'Attente	110
3.2.2. Le sens de l'Attente : de l'inertie à la mort	116
3.2.3. L'Attente parfaite	120
CHAPITRE 2 : L'EXPLOSION DES MAUX	124
1. L'utopie renversée.....	124
1.1. La chute de l'Homme nouveau	124
1.1.1. Dégradation et disparition d'une figure de l'utopie	125
1.1.2. Délinquance, corruption et socialisme	131
1.2. Le texte mis en question.....	142
1.2.1. Crise identitaire et crise du texte : la question comme axe structurant de la nouvelle	143
1.2.2. La question qui déstabilise le texte	149
1.2.3. Le texte-énigme.....	153
2. Les marges au centre	160
2.1. « Los hijos que nadie quiso »	160
2.1.1. Ecllosion d'une tendance littéraire	161
2.1.2. Exploration littéraire de l'inframonde	164
2.1.3. L'obsession des marges.....	170
2.2. Derrière les colonnes, la ville maudite	177
2.2.1. Odes à La Havane défunte	179
2.2.2. Une ville à l'agonie.....	184

PARTIE II : LE CORPS DE L'ILE	190
CHAPITRE 1. LE REEL AU CORPS	192
1. Le texte et son contexte.....	192
1.1. Ici et maintenant : fabuler avec les ruses du témoignage et de la chronique....	192
1.1.1. L'explosion contextuelle : apparition d'une Havane datée et datable.....	192
1.1.2. Du contextuel à l'universel.....	200
1.1.3. « Faux-témoignages » : la confusion des genres.....	202
1.1.4. Nouvelles et chroniques journalistiques.....	207
1.2. Pourquoi ce phénomène référentiel ?	212
1.2.1. Témoigner de son temps : entre tradition littéraire et besoin vital	212
1.2.2. Le détournement de la fiction.....	217
1.2.3. Ecrire pour répondre aux attentes des éditeurs étrangers	226
2. « La realidad en peso »	230
2.1. D'Ile en îles : représentations ambivalentes de l'espace insulaire.....	230
2.1.1. Des îles dans l'Ile : La Havane au cœur de l'apothéose urbaine	232
2.1.2. Les « invasions barbares » : « <i>solares</i> », « <i>cuarterías</i> » et « <i>ciudadelas</i> ».....	235
2.1.3. Mises en abyme de l'espace insulaire.....	241
2.2. Le néant dans le corps et au cœur de l'Ile	250
2.2.1. Une Ile habitée par le vide	251
2.2.2. La jungle havanaise : le règne animal et le temps d'avant la civilisation... ..	258
2.2.3. L'ombre de La Havane	268
3. D'une réalité à l'autre : l'Ile réinventée	275
3.1. Les masques de la ville.....	275
3.1.1. De La Havane contemplée à La Havane vécue.....	275
3.1.2. Le mirage touristique	279
3.1.3. Regarder la ville depuis la « <i>azotea</i> » : vers des espaces autres	282
3.2. L'art de la fabulation : des « faiseurs d'histoires » inventent une Ile autre.....	289
3.2.1. Des personnages qui racontent et se racontent des histoires	289
3.2.2. L'Ile contée : la figure de l'écrivain-conteur	294
3.2.3. Des contes cubains d'aujourd'hui.....	297

CHAPITRE 2 : LE CORPS POUR SEULE REALITE	304
1. Le corps dans tous ses états	304
1.1. Le corps comme objet littéraire érotique au milieu du néant	304
1.1.1. L'affirmation du corps au milieu du naufrage : le corps comme seule certitude face au chaos.....	305
1.1.2. Un corps fragmenté et discontinu qui cherche à se reconstruire à travers l'Eros.....	314
1.2. La fête des corps comme ultime résistance à la philosophie du sacrifice perpétuel	321
1.2.1. L'érotisme comme exclamation vitale	321
1.2.2. L'érotisme comme dynamique littéraire.....	326
1.2.3. L'exaltation d'un corps autre comme espace privilégié de transgression ..	332
2. A la recherche du corps perdu.....	336
2.1. Le corps malade	337
2.1.1. Etranges corps et corps extravagants	337
2.1.2. Ces corps malades.....	342
2.2. La perversion des corps	348
2.2.1. La ville, La Havane et ses doubles : lieux de tous les vices	348
2.2.2. La violence des corps : le corps profané.....	350
2.2.3. Du corps maudit au corps exilé : un corps à vendre	359
 PARTIE III : DÉRIVES CUBAINES.....	 366
 CHAPITRE 1. AU-DELA DE L'ÎLE : LA TRAVERSEE DE L'HORIZON.....	 368
1. Horizons et frontières.....	368
1.1. Les mirages de l'horizon.....	368
1.1.1. La fenêtre ouverte sur l'horizon.....	369
1.1.2. Frontières ambiguës et un au-delà impossible	374
1.1.3. La mer pour seul horizon	379
1.1.4. Le mur de l'horizon chez Abilio Estévez.....	383

1.2. Du voyageur immobile à l'être transocéanique	387
1.2.1. La traversée	387
1.2.2. La parole comme invitation au voyage : la tradition du « pèlerin immobile » ou le voyage impossible.....	389
1.2.3. Le Cubain errant chez Antonio José Ponte	397
2. La dérive des corps.....	400
2.1. L'eau, l'être cubain et le néant	400
2.1.1. Un être d'eau	401
2.1.2. Mer, Eros et renaissance	404
2.1.3. La mer et le néant	407
2.2. « <i>Balsas</i> », « <i>balseiros</i> » et « <i>balseirías</i> »	411
2.2.1. La traversée en « <i>balsa</i> » ou le voyage intérieur : l'expérience des limites	412
2.2.2. Le corps face à l'épreuve de la traversée.....	415
2.2.3. Le déferlement des « <i>balseiros</i> »	423
CHAPITRE 2 : DERIVES LITTERAIRES	430
1. L'Ile dans la tourmente : vivre et écrire la distance	430
1.1. Bribes et éclats : la Famille cubaine dispersée.....	430
1.1.1. Dégradation de la figure maternelle	431
1.1.2. La famille déchirée par les guerres africaines et les tensions générationnelles	433
1.1.3. Une fracture au cœur de la famille révolutionnaire	435
1.2. Errance, nomadisme et exil : la condition diasporique de la littérature cubaine	440
1.2.1. Vers une définition de la diaspora cubaine	440
1.2.2. Errance et fragmentation : l'histoire d'une dispersion.....	449
2. Ecriture et territoire	460
2.1. La littérature exilée : l' « <i>insilio</i> » ou la malédiction d'écrire à Cuba.....	460
2.1.1. Errance, exil et perte du centre.....	461
2.1.2. L'écrivain maudit	469

2.2. La littérature cubaine au-delà de tout territoire : de nouveaux espaces d'expression et de réunion	477
2.2.1. Vers « l'île possible ». Congrès, anthologies et expositions : des espaces concrets de réunion.....	478
2.2.2. Internet ou la « <i>balsa</i> » virtuelle	488
CONCLUSION	507
Bibliographie	516
Annexes.....	548

INTRODUCTION

*« Es la zozobra de que vaya a perderse
la ciudad si no la escriben... »*

Antonio José Ponte,
Doce poetas en las puertas de la ciudad.

Dans le prologue à l'anthologie poétique *Doce poetas en las puertas de la ciudad*, publiée en 1992, Antonio José Ponte invoque l'écriture pour sauver une Havane qui est entrée dans une phase accélérée de destruction¹. La ville écrite est appelée à se substituer à la ville réelle, celle qui disparaît sous les décombres. Elle constituera peut-être l'une des rares preuves matérielles de son existence.

A l'image de la voix poétique qui ouvre le recueil², l'écrivain cubain au début des années 1990 est au cœur d'un espace à l'agonie. Il est le témoin privilégié d'une Havane qui se dématérialise, ensevelie sous les ruines et dont les enfants s'en vont, par le « *Malecón* », « *como los peces* »³. La vision qu'il en laisse dans les nouvelles de notre corpus ressemble à un adieu, comme s'il contemplait sa ville pour la dernière fois.

De cette image évanescence de la capitale cubaine est née la réflexion qui nourrit cette thèse. Au point de départ de notre recherche il y a le constat d'un apparent paradoxe : tandis que La Havane se décompose dans une réalité en crise, elle fait preuve d'une extraordinaire vitalité dans la littérature cubaine actuelle. Loin de la laisser mourir, les écrivains se nourrissent du chaos et du néant qui l'habitent.

Si La Havane est toujours en crise dans le contexte présent, elle se reconstruit peu à peu sur le plan littéraire.

1. Axes de recherche

La notion de crise en tant que processus de déstructuration du quotidien est au cœur de notre réflexion. En août 1990, Fidel Castro décrète le début de la « Période Spéciale en temps de paix », une stratégie économique et militaire élaborée pour que l'île puisse survivre sans pétrole ni ressources provenant de l'extérieur. La fin du XXe siècle prend, à Cuba, des allures de fin de monde. Des événements aussi lointains que la chute du Mur de Berlin, la disparition de l'URSS et l'instauration d'une économie de marché en Europe de l'Est sont à l'origine de ce séisme. Le traumatisme historique de 1989 et la crise des valeurs provoquée par l'échec du socialisme dans les pays de l'Est entraînent

¹ Antonio José Ponte, « Como un prólogo », in *Doce poetas en las puertas de la ciudad*, La Habana, Extramuros, 1992, p.4.

² « *Arde la ciudad y estoy al centro. Agónicos los peces se fugan.* », Pedro Marqués de Armas, « Monólogo de Augusto », in *Doce poetas en las puertas de la ciudad*, op.cit., p.7.

³ D'après les paroles de la chanson de Carlos Varela, « Como los peces » : « *Los muchachos hablan de desilusión/y en silencio van al mar y se largan como los peces.* »

un réajustement du projet révolutionnaire cubain. En réalité, le terrain était déjà miné sur l'île comme en témoignent l'affaire Ochoa⁴ et le processus de rectification des erreurs⁵ : les bouleversements dans le bloc soviétique ont servi de détonateur. Cuba est confrontée à une crise économique, sociale et idéologique sans précédent. L'ère du néant quotidien commence sur l'île : les magasins se vident, les voitures se figent et La Havane est plongée dans l'obscurité. La prostitution et les trafics en tout genre sortent de l'ombre. L'économie de marché se fraye un chemin à Cuba⁶. La Période Spéciale marque le début d'une transition vers un autre modèle de société que celui dessiné par la Révolution pendant trente ans. Pour la première fois de son histoire l'incertitude s'installe au cœur du projet révolutionnaire.

Cette crise généralisée qui bouleverse la société cubaine va également changer le cours de la littérature. Si celle-ci se fait l'écho des transformations et des ruptures survenues dans l'île, elle est aussi marquée matériellement par ce contexte. Les bouleversements littéraires dont nous avons à rendre compte concernent non seulement le texte – dans son écriture, sa composition, sa thématique, son angle d'approche, etc. – mais aussi le livre – c'est-à-dire la production, la publication et la diffusion des œuvres.

La relation entre crise et écriture est au centre de notre analyse. Nous étudierons, plus particulièrement, l'impact de la crise des années 1990 sur la nouvelle cubaine, dans le cadre géographique, social et spirituel de La Havane. Comment la crise se projette dans l'écriture et comment l'écriture s'adapte à la crise ? Quelles sont les représentations de la crise dans le texte à travers le destin littéraire de La Havane ? En quoi a-t-elle modifiée les conditions et les modalités d'écriture ? Ces multiples interrogations serviront d'axes à notre recherche.

⁴ Le 13 juillet 1989 sont fusillés, à Cuba, le Général Ochoa, un des militaires les plus décorés de l'histoire cubaine contemporaine, le Colonel Antonio de la Guardia et les officiers Amado Padrón et Jorge Trujillo. Accusés de trafic de drogue, ils sont poursuivis et condamnés par le Tribunal Militaire pour « haute trahison envers la patrie et la Révolution ». La sanction est approuvée par tous les membres du Conseil d'Etat et les hauts représentants des forces armées.

⁵ Constatant l'enrichissement excessif de certains, le Parti Communiste Cubain entame, en février 1986, un « processus de rectification des erreurs et des tendances négatives ». Il s'agit, pour Fidel Castro, de faire un socialisme efficace en effaçant les erreurs qui paralysent le développement. Ainsi, on tente de réduire le coût du travail et on condamne le gaspillage. Le secteur privé est réduit et les marchés agricoles libres, accusés de gains illicites et de corruption, sont interdits. Face à la perestroïka russe, la Révolution cherche sa voie. Ce processus se soldera par un échec.

⁶ Parmi les mesures qui ont permis cette nouvelle orientation, nous pouvons citer la légalisation du dollar en 1993, l'adoption de la « Ley del Trabajo por Cuenta Propia » et l'augmentation consécutive du nombre de travailleurs indépendants, l'ouverture de l'économie nationale au capital étranger et l'apparition d'entreprises mixtes, ou encore l'ouverture du marché agricole régi par la loi de l'offre et de la demande.

C'est dans ce dialogue ouvert entre littérature et réalités sociales que réside l'originalité de notre étude. En effet, la Période Spéciale a été largement analysée d'un point de vue politique, économique et social. La littérature cubaine produite dans ces années troubles a également fait l'objet de nombreux travaux essentiellement générationnels ou thématiques⁷. Nous avons, pour notre part, cherché à maintenir un dialogue constant entre le texte littéraire et le contexte historique, un dialogue qui est au cœur même des productions artistiques de cette période. La fiction est envisagée, dans cette perspective, comme un élément actif pour construire et interpréter des réalités socio-culturelles. Tout en ayant une forte dominante littéraire, notre analyse s'efforce d'éclairer le rapport entre littérature et société dans un contexte particulier de crise profonde.

Le choix de nous limiter à l'espace havanais pour cette étude s'est imposé comme une évidence dans la mesure où la grande majorité des nouvelles publiées depuis 1990 se focalisent sur la capitale cubaine qui devient la figure de l'île par excellence.

Comme le souligne Guillermo Cabrera Infante, La Havane est devenue, depuis le début de la Révolution, « *una reducción poética de Cuba, una metáfora* »⁸, un espace où exposer les profondes transformations de la nouvelle ère. A travers le destin littéraire de La Havane c'est le destin de la nation cubaine qu'il nous est donné de lire. Loin d'une représentation figée ou statique de la capitale, nous avons voulu saisir une image mouvante et fluctuante de la ville qui oscille entre destruction et reconstruction, entre dislocation et cristallisation, entre dispersion et réunification. La Havane qu'il nous est donné de voir se fait et se défait, se décompose et se recompose dans un mouvement continu, au gré des pages de nos nouvelles. Les œuvres qui lui donnent vie sont à l'image du personnage féminin de JAAD⁹ dans « Cielo sobre Havana » : « *fuerza que*

⁷ Nous pensons notamment à la remarquable thèse d'Ana Belén Martín Sevillano sur la nouvelle cubaine écrite par les « *Novísimos* », cette génération d'écrivains nés entre 1959 et 1969 et apparus sur la scène littéraire à la fin des années 1980. Les critiques cubains ont, quant à eux, fréquemment recours à la classification par générations ou par thèmes pour analyser les créations littéraires : à côté des études sur les « *Nuevos* » – écrivains nés entre 1950 et 1959 –, les « *Novísimos* », les « *Postnovísimos* » – nés entre 1969 et 1972 – ou les « *Transnovísimos* » – nés après 1973 –, nous trouvons des analyses selon le style et la thématique de ces écrivains qualifiés de « *tradicionalistas* », « *iconoclastas* », « *rockeros* », « *cuenteros* », etc.

⁸ Guillermo Cabrera Infante, « La Habana para los fieles difunta », in *Mea Cuba*, Barcelona, Plaza & Janés, 1992, p.125.

⁹ Il s'agit de l'écrivain cubain Jorge Alberto Aguiar Díaz, dit JAAD.

destruye para crear»¹⁰. Elles déconstruisent un ordre agonisant pour recomposer le désordre présent.

Les « (dé)constructions » de La Havane auxquelles nous nous référons dans l'intitulé de cette thèse désignent les multiples tentatives de reconstruction littéraire de la ville à partir d'un référent qui se désagrège. Tout au long de ce travail, nous nous efforcerons de montrer comment les écrivains déstabilisent, fissurent et déplacent La Havane. Nous serons amenés à décomposer les différentes représentations de la ville pour en découvrir les nombreuses significations.

La Havane dans la littérature cubaine des années 1990 est une ville dont les contours ont été redessinés par le chaos. Assistant, impuissants, à sa destruction quotidienne, les écrivains se refusent à la voir disparaître, la reconstruisant mot après mot dans leurs œuvres. Témoins de l'effacement d'une capitale dans laquelle ils doivent continuer à vivre, ils rebâtissent une ville autre sur ses ruines. Exilés d'une Havane qu'ils ne reconnaissent plus, ils ont fait leur le projet littéraire que Reinaldo Arenas a formulé dans son roman autobiographique *Antes que anochezca* : « *reconstruir la Isla, palabra por palabra* »¹¹. Tâche ardue que celle de vouloir recomposer une Ile, une ville, dont le destin final semble être, irrémédiablement, la fuite. Regardant obstinément la mer, La Havane est vouée à se disperser pour se reconstituer au-delà de l'Ile, au-delà de tout territoire, dans la littérature.

2. Définition du corpus

Nous avons privilégié la nouvelle – souvent considérée en France, bien à tort, comme un genre mineur – pour étudier la crise à travers le destin littéraire de La Havane. Les raisons de ce choix sont multiples. Nous sommes d'abord partis du constat d'une profusion de nouvelles écrites à Cuba au cours de la dernière décennie du XXe siècle. Certains critiques et écrivains, tels Abilio Estévez¹² ou Francisco López Sacha sont allés jusqu'à parler d'une renaissance glorieuse de ce genre dans la seconde moitié des années 1990 :

¹⁰ Jorge Alberto Aguiar Díaz, « Cielo sobre Havana », in *Adiós a las almas*, La Habana, Letras Cubanas, 2002, p.56.

¹¹ Reinaldo Arenas, *Antes que anochezca*, Barcelona, Tusquets, 2006, p.311.

¹² Dans son article « Méditations sur la littérature cubaine d'aujourd'hui », in *Cahiers des Amériques Latines*, n°31-32, Paris, IHEAL, 1999, p.214.

« *Un fenómeno como éste no ocurría desde los años 40, cuando la gran diversidad de influencias creó el cuento moderno entre nosotros. Ahora estamos viviendo una experiencia similar y, por primera vez en nuestra historia, el cuento reina como el explorador por excelencia en este fin de siglo de la literatura cubana.* »¹³

Cette extraordinaire vitalité de la nouvelle cubaine dans les années 1990 s'inscrit dans une tradition littéraire puisque ce genre a toujours été l'un des plus travaillés sur l'île : à Cuba, les écrivains sont bien souvent « nouvellistes » avant d'être romanciers¹⁴.

La crise qui a ébranlé le monde de l'édition à Cuba au même moment est un facteur qui a favorisé le développement de la nouvelle. Faute de financement et de papier, les éditeurs ont limité les publications en nombre de pages. Les genres courts tels que la nouvelle et la poésie dont le format accélère la diffusion et la réception de l'œuvre sont alors apparus comme les plus adaptés à ce nouveau contexte éditorial.

La fin de la décennie marquée par l'ouverture de la production littéraire nationale au marché éditorial étranger change la donne : de nombreux écrivains se tournent vers le roman pour répondre à une nouvelle demande¹⁵. Étant donnée l'ampleur prise par cette tendance, nous avons essayé de prendre en compte dans notre réflexion le roman cubain actuel en l'intégrant ponctuellement à notre analyse, le plus souvent sous forme de notes en bas de page.

Nous avons eu à cœur de ne pas nous enfermer dans l'étude de la nouvelle afin de dégager une cohérence globale dans le dialogue qui s'est établi entre les arts et les récentes problématiques sociales de l'île. C'est pourquoi le lecteur trouvera également dans ces pages des références à la peinture, à la musique et à la production cinématographique¹⁶ cubaines des ces dernières années qui révèlent notre volonté de montrer les liens possibles entre différentes sphères de création.

¹³ Francisco López Sacha, « Literatura cubana y fin de siglo », in *Temas*, n°20-21, La Habana, enero-junio de 2000, p.156.

¹⁴ Certains écrivains de renom – même s'ils sont de moins en moins nombreux compte tenu de leur intégration au marché international du livre – ne composent d'ailleurs que des nouvelles, comme Angel Santiesteban.

¹⁵ Le témoignage d'Amir Valle est éclairant sur ce point : « *Yo tenía tres colecciones de cuentos, pero las editoriales extranjeras me dijeron que lo que querían era novela, entonces, aunque éramos básicamente cuentistas, nos vimos un tanto obligados, y eso nos pasó a muchos.* », in Enrique Portilla Fuentes, « Cuba y la libertad literaria del escritor », sur www.profesionalespcm.org/cuba/LibertadLiteraria.html

¹⁶ Cette démarche nous semble d'autant plus justifiée que plusieurs écrivains de notre corpus ont travaillé directement pour le cinéma. Antonio José Ponte a ainsi participé au scénario du film d'Enrique Colina, *Entre ciclones* (2002). Eduardo del Llano a écrit, pour sa part, le scénario de la comédie *Hacerse el sueco* (2000) de Daniel Díaz Torres tandis que le groupe Nos-y-otros – auquel appartenait l'écrivain – est à l'origine du scénario d'un autre film du même réalisateur, *Alicia en el Pueblo de las Maravillas* (1990),

Travailler sur la nouvelle nous a permis de constituer un corpus littéraire très large, qui comprend un grand nombre d'écrivains cubains. Celui-ci n'est pas fermé ni exhaustif mais il nous a permis d'ébaucher des tendances littéraires marquantes. Nous avons fait le choix de passer outre les questions de générations et le lieu de résidence actuel de ces auteurs. Ce qui les réunit c'est avant tout une expérience vitale : les écrivains que nous avons inclus dans notre corpus ont tous vécu – au moins en partie – les transformations de la société cubaine dans les années 1990. Ils assument leur condition d'acteurs et de spectateurs de ce temps de changements dont on retrouve la trace dans leurs œuvres. Certains d'entre eux résident encore à Cuba¹⁷ tandis que les autres font partie de la diapora cubaine récente¹⁸. Un nom fait exception au cadre que nous avons défini pour notre corpus : Carlos Victoria est un de ces « *marielitos* » qui ont quitté l'île en 1980. Les nouvelles de cet écrivain que nous avons intégrées dans notre analyse – en particulier « El resbaloso » et « La mudanza » – font preuve d'une étonnante actualité. Ces textes ne cultivent pas la nostalgie de l'île comme cela peut être le cas dans les créations de nombreux écrivains exilés depuis plusieurs décennies¹⁹.

Les supports sur lesquels nous travaillons sont également variés : en plus des recueils de nouvelles des différents écrivains, nous avons accordé une place importante aux anthologies collectives qui ont constitué, dans la première moitié des années 1990, l'un des seuls espaces pour se faire connaître en tant qu'écrivain. Très nombreuses à Cuba comme à l'étranger, elles ont contribué à sauver la littérature cubaine du danger de l'invisibilité. Ce sont les éditeurs étrangers, surtout espagnols mais aussi latino-américains, qui ont porté les « nouvellistes » cubains aux plus hautes cotes de popularité. Grâce à ces anthologies – ainsi qu'aux nombreux prix qu'ils ont remportés – les écrivains ont réussi à dépasser les frontières de leur culture, de leur île, et se sont imposés sur le marché international. Les revues – tant celles publiées sur le papier que

connu pour avoir été retiré de l'affiche quatre jours après sa sortie. Citons enfin le cas d'Abilio Estévez qui a élaboré la dramaturgie du film d'Enrique Alvarez, *Miradas*.

¹⁷ Il y a aussi les écrivains qui vont et qui viennent sans cesse, comme Alexis Díaz-Pimienta qui partage son temps entre Almería et La Havane, ou JAAD qui vit entre La Havane et Madrid.

¹⁸ L'écrivain ayant quitté le plus récemment l'île dans notre corpus est Antonio José Ponte, parti quelques mois à peine après que nous l'ayons rencontré à son domicile, au cœur de la Vieille Havane, en février 2006.

¹⁹ Cette nostalgie qui modifie la perception de l'île est très justement exprimée par le personnage de Sebastián dans le roman de Daniel Díaz Mantilla, *Regreso a Utopía* : « *Había vivido tanto tiempo lejos, aferrado a sus recuerdos, que en la distancia su país se le fue volviendo poco a poco un pequeño mundo inerte, hecho de olvido y fantasías, como un collage de rostros y lugares que alguna vez fueron el centro de su vida y que durante años había atesorado y pulido, fabricándose con ellos un remanso de quietud donde mitigar su angustia de extranjero.* », La Habana, Letras Cubanas, 2007, p.174.

celles éditées sur le net – ont également contribué à la propagation de la littérature cubaine à travers le monde²⁰. Nous avons pu y trouver des nouvelles de qualité qui n'ont pas toujours pu trouver une place dans le circuit de diffusion traditionnel.

Tous ces choix nous ont permis de dresser un panorama global de la production littéraire cubaine depuis le début de la crise.

Cependant, quand on travaille sur la littérature cubaine actuelle, il faut toujours garder à l'esprit, qu'il est très difficile – pour ne pas dire impossible – d'avoir une vision d'ensemble complète de tout ce qui s'écrit à Cuba. D'une part, comme nous le rappelle Abilio Estévez²¹, sur l'île on écrit bien plus que ce qui est publié. Il y a toute une littérature « mythique » constituée de ces livres qui n'existent pas sur le marché éditorial mais dont le manuscrit repose au fond d'un tiroir dans l'attente de paraître un jour²². D'autre part, même lorsqu'elles ont été éditées, les œuvres ne nous sont pas toujours accessibles. En effet, beaucoup de textes publiés dans les années 1990 n'ont pas fait l'objet de réédition – ou commencent tout juste à l'être –, de sorte qu'il n'est pas toujours facile de se les procurer.

Chaque voyage à Cuba est l'occasion de se lancer à la quête « du » livre : à chacune de nos visites sur l'île nous avons écumé toutes les librairies de La Havane dans l'espoir d'y trouver un exemplaire d'une œuvre recherchée depuis longtemps. D'une fois sur l'autre certains livres réapparaissent sur les étagères comme par enchantement. La plupart des œuvres que nous recherchions ont été trouvées chez certains libraires de la *Plaza de Armas* qui ont accumulé chez eux des trésors littéraires qu'ils revendent au compte goutte et à prix d'or. Pour ne citer qu'un exemple, l'anthologie fondatrice des « *Novísimos* », *Los últimos serán los primeros*, compilée par Salvador Redonet et publiée en 1993, introuvable dans les librairies officielles ou sur internet, a été achetée pour vingt-cinq pesos convertibles à un libraire particulier. Parfois, c'est directement auprès de l'écrivain que nous avons pu nous procurer la version manuscrite de l'ouvrage recherché. Tel fut notamment le cas du recueil de nouvelles de Nancy Alonso, *Cerrado por reparación*, publié en 2002 par *Letras Cubanas* et rapidement épuisé. Aujourd'hui,

²⁰ Face aux innombrables revues consacrées à la culture cubaine, nous nous sommes limités à quelques unes choisies pour la qualité de leurs publications littéraires, dont *Encuentro de la Cultura Cubana*, *La Habana Elegante*, et *El Ateje*.

²¹ Dans son article « Méditations sur la littérature cubaine d'aujourd'hui », *art.cit.*, p.212.

²² Tout ce qui s'est écrit dans les années 1990 n'a pas encore été publié. Ainsi, des textes de jeunes écrivains tels qu'Ahmel Echevarría Peré ou Luis Alfredo Vaillant, écrits pendant cette période viennent tout juste d'être édités : *Esquirlas* est paru en 2005 tandis que *Náufragos* est paru en 2007.

de plus en plus d'ouvrages publiés par les maisons d'édition cubaines sont disponibles grâce à internet, sur des sites qui vendent des livres d'occasion.

Certaines œuvres sont malgré tout restées introuvables : nous pensons, entre autres, au recueil de Marilyn Bobes, *Alguien tiene que llorar*, prix *Casa de las Américas* de la nouvelle en 1995 et publié par une maison d'édition argentine en 1998 puis en 2001 par les éditions *Unión* de La Havane, ou encore au recueil de Jorge Luis Arzola, *Prisionero en el círculo del horizonte*, édité par *Letras Cubanas* en 1994, que nous n'avons pas réussi à nous procurer à ce jour. Les difficultés auxquelles nous avons été confrontés pour accéder à la matière première de notre étude ont pourtant donné un goût d'aventure à cette thèse.

Pour terminer, il nous a fallu délimiter notre corpus dans le temps, tâche difficile si nous considérons, comme Reinaldo Arenas, que « *no hay un punto exacto de partida, una fecha, un acontecimiento que marque el comienzo del desastre, mucho menos sus límites; no hay una catástrofe definitiva; todo se va como disolviendo, pudriendo; no de un golpe, no, sino perennemente, y sólo queda el caos...* »²³

Nous aurions pu commencer notre analyse à partir de 1989, l'année de toutes les crises. Cependant, les répercussions des événements des pays de l'Est ne se feront sentir dans la réalité cubaine que près d'un an plus tard. En 1991, l'île est concrètement confrontée à une situation de crise inédite.

C'est également cette date que choisit l'écrivain Angel Santiesteban pour marquer la mort de l'écriture dans l'ère de la survie. Son article « 1991. Se acabó el cuento »²⁴ soulève le paradoxe de l'avènement d'une nouvelle génération d'écrivains sur la scène littéraire cubaine au moment même où leurs possibilités d'être publiés sont quasi nulles. Santiesteban y raconte la rencontre d'un groupe de jeunes qui assiste à un séminaire littéraire durant l'été 1991. Alors que le monde s'écroule autour d'eux, ils s'interrogent sur le rôle de l'écrivain dans un tel contexte. Dans une réalité où seule la survie est de mise, l'écriture ne semble plus avoir sa place. Ecrire ou survivre : tel est le choix vital auquel ils ont tous été confrontés. Le destin a choisi pour eux : du groupe présent à cette rencontre, sept ont quitté l'île, deux se sont réfugiés dans la religion, un a tenté de se suicider et seuls quelques uns persistent dans la littérature²⁵. C'est sur cette date

²³ Reinaldo Arenas, *Otra vez el mar*, Barcelona, Tusquets, 2002, p.69.

²⁴ Publié dans la revue électronique *La Isla en Peso*, n°14, La Habana, sur www.uneac.org.cu/LaIslaEnPeso/num14/central.htm

²⁵ Détails fournis par Angel Santiesteban dans le même article réécrit pour la revue *Encuentro* et renommé « La generación extraviada », in *Encuentro de la Cultura Cubana*, n°51-52, Madrid, invierno-primavera de 2009, pp.3-9.

critique qui semble signer la mort de l'écriture à Cuba que nous avons souhaité, paradoxalement, commencer notre thèse.

En 1991 est également publiée dans la revue littéraire cubaine *Unión* une nouvelle qui marque la fin d'une ère : « El lobo, el bosque y el hombre nuevo » de Senel Paz. Elle constitue sans doute un des derniers textes marquants où la Révolution apparaît encore comme un projet viable. Selon le critique Jorge Fornet, « fue en canto de cisne de treinta años de narrativa cubana »²⁶. Après sa parution, « l'Homme nouveau » rêvé par la Révolution ne trouvera plus sa place dans les lettres cubaines. La publication de cette nouvelle marque ainsi littérairement la fin d'un modèle de société.

3. Présentation du plan

Notre travail s'articule autour d'un axe qui nous conduit de la destruction de La Havane à la dissolution de l'Île et qui constitue le fil directeur de cette thèse. Notre réflexion s'ouvre sur les représentations littéraires du chaos et de la décomposition. La Havane est confrontée à sa propre destruction physique et morale. Nous pouvons ressentir à travers les nouvelles les pulsions internes d'un espace habité par le chaos. Des prémices de ce qui semble être l'Apocalypse, la ville entre dans le temps des ruines. Au-delà de l'espace c'est toute la chronologie qui se désagrège : tandis que le temps est en suspens, l'univers havanais semble en sursis. Les habitants quant à eux attendent, figés comme des statues de sel, en contemplant le désastre.

Ce tableau révèle une crise idéologique profonde qui s'exprime au cœur de la nouvelle. L'émergence des marges et d'un discours alternatif construit une autre mythologie de La Havane. La destruction de l'utopie est propice à un décentrement qui nous conduit aux marges de la ville.

Au milieu du néant, l'Île – à l'image de La Havane – se recompose sur les ruines, autour de ce qui reste d'une réalité vidée de toute substance et du corps de ses habitants. En faisant de leur texte un témoignage, les écrivains cubains tentent de sauvegarder une trace de cette ville qui se dématérialise jour après jour. À partir des représentations littéraires de la crise les plus marquantes, ils créent une Havane décadente, vidée de son

²⁶ Jorge Fornet, *Los nuevos paradigmas. Prólogo narrativo al siglo XXI*, La Habana, Letras Cubanas, 2006, p.64.

essence, où règnent la jungle et le temps d'avant la civilisation. Face à cette vision, ils doivent s'éloigner de La Havane qu'ils vivent au quotidien pour inventer une ville autre. La capitale cubaine continue pourtant d'exister et de s'affirmer à travers le corps des hommes et des femmes qui l'habitent. Cette Havane corporelle est la seule que l'on puisse encore toucher et sentir vivre. Dans ce contexte de destruction généralisée, la ville semble avoir pour seule « réalité », pour seule matérialité, le corps de ses habitants. Cependant, ce corps vital porte lui aussi les marques de la crise. C'est aussi à travers lui que les écrivains construisent une autre Havane, dissonante, décalée, malade, étrange, extravagante, en un mot, différente.

Enfin, ce corps qui constituait l'affirmation de l'être au milieu du néant échappe peu à peu à La Havane : en se vendant aux étrangers, le corps de la ville entame sa dispersion.

La Havane, tout comme l'île, se dissémine à travers le monde. Fuyante, elle devient une « *balsa* » à la dérive :

« [...] *la ciudad ha perdido otra avenida gangrenosa, [...] un barrio entero se monta en su balsa y zozobra, amputado y feliz, ingenuo, detrás de una ola.* »²⁷

Cette ville qui regarde obstinément la mer s'éparpille physiquement quand ses habitants se lancent depuis le « *Malecón* » vers l'horizon.

L'île devenue nomade semble errer sans fin, entraînant avec elle tout une partie de la littérature cubaine qui se disperse, gardant l'espoir de se réunir un jour, *ailleurs*.

²⁷ Daniel Díaz Mantilla, *Las palmeras domésticas*, La Habana, Abril, 1996, p.11.

PREMIERE PARTIE

Du chaos surgit le verbe...

*« Yo soy esta ciudad que se
derrumba,
Y yo soy este país de locos
Náufragos
Dejados en su nave a la deriva. »*

María Elena Cruz Varela, « La nave de los locos ».

Chapitre 1 : Structure et destruction : au cœur du récit, le néant

1. Fin d'un monde et rêves d'apocalypse

*« Hombre 1: Nada parecía augurar una catástrofe.
El Angel: Las catástrofes no se anuncian. »*

Abilio Estévez, La noche.

« El apocalipsis no se escoge. Nos escoge a nosotros. »

Iván de la Nuez, La balsa perpetua.



Photo 1 : *Absolute Revolution*, de Nelson Ramírez de Arellano et Liudmila Velasco¹

¹ Photo de l'exposition *The Absolute Revolution*, présentée à la Photothèque de La Havane en 2002, sur www.havanatimes.org/?p=6291

1.1. Le spectre de « l'option zéro »

1^{er} janvier 1989: à Santiago, au soir du trentième anniversaire de la Révolution, Fidel Castro, Président du Conseil d'Etat et du Conseil des Ministres, réaffirme la fidélité de Cuba aux principes du socialisme en ces temps de confusion engendrés par la *perestroïka*. Il termine son discours non par le traditionnel « *Patria o Muerte* » mais par l'exclamation « *Socialismo o Muerte. Marxismo-leninismo o Muerte* ». Le pays entre dans une ère nouvelle : face aux tentatives de réforme du socialisme dans les pays de l'Est, le Commandant propose la Révolution cubaine comme modèle à suivre dans la construction de la société communiste.

avril 1989: Gorbatchev, en visite à Cuba, signe le « Traité de Coopération et d'amitié » pour vingt-cinq ans, preuve de l'appui que le gouvernement soviétique veut encore accorder au régime cubain, contrairement aux pays de l'Europe de l'Est – tels que la Tchécoslovaquie ou la Bulgarie – qui, dès 1988, n'ont pas souhaité renouveler leurs accords de commerce préférentiel avec l'île.

9 novembre 1989: A Berlin, un Mur s'effondre entraînant dans sa chute tout le bloc communiste. Près de 85% des échanges commerciaux de Cuba avec l'extérieur se faisaient avec l'URSS et les pays de l'Est.

7 décembre 1989: Fidel Castro commente pour la première fois les récents événements qui ont ébranlés les pays de l'Est : c'est avec une « *dignité exemplaire* »² que Cuba affrontera les forces capitalistes et défendra « *jusqu'à la dernière goutte de sang* »³ le système socialiste. « *Dans ce premier discours fondateur de la fin du castrisme, il promet une lutte sans répit, jusqu'à la mort.* »⁴

22 janvier 1990: Le gouvernement cubain annonce pour la première fois que les changements survenus dans l'ex-camp socialiste auront des répercussions économiques pour la population de l'île. La non-livraison du grain entraîne une pénurie de pain et de farine.⁵

² Extrait du discours prononcé par Fidel Castro Ruiz en l'honneur des internationalistes cubains morts en accomplissant leurs missions civiles et militaires, le 7 décembre 1989 à Cacahual, sur www.cuba.cu/gobierno/discursos/1989/esp/f071289e.html

³ *Ibidem*.

⁴ Jean-François Fogel et Bertrand Rosenthal, *Fin de siècle à La Havane*, Paris, Seuil, 1993, p.202.

⁵ *Ibidem*, p.220.

25 juin 1990: L'économie cubaine est en sursis : Mikhaïl Gorbatchev décrète qu'à partir du 1^{er} janvier 1991, les relations commerciales avec Cuba seront soumises aux prix du marché international.

août 1990: Face à la brutale diminution de l'approvisionnement de pétrole soviétique⁶, le gouvernement cubain décrète le début de la « Période Spéciale en temps de paix »⁷, stratégie économique et militaire basée sur des mesures restrictives permettant de survivre en autarcie, sans pétrole ni aucune ressource provenant de l'extérieur.⁸

octobre 1990: La réduction ou les retards dans l'approvisionnement en biens soviétiques entraînent des mesures internes à Cuba toujours plus drastiques. Vingt-huit produits alimentaires sont déjà rationnés dont la viande, le poisson, les fruits et les conserves. A cela s'ajoutent les trente-cinq produits de base rationnés par le livret ainsi que cent-quatre-vingts produits électroménagers. Dans le cadre d'un plan d'urgence, le gouvernement prévoit, d'une part, la mobilisation des travailleurs au chômage dans le secteur industriel pour les envoyer à la campagne et, d'autre part, l'utilisation de cent mille animaux pour suppléer le manque de machines provoqué par la pénurie de combustible.

1991: surnommée « l'année de feu » sur l'île qui est soumise à une autarcie presque totale puisqu'en mai, l'Union Soviétique n'a tenu que 17% de ses engagements économiques envers Cuba⁹. La Révolution reste debout mais chacun s'enfonce dans ses tracas domestiques.

10 octobre 1991: Au IV^e Congrès du Parti, Fidel Castro dresse un tableau apocalyptique de la situation économique de l'île, détaillant les carences

⁶ Le journal officiel *Granma* dénonce à cette date un retard de deux millions de tonnes dans les livraisons de pétrole soviétique.

⁷ On ne sait pas avec précision quand a commencé à Cuba la « Période Spéciale ». Fidel Castro utilise pour la première fois ce concept en mars 1990 devant un Congrès de la Fédération des Femmes Cubaines. Au mois d'août, le journal *Granma* annonce que le pays est dans cette « période », sans savoir quand ni comment elle s'achèvera.

⁸ Le gouvernement annonce, entre autres, une réduction de 50% du quota de carburant pour les voitures du secteur national, une réduction de 10% de la consommation d'électricité domestique, la paralysie de l'usine de nickel de Moa, une baisse de plus de 50% de la production de ciment, la non mise en service de la nouvelle raffinerie de Cienfuegos, in Jean-François Fogel et Bertrand Rosenthal, *op.cit.*, p.298.

⁹ *Ibidem*, p.328.

produit par produit¹⁰. Le Comité central se voit alors attribuer des « facultés exceptionnelles » pour prendre en temps voulu les décisions politiques et économiques qui s'imposent.¹¹

8 décembre 1991 : Le monde entier assiste au démantèlement de l'Union des Républiques Socialistes Soviétiques. Disparaît, avec elle, le COMECON¹². Dans ce contexte difficile, Cuba n'a qu'un accès au crédit très limité puisqu'elle est proscrite du Fonds Monétaire International, de la Banque Interaméricaine de Développement, et de la Banque Mondiale.

1992 : Les importations cubaines passent de 8,1 milliards de dollars à 2,2 milliards, soit une réduction de 73%. Moins de 50% de la consommation pétrolière de 1989 est importée. Concrètement, cela se traduit par des rationnements d'essence, des coupures d'électricité en ville, mais aussi des coupures d'eau courante. L'embargo américain sur la nourriture entraîne également un rationnement alimentaire concernant le riz, les haricots, l'huile, les œufs, le lait, le pain et aussi le savon.¹³

24 septembre 1992 : L'approbation de la Loi Torricelli par le congrès nord-américain marque un nouveau pas dans le durcissement du blocus exercé contre Cuba, asphyxiant un peu plus l'économie d'une île qui est dans ses derniers retranchements.

1993, « annus horribilis » de la Période Spéciale, est baptisée « l'année zéro » de l'histoire cubaine.

¹⁰ Un certain nombre de produits n'ont pas été livrés dont le riz, le papier, le coton, le textile, le souffre, etc. L'électroménager et les pneus ont été livrés à moins de 2%. Seul 5% du savon attendu est arrivé sur l'île, 7% de la margarine, 11% du poisson séché et en conserve, 10% des pièces de rechange pour les machines, etc. *Ibidem*, p.462.

¹¹ *Ibidem*, p.462.

¹² Conseil d'Assistance Economique Mutuelle.

¹³ Données tirées de l'ouvrage de Jean Solbes, *Le défi cubain*, Paris, Graphein, 1998, p.13.

Les fins de siècle furent toujours des périodes propices au réveil de cauchemars millénaires. Elles concentrent les terreurs de l'humanité, terreurs qui se concrétisèrent dans la Cuba des années 1990 avec l'avènement de la Période Spéciale, réponse extrême à la plus grande crise jamais connue sur l'île. Là-bas, la fin du XXe siècle prit les apparences d'une fin de monde.

En effet, avec la chute du Mur de Berlin, se terminait une époque, s'achevait un monde. L'effondrement du bloc socialiste donna lieu à des visions catastrophistes qui trouvèrent un espace d'expression privilégié dans la littérature. Le spectre de la décomposition totale de l'île ou « l'option zéro », incarnation ultime du néant, nourrit ainsi quelques-unes des créations apocalyptiques de la littérature cubaine de la fin du siècle. Le fantasme d'anéantissement qu'impliquait cet épisode historique alimenta l'imaginaire des artistes qui projetèrent, à travers leurs œuvres, les angoisses de toute une population. Ce sont les échos et les images d'une possible destruction généralisée que nous retrouvons dans les productions littéraires cubaines de ces dernières années. Les écrivains se sont imprégnés de ce contexte, laissant libre cours à leurs visions et à leurs prémonitions les plus destructrices.

Nous nous centrerons ici sur ces images littéraires frappantes, fruits d'une époque troublée et métamorphique. Nous verrons comment la fin du millénaire, avec ses crises et ses tensions, a engendré dans les nouvelles cubaines des rêves de destruction, en particulier de La Havane comme métonymie de l'île.

1.1.1. Fin d'un monde et fin du monde : l'apocalypse comme événement présent et quotidien sur l'île

« Se le rompió la taza del inodoro a Filiberto Blanco al iniciar su lectura en el baño, asombrado por aquellos cintillos con las noticias de Europa del Este. La taza se quebró por la base, en los arcos, por un mal movimiento del cuerpo, y saltaron las astillas de loza y Filiberto se levantó de un brinco, subiéndose con rapidez los pantalones. »¹⁴

C'est sur cet épisode à la fois anodin en apparence et hautement symbolique que s'ouvre la nouvelle de Francisco López Sacha, « Dorado mundo ». Ce qui aurait pu n'être qu'un banal incident domestique va se transformer en véritable débâcle personnelle, écho elle-même d'un drame collectif et historique : la brutale désintégration du camp communiste. Dès la scène initiale, le narrateur établit un

¹⁴ Francisco López Sacha, « Dorado mundo », in *Dorado mundo*, La Habana, Letras Cubanas, 2002, p.55.

parallèle entre la position particulière du protagoniste et la situation chaotique et incertaine que connaissent au même moment les pays de l'Est. De ce fait, le caractère burlesque de cet épisode va très vite s'estomper devant l'ampleur des événements internationaux que le protagoniste, Filiberto, ne perçoit au début qu'assez confusément et avec une certaine distance. Les péripéties qu'il rencontre dans sa recherche désespérée d'une solution pour réparer la cuvette de ses toilettes vont occuper l'essentiel de la trame narrative, reléguant les bouleversements du monde communiste en arrière-plan. Ces derniers ne sont évoqués que ponctuellement et de manière plutôt allusive par le narrateur, mais ils apparaissent à des moments stratégiques du récit permettant au lecteur d'établir le lien symbolique qui unit la destinée personnelle du protagoniste et le destin collectif des peuples socialistes. Comment ne pas interpréter « l'effondrement » de la cuvette des toilettes de Filiberto comme une synecdoque qui renvoie nécessairement le lecteur à l'effondrement des pays de l'Est ? Drame domestique à petite échelle et drame politique à échelle internationale se rejoignent et s'imbriquent dans un jeu d'échos habilement mené par le narrateur. Des signes avant-coureurs laissaient présager la catastrophe dans les deux cas puisqu'une fissure originelle ébranlait la « structure » à la base :

« [Filiberto] se maldijo porque el mes pasado había notado un tenue bamboleo al sentarse y lo achacó a la flojera de los tornillos. Los había ajustado un poco más y olvidó la inquietud, pues la taza era sólida, elegante y moderna y no le iba a hacer la gracia de romperse. Pero el azar, que trabaja en silencio, hizo que los tornillos volvieran a aflojarse, que los húngaros abrieran las fronteras, que los turistas alemanes escaparan hacia el lado oeste, que él comprara el periódico al volver del trabajo, y ante el asombro de tantas catástrofes, se sentara de golpe a leer y rompiera la taza. »¹⁵

C'est avec le plus grand naturel que le narrateur passe de l'évocation des difficultés matérielles de Filiberto à l'évocation de problèmes politiques aux répercussions mondiales, comme s'il les mettait sur le même plan. Quand, par exemple, après avoir cassé la cuvette des toilettes, Filiberto casse la porte de son frigo, nous ne pouvons nous empêcher d'y voir, une fois de plus, l'évocation symbolique du processus de décomposition des pays de l'Est. A l'instar de Tchekhov – qu'il admire profondément –, Francisco López Sacha charge de signification les plus modestes composantes de son récit. Ces objets du quotidien fêlés, cassés, qui empoisonnent la vie de Filiberto ne sont que la métaphore d'un univers brisé au bord du gouffre. Le narrateur fait d'ailleurs

¹⁵ *Ibidem*, p.56.

coïncider, de façon symbolique, la fin dramatique de ces deux histoires parallèles : c'est au moment où Filiberto a tout perdu – non seulement l'espoir de faire réparer tout ce qui s'est cassé mais aussi sa femme qui l'a quitté, ne supportant plus cette vie médiocre – que le Mur de Berlin s'effondre.

L'écho continu qui se crée entre la décomposition de l'univers intime de Filiberto et la destruction progressive du bloc communiste tend à produire un double effet : d'une part, il dédramatise ce qui sera vécu un peu plus tard comme la fin d'un monde, mais d'autre part, il confère une dimension quasi tragique aux difficultés matérielles et personnelles du protagoniste. En effet, toutes les péripéties bureaucratiques auxquelles est confronté Filiberto pour résoudre ses problèmes auraient pu être traitées sur un ton humoristique comme le fait, par exemple, Nancy Alonso, dans son dernier recueil de nouvelles, *Cerrado por reparación*. En les mettant en parallèle avec la destruction du monde socialiste, l'auteur leur confère une valeur métaphorique et dramatique tout autre :

« Llovió con truenos, y con muchos relámpagos. Filiberto se dedicó a pensar, gozando de esa libertad interior que le había regalado el baño roto [su mujer acaba de dejarlo]. [...] Estaba irritado por la situación y pensaba también en la taza, pero sentía una alegría pausada, que le iba y le vanía suavemente, a medida que caía el diluvio. [...]

Volvió a llover para los días de fieles difuntos. »¹⁶

Dans les dernières pages, le drame intime du protagoniste prend une dimension quasi apocalyptique à travers l'image du déluge. A l'opposé, la fin du monde socialiste est toujours évoquée de façon lointaine et détachée, ce qui contribue à l'insérer très naturellement dans l'univers quotidien des personnages : par deux fois Filiberto entend parler au journal télévisé sans y prêter véritablement attention, obnubilé par ses propres malheurs, et par deux fois il apprend ce qui se passe en Europe en lisant les journaux – ironie du sort – aux toilettes. La trivialité de ce lieu n'est guère en accord avec la nature de ce moment historique, ce qui lui donne un aspect quelque peu dérisoire, presque banal :

« Esa noche derribaban el Muro de Berlín y lo supo cuando salía del baño. »¹⁷

Francisco López Sacha décrit ainsi la fin d'un monde comme un incident aussi insignifiant qu'une cuvette de toilettes qui se casse. Cette image sur laquelle s'était

¹⁶ *Ibidem*, pp.70-71.

¹⁷ *Ibidem*, p.72.

ouverte la nouvelle et sur laquelle elle se referme est donc investie d'une charge symbolique double : elle renvoie non seulement, métaphoriquement, à la destruction d'un monde mais aussi – plus concrètement et plus familièrement – à toute « la merde » qui en résulte.

Cette vision d'une apocalypse vécue sur l'île dans ce qu'elle a de plus quotidien, cette façon d'aborder toute tragédie universelle dans ce qu'elle a de plus dérisoire, sont caractéristiques des œuvres cubaines – tous genres confondus – publiées dans les années 1990. Prenons l'exemple de *Tuyo es el reino* d'Abilio Estévez, devenu un roman de référence dans la littérature cubaine actuelle. L'ouverture du deuxième chapitre de cette œuvre est représentative du rapport singulier qui s'est créé entre l'apocalypse et l'être cubain :

*« En Cuba el Apocalipsis no sorprende: ha sido siempre un suceso cotidiano. Razón por la cual este capítulo comienza con un aguacero que presagia el fin de los tiempos. »*¹⁸

Tout comme dans la nouvelle de Francisco López Sacha, nous retrouvons dans l'univers littéraire d'Estévez – écrivain qui vivait encore à Cuba au moment de la publication de ce roman¹⁹ – ce même sens de l'apocalypse, bien que dans un registre plus poétique²⁰. Tous les personnages de *Tuyo es el reino* n'attendent-ils pas tranquillement, sous l'étouffante chaleur, la pluie, la destruction, la fin du monde ? C'est avec le même naturel que Sacha et Estévez évoquent des événements dignes de la fin des temps. Estévez joue sur le même effet dans sa nouvelle « El horizonte » puisque c'est avec le plus grand calme que le personnage d'Andrés y annonce la « catastrophe »²¹ à venir, indéfinie mais pressentie tout au long du récit. La menace qui pèse sur la maison-île dans laquelle habite sa famille se fait de plus en plus oppressante au fil de la narration et pourtant, elle restera toujours latente, ne s'exprimant jamais dans un éclat de violence. La catastrophe s'abattra sur les personnages en toute tranquillité :

« [Andrés] se lleva el índice derecho a los labios, se inclina hacia la negrura que se extiende más allá de la ventana y se está quieto mucho rato, callado,

¹⁸ Abilio Estévez, *Tuyo es el reino*, Barcelona, Tusquets, 1997, p.87.

¹⁹ Depuis 2002, Abilio Estévez réside à Barcelone.

²⁰ Toute l'œuvre de cet écrivain est traversée par un climat apocalyptique. Ainsi, sa pièce de théâtre, *La noche* (1993) – où l'auteur se sert de l'allégorie pour désigner un système oppressant et totalitaire – a été qualifiée de « *obra apocalíptica* » par Erika Müller dans son article « Abilio Estévez, Virgilio Piñera y la claustrofobia: el espacio dramático cerrado y la Isla. », in *Todas las islas la isla*, Frankfurt-Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 2000, p.150.

²¹ « La catástrofe » est le titre qui ouvre la première partie du récit.

*inmóvil. Va a haber tormenta, dice con su bellísima voz extrañamente ronca.
Se va a acabar el mundo lloviendo.*

*No escampará nunca, amigo. Esta lluvia será para siempre. El viento
arrancará la casa de los débiles cimientos, la lanzará en pedazos al mar, no,
no escampará. »²²*

La poésie cubaine des années 1990 s'est elle aussi inspirée de cette vision des temps apocalyptiques. Antonio José Ponte, nouvelliste, romancier, essayiste et poète – qui n'a quitté l'île qu'en 2006 –, recrée dans ses compositions cette atmosphère d'une fin de monde somme toute familière. Nous pouvons ainsi lire dans le poème « Idea para un tapiz naïf » :

*« Yo, un oscuro cartero pedaleando, siento que así sucede.
Hoy Día del Juicio se va a acabar el tiempo.
Pedaleo por las ciudades, salgo al campo,
entro a los pueblos de una sola calle
y estos seres que dejan
sus sopas para abrirme las puertas
ponen la misma cara en todas partes.
Los que se salvan, los que se hunden,
tienen el mismo rostro de adiós a todo esto.*

*Estábamos tan bien, dicen, con esta sopa
de lunes martes miércoles y viernes,
tan bien con nuestros perros orinando en el piso,
con el trabajo que abandonaríamos la próxima semana,
que nos apena recibir esta noticia.
Así que éste es el Día Final aparentemente como los
otros,
un día lluvioso en uno de los meses de lluvia que trae el
año. »²³*

Dans ces vers, c'est le facteur – un personnage du quotidien – qui propage avec la plus grande simplicité la nouvelle de la fin du monde. Les villageois, pour leur part, la reçoivent avec calme et résignation. Se crée ainsi un profond décalage entre l'ampleur du phénomène annoncé et le regard que portent sur lui les personnages. L'apocalypse est traitée ici comme un événement quelconque qui fait partie, en fin de compte, du

²² Abilio Estévez, « El horizonte », in *El horizonte y otros regresos*, Barcelona, Tusquets, 1998, p.187.

²³ Antonio José Ponte, « Idea para un tapiz naïf », in *Asiento en las ruinas*, La Habana, Letras Cubanas, 1997, p.50.

quotidien. Ce poème ne suggère-t-il pas que la fin du monde pourrait n'être, finalement, qu'un jour comme un autre ?²⁴

L'apocalypse n'est pas ici un événement grandiose à venir : elle est déjà là tel un spectacle rendu présent. La dédramatisation du scénario apocalyptique fait de ce dernier une réalité quotidienne.

1.1.2. Des images angoissantes et terrifiantes de la Destruction : « l'option zéro » ou le fantôme de la disparition de l'île

Cette approche qui intègre la fin du monde – ou la fin d'un monde – dans la réalité la plus prosaïque n'est cependant pas partagée par tous les écrivains de notre corpus. Face à l'image d'une apocalypse quotidienne va se développer une vision angoissante voire terrifiante de la Destruction. Dans la nouvelle de Miguel Mejides, « El hombre de ninguna parte », qui débute en janvier 1990 avec l'arrivée du protagoniste à La Havane, des voix de mauvaise augure annoncent une catastrophe à venir, prophétisant les « *maldiciones que se [avienen] sobre la ciudad* »²⁵. Nous retrouvons cette atmosphère de fin des temps, cette menace inquiétante qui pèse sur la ville en sursis dans le cycle policier de Leonardo Padura et plus particulièrement dans le second volet de sa tétralogie « Las cuatro estaciones », *Vientos de cuaresma*. Le roman s'ouvre sur un vent de tempête aux allures apocalyptiques qui harcèle les habitants de la capitale en ce mois de printemps 1989 :

« De pie, en el portal de su casa, Mario Conde observó los efectos del apocalíptico vendaval: las calles vacías, las puertas cerradas, los árboles vencidos, el barrio como asolado por una guerra eficaz y cruel, y se le ocurrió pensar que tras las puertas selladas podían estar corriendo huracanes de pasiones tan devastadores como el viento callejero. [...] De cara al viento, recibiendo el polvo que le roía la piel, aceptó que algo maldito debía de haber en aquella brisa de armagedón... »²⁶

²⁴ Le même sentiment se dégage de la nouvelle de Jorge Alberto Aguiar Díaz, « Paloma », lorsque la jeune artiste annonce au narrateur qu'elle veut se suicider cette nuit. « *Hoy es el último día del mundo* » : c'est avec le plus grand naturel qu'elle évoque la coïncidence de sa mort avec cette mort cosmique, in *Adiós a las almas, op.cit.*, p.83.

²⁵ Miguel Mejides, « El hombre de ninguna parte », in *Las ciudades imperiales*, La Habana, Unión, 2006, p.8.

²⁶ Leonardo Padura, *Vientos de cuaresma*, La Habana, Unión, 2005, pp.7-8.

Souffle sur La Havane le vent de la destruction, funeste annonciateur des sacrifices à venir. Il porte en lui l'angoissant pressentiment de l'accomplissement de l'Apocalypse, se déchaînant avec furie sur les habitants d'une ville désormais maudite.

Nombreux sont les textes des années 1990 qui préfigurent ainsi le déferlement des maux sur l'île. L'effondrement du bloc soviétique et ses conséquences à Cuba ont suscité chez certains auteurs des visions apocalyptiques dignes de la littérature fantastique. C'est ainsi que dans le récit de Ronaldo Menéndez Plasencia, « Carne », en pleine pénurie de viande bovine, des voleurs de vache sont arrêtés et « condamnés » par quatre fermiers transfigurés, dans une vision d'horreur, en « Cavaliers de l'Apocalypse »²⁷ :

« Se han materializado de la nada cuatro jinetes, como si fueran la encarnación al cuadrado del terror de los matarifes. »²⁸

Dans cette libre adaptation du sixième chapitre de l'Apocalypse, les quatre Cavaliers – comme ils se désignent eux-mêmes – n'appliquent guère la justice des hommes. Le châtement infligé aux voleurs semble émaner d'un au-delà terrifiant : ils seront dévorés par ces quatre Cavaliers libérés à la fin du monde... communiste.

D'autres visions apocalyptiques sont nées de cette situation de crise profonde vécue sur l'île depuis le décret de la Période Spéciale. S'inspirant du mythe du Déluge universel, Carlos Victoria imagine à son tour sa Havane disparaître sous les eaux dans la nouvelle « El resbaloso ». Alors qu'une nuit, un mystérieux personnage appelé « le glissant » se remémore ses escapades nocturnes à travers la capitale cubaine, perturbant la tranquillité de ses habitants, un cyclone approche. Le lecteur perçoit peu à peu les signes annonciateurs de la catastrophe : des rafales de vent qui déracinent la végétation, puis une pluie violente qui s'abat sur La Havane et inonde l'espace. La ville, envahie par les eaux du déluge, ne montre plus aucun signe de vie. Vidés de leurs habitants, les édifices s'effondrent et sombrent dans l'eau :

« Nadie se asoma por los ventanales, nadie transita por la calle ahora completamente tomada por el mar, ni por las bocacalles convertidas en desembocaduras [...]. Caen los techos de los soportales, las vigas recubiertas por la mampostería, los dinteles, los postes, las mamparas, los ornamentos de

²⁷ Ronaldo Menéndez Plasencia, « Carne », in *De modo que esto es la muerte*, Toledo, Lengua de Trapo, 2002, p.17.

²⁸ *Ibidem*, p.16.

ojivas y frisos. Caen los ojos de bueyes, los cielos rasos con costras de inmundicia. Caen los frontones. Y no se ve ni un alma.»²⁹

Les éléments se déchaînent et l'atmosphère devient cataclysmique : de « *monstrueuses rafales* »³⁰ arrachent tout sur leur passage, le vent, « *dans un crissement démentiel* »³¹, fait voler les objets en éclats, les gouttes « *explovent, violentes comme des balles* »³² et des tourbillons emportent les derniers fragments d'une ville morte. La fin du monde – ou du moins l'engloutissement de La Havane – semble imminent. Il ne reste plus que deux survivants de cette apocalypse aquatique : le glissant et cette jeune mère sourde et aveugle qu'il avait observé lors d'une de ses sorties nocturnes et qui prononçait déjà, à ce moment-là, un au revoir prophétique dont il ne percevait pas encore le sens. Ce n'est que face au spectacle d'une Havane ensevelie sous les eaux que le glissant prend toute la mesure de cet adieu au monde. L'apocalypse que la jeune femme avait été la seule à pressentir s'est finalement réalisée. L'anéantissement est total lorsque la jeune femme disparaît elle-même en hurlant un dernier adieu :

*« [...] él [el resbaloso] se acerca reptando, sobre los mosaicos que crujen y se rajan; en el mismo momento del desplome, ella levanta la mano y grita:
- ¡Abur! »³³*

C'est sur ce cri, aux résonances mystérieuses d'une prophétie désormais accomplie, que s'achève le récit de cette apocalypse annoncée. Il est sans doute la clef qui nous permet de lire « El resbaloso » comme un adieu de l'écrivain lui-même à La Havane, cette ville agonisante qui pourrait être un jour balayée par une gigantesque tempête, ne survivant alors que par les mots et l'imaginaire.

Cette vision – prophétique ? – d'une destruction totale de La Havane est un thème obsessionnel dans la littérature d'Abilio Estévez. « Santa Cecilia » est un monologue théâtral où il laisse la parole à une vieille femme – peut-être folle – qui a été engloutie, avec sa ville, par les eaux du Déluge. Le spectateur écoute ainsi une voix d'outre-tombe parlant d'une Havane mythique qui n'existe plus :

*« (Repentinamente aterrada.) ¡El ciclón! ¡El mar se desborda! ¡Las casas se derrumban! ¡Ah, la ciudad sepultada! (Pausa. Muy dulce, casi sonriendo.)
Estoy bajo el mar. Me abandonaron. Uno a uno los vi partir. Es el precio de*

²⁹ Carlos Victoria, « El resbaloso », in *El resbaloso y otros cuentos*, Miami, Universal, 1997, p.67.

³⁰ Traduction de Liliane Hasson, « Le glissant », in *L'ombre de La Havane*, Paris, Autrement, p.34.

³¹ *Ibidem*, p.34.

³² *Ibidem*, p.34.

³³ Carlos Victoria, « El resbaloso », *op.cit.*, p.69.

morir con más de cien años: ver cómo el mar te sepulta y el mundo queda en ruinas. »³⁴

La Havane ensevelie est, dans cette pièce, une nouvelle Pompéi, une nouvelle Atlantide, une nouvelle Utopie condamnée à mourir par un mystérieux châtement dont on ne nous révèle pas l'origine :

« ¡Síbaris, Sodoma, Nínive, La Habana, ciudades mortales nacieron condenadas a morir! »³⁵

La destruction apparaît comme le destin historique de la ville auquel elle ne peut échapper. A travers les œuvres d'Estévez, la catastrophe est pressentie comme le seul dénouement possible³⁶.

Dans la nouvelle de Jorge Angel Pérez, « En una estrofa de agua », l'immeuble où vit Esteban – un personnage obsédé par l'eau depuis la tragique disparition de son père en mer – finit, contre toute attente, par être détruit par le feu. Pourtant, tandis que sa chambre est en flammes, Esteban reste immobile, attendant le déluge :

« En cualquier momento llegará la tormenta, y con ella un susurro de su padre. [...] Bien sabe [...] que va a llover tanto que se inundará su cuarto, el edificio, la ciudad. Esteban espera por una lluvia de cuarenta días con cuarenta noches. [...] El fuego son relámpagos, truenos el desplome, la caída es un sueño, la prosperidad. El viento, un susurro de su padre que trae olor a tierra mojada. Luego, el barro silencioso. »³⁷

La nouvelle s'achève sur une destruction double : l'immeuble ravagé par l'incendie disparaît, dans les fantasmes du protagoniste, sous la pluie du Déluge universel, entraînant dans sa chute la ville tout entière.

Tous ces textes évoquant une Havane engloutie par les eaux ne pourraient-ils pas être lus comme l'accomplissement littéraire de l'Apocalypse selon Fidel Castro ?³⁸ En effet,

³⁴ Abilio Estévez, « Santa Cecilia », in *Ceremonias para actores desesperados*, Barcelona, Tusquets, 2004, p.26.

³⁵ *Ibidem*, p.44.

³⁶ Rappelons que dans son roman *Tuyo es el reino*, l'espace mythique de « la Isla » finit également par être détruit par le feu, symboliquement avec l'avènement de la Révolution.

³⁷ Jorge Angel Pérez, « En una estrofa de agua », in Rogelio Riverón ed., *En una estrofa de agua y otros relatos*, La Habana, Letras Cubanas, 2006.

³⁸ Reinaldo Arenas avait prophétisé, presque dix ans avant, le destin tragique de l'île dans son roman *El color del verano* (1982). Dans cette œuvre « hallucinante », en plein carnaval, le peuple parvient à détacher l'île où il vit de sa plateforme insulaire et dérive avec elle comme sur un bateau. Finalement, en pleine mer et dans un contexte social agité, l'île finit par sombrer dans l'océan. Dans un avertissement « Al juez », qui sert de préambule au roman, l'auteur rappelle que l'histoire se déroule dans le futur, en 1999, et que les personnages ne sont que produits de l'imagination.

ce dernier n'a-t-il pas prophétisé, face à la destruction du camp communiste, que Cuba sombrera dans la mer avant que ne meure le marxisme-léninisme sur l'Île ?³⁹

A l'image de la femme sourde et aveugle de « El resbaloso », la figure du visionnaire qui annonce la Destruction imminente réapparaît dans d'autres récits du corpus. Tel est le cas de la nouvelle de Jorge Luis Arzola, « Ruinas ». Tout comme l'étrange personnage féminin du récit de Carlos Victoria qui avait pressenti la disparition de La Havane, le protagoniste prévoit ici l'effondrement des maisons de son village. Il va même plus loin puisqu'il annonce, tel un prophète de l'Apocalypse sorti du néant, la fin prochaine du village et de ses habitants :

« El único detalle sospechoso era que sólo él parecía escuchar los estruendos y ver las casas quebrándose, y luego respirar el aire oloroso a hecatombe que subía hacia el espacio. [...] después de haber presenciado el derrumbe de la tercera casa y luego de haber intentado el rescate de los sobrevivientes, cometió la locura (él, que despreciaba la vida) de correr por las calles anunciando a toda voz la destrucción del pueblo y de todos sus habitantes. »⁴⁰

Perçu d'abord comme un fanatique et un opposant aux progrès du village – qui, dans un élan effréné de construction nourrissait l'espoir de devenir un jour une véritable ville – le mystérieux prophète est arrêté et jugé. Il se heurte à l'intolérance d'une population qui refuse de croire ses messianiques présages de maisons qui s'effondrent « *como pedazos de pan* »⁴¹. Lorsqu'il conduit les membres du tribunal sur le lieu où il a entendu, durant la nuit qu'il a passé dans sa cellule, d'autres bâtiments s'écrouler, il semble être le seul à voir les ruines. Parmi les décombres se trouvent les restes de la maison du juge. Mais celui-ci refuse de contempler le même spectacle que l'accusé : pour lui, sa demeure est toujours debout et pleine de vie :

« [...] el juez ordenó a los policías que lo [el condenado] condujeran al interior de su casa: esta era su mujer, allí estaba la cocina, acá los cuartos y allá la sala, sobre cuyas sólidas paredes (mirara bien) podían verse los retratos de sus antepasados. Él se dejó conducir entre las ruinas e intentó ver lo que el

³⁹ « *Primero se hundirá la Isla en el mar antes de consentir en arriar las banderas de la Revolución y el Socialismo* », propos de Fidel Castro prononcés le 26 décembre 1989 dans la « Déclaration au peuple de Cuba », adoptée par l'Assemblée nationale, devant la disparition du bloc communiste et rapportés par Tania Díaz Castro, « Año 1989 », in *Cubonet*, Miami, 25 de enero de 2005, sur www.cubonet.org/CNews/y05/jan05/25a9.htm

Dans sa chanson « Cuando te encontré », Pablo Milanés soutient ce discours en affirmant qu'il est préférable de « *hundirnos en el mar/ antes que traicionar/ la gloria que se ha vivido* ».

⁴⁰ Jorge Luis Arzola, « Ruinas », in *Poco antes del 2000. Jóvenes cuentistas cubanos en las puertas del nuevo siglo*, La Habana, Letras Cubanas, 1997, p.26.

⁴¹ *Ibidem*, p.27.

juez quería que viese, una casa con un fogón encendido y una mujer cocinando. Pero sólo vio ruinas. »⁴²

Personne ne partage ses funestes visions. Personne ne veut croire en l'apocalypse qu'on leur annonce alors que celle-ci a déjà commencé :

« Luego, de regreso a la celda, vio los escombros de innumerables casas que solamente una hora antes habían estado en pie (claro, esta vez ya no dijo nada), y durante toda la noche estuvo escuchando el fragor interminable de los derrumbes. »⁴³

Cette image d'un effondrement général aux allures apocalyptiques, qui n'est ancrée dans aucun cadre spatio-temporel précis, est très probablement née d'une vision réelle qui a profondément affecté la population cubaine : celle de la destruction physique des villes et des villages de l'île. Avec la crise, le délabrement croissant des édifices et la multiplication des écroulements d'habitations ont engendré les fantasmes les plus fous, notamment celui d'une disparition totale de l'espace urbain havanais.

Dans « Bola, bandera y gallardete », Arturo Arango met en scène une des variantes les plus abouties de la destruction fantasmée de La Havane. Ce récit se déroule pendant la dernière phase⁴⁴, hypothétique, de ce qui fut appelé « l'option zéro » : zéro commerce extérieur, zéro contact avec l'étranger. L'île qui ne reçoit plus d'approvisionnement en pétrole manque d'électricité, ce qui paralyse tous les services. Le mode de vie et de production doit s'adapter à une situation d'autarcie nationale totale⁴⁵. Le dernier stade de « l'option zéro » prévoit l'évacuation des villes et l'exode de la population à la

⁴² *Ibidem*, p.28.

⁴³ *Ibidem*, p.28.

⁴⁴ La Période Spéciale comprend trois phases dont le contenu n'a pas été divulgué avec beaucoup de précisions par le pouvoir. Plus qu'une réponse directe à l'écroulement du camp socialiste ce plan avait été mis au point depuis longtemps pour faire face à une situation économique déjà largement dégradée sur l'île. Il avait été réactualisé en 1988 : « Nous avons trois hypothèses de travail, disait, en novembre de cette année-là, Julián Alvarez Blanco, un membre du comité central spécialisé dans les questions médicales. Nous devons être prêts pour un blocus militaire complet de l'île. Cela nous obligerait à vivre « une période spéciale en temps de guerre ». Elle entrerait dans une deuxième phase en cas de harcèlement ou de bombardement depuis l'air ou la mer. Dans la troisième phase, une partie de Cuba serait occupée après un débarquement. », in Jean-François Fogel et Bertrand Rosenthal, *op.cit.*, p.329.

Ce plan a été adapté pour être appliqué « en temps de paix ». Dans ce nouveau contexte, la première phase marque l'arrêt de tout investissement social (construction d'écoles, d'hôpitaux, de logements) et réduit le développement industriel et les transports. Dans deuxième phase, le gouvernement stoppe tout investissement et réduit drastiquement l'emploi des machines. Chaque province vit désormais quasiment en autarcie. « La troisième phase, la « cambodgisation » comme on dit à Cuba, impose de renoncer à la vie urbaine et procède de la survie. », *ibidem*, p.329.

⁴⁵ Situation décrite avec plus de précisions par Jean-François Fogel et Bertrand Rosenthal dans leur ouvrage *Fin de siècle à La Havane*, *op.cit.*, p.347.

campagne. C'est précisément dans cette dernière phase que se projette la nouvelle d'Arturo Arango. Les personnages perçoivent assez vite les signes avant-coureurs de la catastrophe : ils assistent, impuissants, à l'extinction quasi-totale des bus, remplacés progressivement par d'énormes charrettes tirées par des bœufs, aux restrictions toujours plus importantes d'électricité et à l'appauvrissement de la nourriture. Des bruits courent à La Havane sur la construction d'immenses campements à l'intérieur du pays. Quand il n'y a plus d'autre solution, quand tout s'arrête de fonctionner dans la capitale, ses habitants sont évacués. L'opération est menée selon des normes très précises : chaque habitant peut emporter vingt kilos d'effets personnels et surtout des vêtements adaptés au travail des champs. La Havane est évacuée quartier par quartier et sa population acheminée vers différents villages tels que Fomento ou Cabaiguán. La capitale sombre alors dans une profonde léthargie, vidée de toute présence humaine ... ou presque. En effet, une vieille femme centenaire, Estela, refuse d'abandonner sa maison et reste donc la seule habitante de la ville. Quand s'ouvre la nouvelle les turbulences engendrées par l'évacuation de son quartier ne sont pour elle plus que de lointains souvenirs :

« Poco a poco se le habían ido haciendo lejanos los motores de los últimos autos que transitaron la ciudad, la impertinencia de las campanillas con que se anunciaban los coches, y hasta las voces que, una vez terminada la evacuación de su barrio, le fueron llegando distorsionadas por la nasalidad de los altoparlantes. Y ahora el tintineo de la cuchara le había dado una noción distinta de su silencio, de la soledad de su silencio. »⁴⁶

Dans cette atmosphère de fin de monde, le lecteur assiste aux derniers jours de survie d'Estela. Dans un espace déserté, dévasté comme après un cataclysme et où le temps semble ne plus exister, Estela attend la mort. Ses vivres s'amenuisent au fil des jours et avec eux ses forces vitales. Quand arrive la saison des pluies, elle reste enfermée dans sa maison, perdant la chronologie des événements. Un jour, à son réveil, alors qu'elle ne se souvient pas combien de temps elle est restée endormie, elle retrouve sa maison envahie par la végétation :

« El pasamanos de la escalera estaba cubierto por el moho, como también el teléfono, el hule de la mesa de comer y los alambres eléctricos que colgaban del techo. Metió la mano en la jaba de arroz y se la sintió recorrida por el

⁴⁶ Arturo Arango, « Bola, bandera y gallardete », in *Segundas vidas*, La Habana, Unión, 2005, p.152.

cosquilleo de los gusanos. “Si Dios nos ha quitado la comida, será que no la vamos a necesitar. »⁴⁷

La fin est proche. L’univers qui l’entoure est en train de se décomposer : le chien qui aboyait auparavant devant sa porte est mort, l’édifice d’en face a perdu un étage et les toiles d’araignées ont envahi son couloir. Dehors, le spectacle est désolant :

« El silencio de la ciudad era absoluto. “Dios mío, qué has hecho”, dijo en voz alta, y una bandada de pájaros levantó el vuelo, espantada por sus pasos y su voz. En la cuadra sólo dos edificios permanecían en pie y nada estorbó su vista cuando miró hacia donde se había levantado el centro de la ciudad: en vez del paisaje de casas despintadas y sucias por el hollín y el polvo, frente a ella se extendía una planicie verde, y a su izquierda, casi perdida en el resplandor del cielo, pudo ver la torre del Morro, más alta ahora en su soledad, y luego el mar, acercándosele, dominándola, como si de él saliera el silencio que contaminaba todo cuanto estaba viendo. »⁴⁸

La vieille femme avance maintenant à travers un champ de ruines vers sa propre mort. Cet espace dépourvu de vie et totalement détruit la ramène au commencement de son existence, à ces jours de 1898 où la ville qu’elle habitait, Manzanillo, avait été évacuée à cause des bombardements de la guerre d’Indépendance. L’histoire se répète, le cycle se referme sur un nouveau vide, sur une nouvelle mort. Tandis que le titre de la nouvelle fait référence aux débuts de l’Indépendance de l’Ile, le récit nous raconte sa fin. L’abandon de la ville a programmé sa destruction. La Havane, reconquise par la nature, meurt avec la dernière survivante d’une époque révolue.

A travers ces représentations de l’Apocalypse, vécue tantôt comme un événement quelconque tantôt comme un épisode terrifiant, ces nouvelles répondent de façon tragique à la question qui hante tous les Cubains depuis le début de la Période Spéciale : que deviendra l’Ile après la crise ?

Il est intéressant de souligner que plusieurs des textes analysés font coïncider catastrophe historique et catastrophe naturelle. Tempêtes, cyclones ou déluges anéantissent La Havane, annonçant ainsi la fin d’une ère. Ils sont utilisés comme métaphore des séismes sociaux qui secouent Cuba. Pourtant, comme le suggère la nouvelle d’Arango, la destruction la plus angoissante et la plus efficace reste, sans doute, celle programmée par la Révolution.

⁴⁷ *Ibidem*, pp.174-175.

⁴⁸ *Ibidem*, pp.175-176.

L'apparition du terme « option zéro » dans le contexte de la Période Spéciale a engendré un climat de peur et des visions apocalyptiques dont nous avons pu analyser quelques « traductions » littéraires. Face à la charge émotionnelle prise par cette expression, son emploi fut interdit par les autorités quelques semaines plus tard.

1.2. Le degré zéro de l'édition

1989: Plus de 4000 titres sont publiés à Cuba – dont 60% de livres scolaires – soit 50 à 60 millions d'exemplaires.

1991: Les projets d'impression sont catastrophiques : on ne prévoit la parution que de 250 ouvrages, tous genres confondus – dont 50 titres réservés aux publications destinées aux touristes – et d'un millier de plaquettes d'un maximum de 32 pages. L'année est marquée par une chute vertigineuse de 70% du nombre de titres ainsi que du nombre de tirages.

La pénurie de papier est telle que la publication de la revue de l'UNEAC, *Unión*, est transférée au Mexique.⁴⁹

1993: La production éditoriale cubaine retombe au niveau de 1959.

1994: Les maisons d'éditions publient à peine 300 titres.

1995: On publie environ 400 titres et un peu plus d'un million d'exemplaires. 5 millions de livres sont imprimés à Cuba, dont 80% destinés à l'exportation.

1996: Moins de 200 nouveaux titres sont publiés sur l'île.

1997: Près de 300 nouveaux titres sont publiés à Cuba, soit 5 à 7 millions d'exemplaires auxquels viennent s'ajouter environ 6 millions de livres scolaires.⁵⁰

2005: Selon les chiffres de l'Institut Cubain du Livre, 1782 titres sont publiés sur l'île, à plus de 75 millions d'exemplaires⁵¹.

L'instauration de la Période Spéciale a profondément bouleversé tous les secteurs de l'économie cubaine et le monde de l'édition ne fut pas épargné. Dès 1990-1991,

⁴⁹ Données recueillies dans l'ouvrage de Jean-François Fogel et Bertrand Rosenthal, *op.cit.*, p.408.

⁵⁰ Ces chiffres se basent sur l'article de Michi Strausfeld, « Isla – Diáspora – Exilio: anotaciones acerca de la publicación y distribución de la narrativa cubana en los años noventa », in *Todas las islas la isla, op.cit.*, pp.11-23.

⁵¹ Chiffres publiés par la revue *Bohemia* sur www.bohemia.cu/2007/01/25/encuba/libros.html

l'industrie éditoriale – qui avait connu, dans les années 1980, un de ses moments de gloire – se retrouve paralysée : le papier, traditionnellement importé de l'Union Soviétique, manque cruellement. Journaux et revues de l'île ne circulent presque plus, certains allant même jusqu'à disparaître⁵² : de nombreuses revues culturelles ainsi que la plupart des journaux de province qui avaient d'intéressants suppléments culturels cessent d'être publiés. Parallèlement, la production des maisons d'édition cubaines s'amenuise comme une peau de chagrin : elles réduisent drastiquement leurs tirages et la plupart refusent désormais de nouveaux titres. L'image utilisée par l'écrivain Arturo Arango pour décrire la situation éditoriale cubaine en pleine crise est on ne peut plus explicite :

« [...] las editoriales, de repente, resultaron entidades muy parecidas al mítico astillero de la novela de Juan Carlos Onetti. »⁵³

La production des éditions *José Martí* – pour ne prendre qu'un exemple parmi tant d'autres –, longtemps consacrées aux ouvrages politiques et à la divulgation de l'œuvre de l'écrivain, s'effondre en 1992 : alors que la maison publiait en 1989 entre 120 et 130 livres, ce chiffre tombe à 20 en 1992.⁵⁴

Dans ces conditions, réussir à se faire publier sur l'île devient quasiment mission impossible. Pourtant, cette chute brutale des publications n'a pas freiné l'écriture, bien au contraire. Même si, sur l'île, de nombreuses portes se sont fermées pour les écrivains, cela n'a en rien affecté leur désir d'écrire. Faut-il rappeler que la jeune génération communément appelée les « *Novísimos* » s'est fait connaître au moment même où le papier disparaissait⁵⁵. Certains ont d'ailleurs trouvé des solutions plutôt originales pour pallier ce manque : selon la légende, à cause de cette pénurie, Francisco López Sacha connaîtrait par cœur tous ses romans, récitant des chapitres entiers dès qu'on le défie.

⁵² Des 733 publications qui existaient à Cuba jusqu'en 1990, seules 265 continuaient à être éditées en 1996. Sur ces 265, 212 sont des revues et des papiers à caractère technico-scientifique. *El noticiario ICAIC Latinoamericano*, une revue cinématographique populaire hebdomadaire qui a accompagné pendant les 30 dernières années les séances de cinéma, a disparu faute de moyens financiers et technologiques. Ces informations sont tirées de l'article de Wilfredo Cancio Isla, « El periodismo en Cuba : otra vuelta de tuerca », in *Encuentro de la cultura cubana*, n°2, Madrid, otoño de 1996, pp.31-38.

⁵³ Arturo Arango, « Escribir en Cuba hoy (1995) », in *Segundas reincidencias*, Santa Clara, Capiro, 2002, p.84.

⁵⁴ Chiffres parus dans l'article de Françoise Barthélemy, « Cuba entre lassitude et fierté », in *Le Monde diplomatique*, septembre 2001, pp.18-19.

⁵⁵ C'est sans aucun doute la fameuse anthologie de Salvador Redonet, *Los últimos serán los primeros*, publiée à La Havane en 1993 par *Letras Cubanas*, qui a marqué l'avènement des « *Novísimos* » sur la scène littéraire.

Ce n'est qu'à partir des années 1995-1996 que l'on peut noter une légère amélioration dans la vie éditoriale de l'île. La tendance commence dès lors à s'inverser très lentement. En 2000, une institution aussi importante que *Letras Cubanas*, spécialisée dans la prose narrative, la poésie et l'essai, ne proposait encore que 78 titres⁵⁶. Même aujourd'hui, dix ans après le début de la relance de l'édition, les œuvres ne sont publiées, dans les faits, qu'en quelques centaines d'exemplaires – contrairement aux milliers annoncés officiellement – d'après ce que nous confiait Angel Santiesteban au cours d'une interview réalisée en février 2006 dans son appartement du *Vedado*.

1.2.1. S'adapter à la crise : de l'avènement d'un système éditorial alternatif à l'insertion dans l'économie de marché

Cette crise a révélé une faille dans le système éditorial cubain dont on pouvait déjà se douter auparavant : ce secteur – comme beaucoup d'autres de l'économie cubaine –, entièrement subventionné par l'État, s'est développé de manière totalement artificielle puisqu'il a vécu déconnecté, pendant trois décennies, du marché éditorial international. Roberto Fernández Retamar, poète, essayiste et directeur – entre autres – de la revue *Casa de las Américas* avouait dans une de ses interviews que « *subventionner les livres au point où nous le faisons était un artifice voué à s'effondrer* »⁵⁷. Dans son article « *Escribir en Cuba hoy (1995)* », Arturo Arango confie à son tour :

*« El período especial representó el derrumbe de un mecenas que actuaba, ahora lo sabemos, por encima de sus posibilidades y, por consiguiente, la cultura y sus gestores nos vimos enfrentados, por primera vez en más de tres décadas, a la necesidad de la autosuficiencia económica... »*⁵⁸

Avant 1990, les subventions de l'État étaient si importantes que le livre ne coûtait presque rien au lecteur⁵⁹. Avec la crise, l'État est devenu incapable de pourvoir à tous les besoins comme auparavant. C'est de cette défaillance qu'est née la nécessité, pour les maisons d'édition, de devenir autonomes sur le plan économique. Pour cela, il leur a

⁵⁶ Chiffre avancé par Françoise Barthélemy, *art.cit.*, pp.18-19.

⁵⁷ *Ibidem*, pp.18-19.

⁵⁸ Arturo Arango, « *Escribir en Cuba hoy (1995)* », *op.cit.*, p.85.

⁵⁹ Le témoignage de l'écrivain Daniel Chavarría sur ce sujet est éloquent : « *La gente se sorprendía cuando les decía que un libro mío de 450 páginas – estoy pensando en La sexta isla – costaba un peso y pico, y una cajetilla de cigarros, uno sesenta. Era una locura, ese mismo libro, publicado en España, cuando salió costaba dieciséis dólares.* », propos recueillis dans l'article « *De qué depende el éxito. La producción artística y el mercado.* », in *Temas*, n°33-34, La Habana, avril-septiembre de 2003, p.160.

fallu faire face aux difficultés matérielles tout en s'intégrant dans le nouveau circuit économique. La pénurie de papier a favorisé d'abord la publication de textes brefs sur un support de médiocre qualité. Le manque de temps dû à l'impératif de résoudre les problèmes quotidiens de survie engendrés par la Période Spéciale a encouragé l'élaboration et la consommation de récits courts, format plus facilement publiable dans des anthologies ou des revues.

Depuis 1993 est apparu à Cuba un système éditorial alternatif qui s'est beaucoup développé en province⁶⁰ dans les années les plus difficiles de la crise et basé sur la diffusion d'opuscules et de livrets plus adaptés aux nouvelles conditions de publication. Pour Daniel García Santos, directeur de la maison d'édition *Letras Cubanas*, les années 1990 ont été l'époque de la « *plaquetización* »⁶¹ : on a vu se multiplier les plaquettes, des publications peu volumineuses, presque artisanales, rudimentaires, souvent réalisées avec du papier recyclé, afin de garantir un espace d'écriture minimum aux écrivains de l'île. Dans la nouvelle d'Arturo Arango, « La Habana elegante », le poète Julián del Casal⁶², projeté à la fin du XXe siècle, se voit réduit à publier ses célèbres *Rimas* dans ce format particulier. Le contraste entre la valeur littéraire de cette œuvre et la médiocre qualité de sa publication illustre la chute du monde éditorial cubain.

Une maison d'édition a d'ailleurs fait de ce support sa marque de fabrique : les *Ediciones Vigía*. Cette maison est née à Matanzas, en avril 1985, du besoin d'un petit groupe d'artistes de la ville de voir leur travail imprimé. La plupart d'entre eux sont nés après l'ère dorée de l'édition sur l'île, dans un contexte où les possibilités de publication pour les jeunes artistes dans les maisons d'édition nationales étaient en train de décroître. Si à cette époque on publie encore beaucoup à Cuba, les critères d'édition sont, quant à eux, très stricts. Ainsi, de nombreuses œuvres restent bloquées dans les méandres de la bureaucratie éditoriale.

Au début, les ressources de cet éditeur étaient limitées : une machine Ronéo et une machine à écrire qu'on leur a prêtées. Ce sont d'ailleurs les deux seules machines utilisées par *Vigía* depuis sa création. Plus que de tout autre outil, ils se servent de leurs

⁶⁰ Il ne faut pas oublier que les maisons d'édition en province ne bénéficient pas des mêmes moyens financiers que celles de la capitale.

⁶¹ Daniel García Santos, « Venturas y desventuras de la narrativa cubana actual », in *Temas*, n°24-25, La Habana, enero-julio de 2001, p.188.

⁶² Julián del Casal (La Havane, 1863-1893) : poète et écrivain cubain qui fut l'un des principaux représentants du modernisme en Amérique Latine. En novembre 1988, il partit en Europe dans l'espoir de visiter Paris mais il n'y parviendra pas. Il retourna à Cuba et publia l'année suivante son premier recueil de poèmes : *Hojas al viento*. Il ne composa, par la suite, que deux recueils de vers *Nieve* (1892) et *Bustos* (1893), avant de mourir brutalement d'une rupture d'anévrisme.

mains et de leur inventivité⁶³. Entraînés par le poète Alfredo Zaldivar, cette poignée de jeunes écrivains mobilisèrent leur imagination et décidèrent qu'avec les restes de papier qu'ils pouvaient trouver ou tout autre matériau susceptible d'être utilisé – des fleurs, des feuilles, du tissu, des déchets industriels recyclés, etc. – ils pouvaient réaliser des plaquettes, des livres faits main, « *manufacturados e iluminados a mano* » comme on peut lire sur leur enseigne à Matanzas.



Photo 1 : L'enseigne de la maison d'édition *Vigía* à Matanzas⁶⁴

⁶³ Selon les termes employés par Rolando Estévez, le designer graphique, et recueillis dans l'article « Vigía: the endless publications of Matanzas », in Ruth Behar ed., *Bridges to Cuba*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1995, p.317.

⁶⁴ Cliché personnel, janvier 2004.



Photo 2 : Quelques exemples des ouvrages réalisés par *Vigía*

Ils utilisent encore aujourd'hui les techniques d'impression les plus basiques, mettant ainsi en valeur l'importance de la facture artisanale dans la réalisation de leurs livres. Leurs publications sont polycopiées et les illustrations – réalisées par des dessinateurs – sont découpées puis coloriées à la main. L'encre, la peinture, les pinceaux ou encore le papier de bonne qualité proviennent quant à eux de divers dons de l'étranger. Le projet esthétique de faire du livre une œuvre d'art se trouve au cœur de la création de *Vigía*⁶⁵. Chaque œuvre est éditée à 200 exemplaires numérotés à la main et souvent signés par leur auteur. Si la maison d'édition *Vigía* dépend du Ministère de la Culture – car elle s'est installée dans les locaux de « La Casa del Escritor », une institution officielle –, elle seule décide de ce qu'elle veut faire paraître. *Vigía* publie essentiellement de la poésie, des contes, des nouvelles, des essais, des livres pour enfants, soit des genres plutôt courts qui s'adaptent plus facilement à une édition manuelle. Certaines œuvres parues chez *Vigía* sont publiées pour la première fois. Dans ce cas, la maison d'édition privilégie les textes des écrivains de la province de Matanzas : ainsi, Antonio José Ponte, né à Matanzas en 1964 et dont les œuvres ne sont quasiment plus publiées à Cuba – pour des raisons principalement idéologiques –, a vu son essai *Un seguidor de*

⁶⁵ Comme le souligne Alfredo Zaldívar : « [...] *Vigía* emerged at a time when Cuba was publishing a fair number of books but nonetheless was in need of beautiful books, books that themselves would be works of art. », in Ruth Behar ed., *Bridges to Cuba*, op.cit., p.317.

Montaigne mira La Habana paraître en 1995⁶⁶. Pour les autres textes qui ne sont pas des premières éditions, *Vigía* publie des œuvres d'écrivains cubains et étrangers reconnus. Ainsi, ce qui, au début, était une expérience originale, est devenue avec la crise une nécessité. Le recours à des matériaux peu onéreux pour la confection des ouvrages a permis à cette maison d'édition un peu particulière d'affronter plus « facilement » la pénurie de papier traditionnel⁶⁷.

La crise n'a donc pas seulement détruit le monde de l'édition sur l'île. Elle a aussi stimulé dans ce domaine l'inventivité et la créativité nécessaires à sa survie. C'est ainsi que sont nées, en ces temps de crise, une dizaine de petites maisons d'éditions provinciales qui réalisent des merveilles à partir de rien : nous pouvons citer, entre autres, *Sed de Belleza*, *Capiro*, *Mecenas*⁶⁸, ou encore *Reina del Mar*⁶⁹.

En septembre 1990 apparaît à Santa Clara la maison d'édition *Capiro*. Elle naît de la nécessité de promouvoir les jeunes écrivains, toujours plus nombreux à Villa Clara, aux côtés des grandes figures de la littérature cubaine alors que le contexte rend difficile – voire impossible – l'émergence depuis la province d'un écrivain dans la vie littéraire nationale. Pour faire face à la pénurie de papier, *Capiro* a su utiliser les restes des bobines qui servaient au tirage du journal provincial. Apparue comme une alternative éditoriale dans un contexte en crise, *Capiro* a vu poindre, quatre ans plus tard, une nouvelle maison d'édition qui est venue en renfort dans la même province : *Sed de Belleza*. Cette dernière est née de l'idée de René Coyra et Julio Mitjans de créer, toujours à Villa Clara, des éditions semblables à *Vigía* qui fabriqueraient des livres manufacturés. Inaugurée officiellement le 24 février 1994, *Sed de Belleza* a pour

⁶⁶ Excepté cet essai édité par *Vigía*, seuls un recueil de poésie, *Asiento en las ruinas*, et une nouvelle, « Corazón de skitalietz », d'Antonio José Ponte furent publiés à Cuba respectivement par *Letras Cubanas* en 1997 et par la maison d'édition *Reina del Mar* de Cienfuegos en 1998.

Comme le fait remarquer Esther Whitfield dans son prologue au dernier recueil de nouvelles de l'écrivain : « *A diferencia de su poesía y sus ensayos críticos, la narrativa de Ponte ha sido parte de lo que podríamos denominar la "literatura desterrada" de Cuba [...]: escrita en Cuba pero leída ahí sólo por lectores capaces de obtener una copia proveniente del extranjero.* » in *Un arte de hacer ruinas y otros cuentos*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005, p.17. Ponte est d'ailleurs lui-même réticent à soumettre ses écrits à l'examen et à la censure des publications cubaines, préférant exporter ses œuvres afin de les protéger.

⁶⁷ Grâce au faible coût de production de ses publications et à l'autogestion qui la caractérise, *Vigía* a pu survivre quand tout le système éditorial s'est effondré. Cette maison d'édition a même lancé sa propre revue littéraire, entièrement financée par ses fonds : *La Revista del Vigía*. D'après Ronaldo Menéndez, *Vigía* publierait la seule revue littéraire cubaine d'intérêt sur l'île dans la mesure où *Unión* est publiée à Mexico, *La Gaceta de Cuba*, d'une diffusion assez limitée, est publiée grâce à des fonds étrangers tandis que *Casa de las Américas* est une revue internationale.

⁶⁸ Les éditions *Mecenas* ont été fondées en janvier 1991 à Cienfuegos.

⁶⁹ La maison d'édition *Reina del Mar* a été créée en avril 1996 à Cienfuegos.

principaux objectifs de promouvoir les jeunes écrivains cubains – et tout particulièrement ceux de Villa Clara – et de rendre hommage aux grandes figures des lettres cubaines et universelles. Apparue dans le contexte de la Période Spéciale, la première œuvre publiée, *Siempre es bueno recordar a Tebas* de Carlos Galindo Lena, fut éditée sous forme de plaquette, en utilisant les matériaux les plus rudimentaires et la méthode d'impression polycopiée. Avec les années, les techniques d'impression ont pu être améliorées. La maison d'édition illustre toutes ses couvertures avec des œuvres plastiques d'artistes nationaux tels que Flora Fong, Zaida del Río, Ernesto García Peña ou encore Roberto Fabelo. Tous ont contribué à faire de ces livres des pièces d'art. Plusieurs collections ont été créées au sein de *Sed de Belleza*. Nous pouvons citer la collection *Homenaje* née en juillet 1995 et destinée à publier des auteurs consacrés des lettres cubaines. En janvier 1997, est apparue la collection *Universal* afin de diffuser les œuvres des principales figures de la littérature mondiale. *Abrego* a été créée en octobre 1998 afin de faire connaître les jeunes écrivains de Villa Clara encore inédits tandis qu'en 2000 une collection destinée cette fois aux enfants, *Pintapoesía*, a vu le jour⁷⁰. L'apparition et le développement de cette maison d'édition provinciale dans le contexte particulier de la Période Spéciale est un autre exemple de la créativité et de la capacité d'adaptation d'une partie du monde éditorial cubain.

S'adapter, de façon plus ou moins originale, au manque de papier n'a pas été le seul impératif auquel ont dû se soustraire les maisons d'édition de l'île pour pouvoir survivre à la crise. Certaines ont dû changer en profondeur et réorienter leurs publications. Tel fut le cas, par exemple, des éditions *José Martí* que nous avons cité un peu plus haut. Cecilia Infante, directrice de la maison depuis 1993, a reconnu que « *la nécessité [leur] a ouvert des horizons* »⁷¹. Depuis la crise, ces éditions se sont davantage tournées vers la littérature – plus exportable – en publiant des livres de poésie, des nouvelles ou des romans. Autre changement important, à partir des années 1993-1994, tous leurs ouvrages ont commencé à être vendus en dollars, qu'il s'agisse des œuvres destinées à l'exportation ou au marché national⁷².

Vendre les livres en monnaie forte fut une des autres nécessités imposées par la crise aux maisons d'édition. Aucune n'y a échappé, pas même *Vigía* qui vend aujourd'hui la

⁷⁰ Informations recueillies dans l'article de Déborah García Morales, « Ediciones Sed de Belleza: acercamiento histórico-valorativo », in *Islas*, enero-marzo de 2003, sur www.cenit.cult.cu/sites/revista_islas/pdf/135_08_Deborah.pdf

⁷¹ Propos recueillis par Françoise Barthélemy dans son article « Cuba entre lassitude et fierté », *art.cit.*, pp.18-19.

⁷² Aujourd'hui, ils se vendent en pesos convertibles, ce qui, pour les Cubains, revient au même.

plupart de ses ouvrages en pesos convertibles afin d'acheter le matériel minimum nécessaire à leur fabrication. Pour survivre à la Période Spéciale, les éditions cubaines ont dû s'adapter à une économie de marché et entrer dans une logique commerciale. C'est ainsi que les librairies en dollars – qui sont devenues, à partir de novembre 2004, des librairies en pesos convertibles – ont connu un essor important depuis leur apparition il y a une quinzaine d'années. De toutes les librairies qui existaient à La Havane et qui vendaient les œuvres en pesos cubains, il en reste aujourd'hui à peine trois ou quatre. Par exemple, à *La Moderna Poesía*, la plus grande librairie de la capitale, on peut trouver les meilleurs livres des meilleurs éditeurs espagnols, mais pour l'acheteur en pesos, l'offre est beaucoup plus réduite : les ouvrages vendus en pesos sont surtout des vieux livres sur la Révolution, des classiques du marxisme ou encore les œuvres de Martí. La plupart des Cubains peuvent ainsi y contempler les nouveautés mais ne peuvent pas les acheter.

Certaines maisons d'édition, comme *Abri!*, font l'impossible pour continuer à publier des livres pour le public qui paye en pesos mais ils se heurtent à un problème crucial : les éditeurs doivent désormais payer l'impression en pesos convertibles, un investissement qu'ils ne sont pas en mesure de récupérer avec l'argent des acheteurs nationaux.

Se tourner vers les coéditions et les coproductions avec des maisons d'édition étrangères, surtout d'Europe et d'Amérique Latine, a été une autre solution pour sortir de la crise. Depuis le début des années 1990, nombre de livres ont pu paraître à Cuba grâce à la multiplication de ces « joint-ventures ». Les frais d'impression sont pris en charge par l'éditeur étranger et les Cubains s'occupent du reste. Ainsi, c'est grâce au financement d'auteurs et d'éditeurs argentins qu'ont pu paraître en 1994 les cent petits volumes de la collection *Pinos Nuevos*, éditée par *Letras Cubanas* afin de donner un espace d'expression aux jeunes écrivains cubains. Les Argentins ont financé la première parution de ces livres jusque-là inédits tandis que les rééditions ont été prises en charge par l'Institut Cubain du Livre. D'autres expériences solidaires du même type tels que « Un libro para Cuba » du Mexique ou les projets de la fondation italienne *Arci Nova* ont permis de redynamiser la production littéraire cubaine.

Un peu plus tard, la création d'un « Fonds Pour le Développement de la Culture »⁷³ qui consacre une certaine somme en devises à ce domaine intellectuel a contribué à l'apparition de collections telles que *La Rueda Dentada* – des éditions *Unión* –, destinée

⁷³ « Fondo Para el Desarrollo de la Cultura »

à publier des textes peu volumineux dans un format de livre de poche. Les gagnants des prix « Casa de Las Américas »⁷⁴ sont également publiés le plus souvent en « joint-ventures », mais faute de moyens, ceux-ci ne sont décernés que tous les deux ans. A cela, il faut ajouter le problème de la lenteur du processus d'édition. Sur l'Ile, il faut attendre au moins huit mois voire un an avant d'être publié quand le livre a été primé : ce système n'est guère compétitif comparé à ceux qui existent à l'étranger où un ouvrage peut être publié en trois mois. Cette attente entraîne à Cuba un décalage assez important entre le temps de l'écriture de l'œuvre et celui de la publication, sans compter que de nombreux textes restent inédits, plus particulièrement en période de crise.

La dernière solution – et sans aucun doute la plus lucrative pour les écrivains – pour faire publier une œuvre dans ce contexte « spécial » est à chercher hors des frontières de l'Ile. En effet, ne pouvant plus assurer seul la production, la promotion et la diffusion des livres, le régime castriste permet aux artistes, depuis 1995, de vendre leurs créations directement à l'étranger, sans passer par les circuits gouvernementaux traditionnels, acte qui, jusque-là, était jugé comme un délit pénal. Rappelons simplement que c'est dans la plus totale clandestinité que Reinaldo Arenas faisait sortir ses écrits de l'Ile afin de les faire publier à l'étranger.

Lorsque l'industrie éditoriale cubaine s'est effondrée, les écrivains de l'Ile ont dû se tourner vers l'étranger pour pouvoir espérer publier leurs œuvres. Même avec le lent redressement de ce secteur, ils ont du mal à vivre de leurs éditions nationales. C'est pourquoi une des premières options qui s'est offerte à eux fut de participer aux concours littéraires internationaux qui, en plus de l'argent, leur offraient des possibilités de publication. Dans les années 1990, nombreux furent les écrivains de l'Ile qui tentèrent leur chance dans ces concours. Il n'est pas anodin, par exemple, qu'aucun écrivain cubain n'ait été récompensé au concours de nouvelles le plus renommé dans la littérature ibéro-américaine, le Prix « Juan Rulfo »⁷⁵, depuis sa création en 1984 jusqu'en 1989, alors qu'à partir de 1990, quand Senel Paz l'obtient pour son œuvre « El bosque, el lobo y el hombre nuevo », les Cubains deviennent des figures incontournables de ce

⁷⁴ Prix littéraire octroyé par l'institution du même nom. Convoqué pour la première fois en 1959 sous la désignation « Concurso Literario Hispanoamericano », il a pour objectif de stimuler et de diffuser la littérature du continent latino-américain. Les principaux genres que récompense ce concours sont la poésie, la nouvelle, le roman, le théâtre et l'essai. Ce n'est qu'en 1970 qu'il s'est ouvert au témoignage.

⁷⁵ Prix décerné par Radio France International et récompensant des romans courts – entre 80 et 120 pages – et des nouvelles – maximum 20 pages. Créé par Mercedes Iturbe, ancienne directrice de ce qui est aujourd'hui l'Institut du Mexique à Paris, et Ramón Chao, rédacteur en chef à Radio France International.

concours. Ainsi, entre 1991 et 1995, Jesús Díaz, Arturo Arango, Reynaldo González, Miguel Mejides et Reynaldo Montero y sont primés. Au même moment, d'autres écrivains cubains se démarquent dans d'autres genres littéraires : ainsi, José Pérez Olivares reçoit le prix de poésie « Rafael Alberti », Daniel Chavarría remporte le prix « Planeta-Joaquín Mortiz »⁷⁶ avec son roman *El ojo Dyndimeno* et Abilio Estévez est récompensé par le prix de théâtre « Tirso de Molina ». En 1996, Leonardo Padura obtient le prix « Café Gijón »⁷⁷ à Madrid pour *Máscaras*, le troisième roman de sa série policière. Cette œuvre lui permet de remporter également le prix « Dashiell Hammet »⁷⁸ en 1998. A la fin de cette même année, Eduardo del Llano reçoit le prix « Italo Calvino » et publie son roman, *Arena*, en italien. Abilio Estévez, avec son roman *Tuyo es el reino*, traduit en plusieurs langues et encensé par la critique internationale, gagne en France le prix du Meilleur Livre étranger.

Chercher un espace éditorial hors des frontières de l'île est devenu une nécessité pour tous ces écrivains depuis la Période Spéciale. Aujourd'hui, parvenir à se faire publier à l'étranger, et particulièrement en Espagne, est vécu comme une consécration par tous les Cubains, qu'ils soient de l'île ou de la diaspora.

Ainsi, la littérature cubaine, qui avait vécu jusque-là quasiment en marge des marchés internationaux, a dû, pour la première fois en trente ans, affronter le défi de la concurrence et la recherche d'espaces éditoriaux sans y avoir été préparée. On assiste aujourd'hui à un profond changement dans le processus éditorial national : les critères de marché sont, progressivement, en train de s'imposer dans ce secteur. Le but des éditeurs est désormais de réaliser des bénéfices afin de pouvoir les investir librement dans la publication de nouveaux titres ou dans la réédition, quelque chose d'inimaginable jusqu'à présent dans un système éditorial où tout était dirigé, contrôlé et financé par l'Etat.

1.2.2. L'impact de la crise sur les rapports entre l'écrivain, l'œuvre et le public

Tous ces bouleversements qui ont affecté le processus éditorial à Cuba ont également eu des conséquences directes sur les rapports entre l'écrivain, son œuvre et son public. Dans les années 1980, même lorsque le monde de l'édition se portait bien,

⁷⁶ Prix littéraire décerné au roman depuis 1952 par la maison d'édition Planeta.

⁷⁷ Prix littéraire espagnol décerné au roman et créé en 1949.

⁷⁸ Prix du roman noir concédé par la « Asociación Internacional de Escritores Policiacos » pendant la Semaine Noire de Gijón.

l'offre restait inférieure à la demande. On peut comprendre dès lors la profonde frustration qu'a engendrée chez les lecteurs cubains la faible diffusion des publications sur l'île depuis le début de la Période Spéciale. Editées en quelques centaines d'exemplaires⁷⁹, vendues le plus souvent en devises dans les librairies d'Etat ou la « Plaza de Armas »⁸⁰, les œuvres cubaines actuelles sont difficilement accessibles au lecteur de l'île. Depuis le début de la crise, les écrivains, essayant de s'adapter aux nouvelles contraintes d'une économie de marché, ont commencé à composer des œuvres qui n'étaient plus destinées – car inaccessibles – au lectorat national. Rogelio Rodríguez Coronel, critique littéraire, a souligné cette rupture qui s'est produite entre l'auteur et son lecteur :

« En los primeros años de los 90 se produjo también una esquizofrenia [...] en el sentido de que se producían obras narrativas y no iban al lector cubano. Si usted no iba al lanzamiento – que se vendía en pesos en esos momentos –, inmediatamente el texto pasaba al circuito de divisas y usted se quedaba sin acceder a él, a no ser que se lo regalaran o lo buscara por otras vías. Ya eso pasa cada vez menos, pero en los años 93-94 eso era así. »⁸¹

Si ce schéma tend à disparaître, il n'en reste pas moins vrai qu'aujourd'hui encore il est très difficile de trouver un livre à Cuba quelques mois après sa sortie en librairie. L'offre est encore si faible que, dès la publication d'un nouveau titre, les librairies sont prises d'assaut.

Le moyen le plus sûr de se procurer un livre récent reste la Foire du Livre qui se tient chaque année au mois de février sur l'île. Celle-ci se déroule pendant une dizaine de jours à La Havane puis se déplace dans les villes de province le reste du mois. L'événement attire une foule impressionnante : plusieurs centaines de milliers de Cubains se pressent à « la Cabaña » de La Havane où ont lieu les festivités. L'avantage c'est que l'on peut y acheter des nouveautés en pesos cubains. La *Feria* est l'un des seuls endroits à Cuba où l'on peut encore trouver un peu de variété. Pourtant, là encore, mieux vaut venir les premiers jours car les stocks s'épuisent très vite et les livres les plus recherchés ne restent pas longtemps exposés dans les stands. Les œuvres qui sont présentées pour la première fois à cette occasion ne se retrouvent presque plus en librairie par la suite puisque la plupart des exemplaires sont vendus à la Foire. Cela

⁷⁹ Rappelons que La Havane à elle seule abrite 2,2 millions d'habitants, que la population de l'île dépasse les 11 millions et que le taux d'alphabétisation s'élève à 96,9%.

⁸⁰ Grand marché aux livres à ciel ouvert dans la Vieille Havane.

⁸¹ Rogelio Rodríguez Coronel, « Venturas y desventuras de la narrativa cubana actual », *art. cit.*, p.182.

explique en partie pourquoi les librairies de l'île sont si désespérément vides : le peu d'exemplaires des ouvrages récents qui y parviennent après la Foire disparaissent généralement aussi vite qu'ils sont arrivés. Cependant, les prix des livres vendus à cette occasion, même quand ils sont en pesos cubains, restent assez élevés par rapport aux salaires sur l'île⁸². Et que dire de ceux qui sont vendus en CUC⁸³ ? Par exemple, à la Foire du Livre 2007, le premier tome des mémoires de Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, était vendu à plus de 6 CUC dans un des stands des maisons d'édition étrangères, soit environ 60% du salaire moyen à Cuba⁸⁴. Cette situation à laquelle on peut ajouter les interminables files d'attente – qui n'épargnent pas la Foire – expliquent que beaucoup de Cubains rentrent les mains vides.

En dehors du mois de février, les livres n'abondent pas dans les librairies de l'île. Pour les visiteurs étrangers, entrer dans celles qui sont réputées à La Havane est toujours un choc : les étagères vides de la librairie d'une institution aussi importante que la *Casa de las Américas*, de la *Librería Internacional*, ou encore de la *Librería Bella Habana* ont quelque chose de déprimant. Il est impossible d'y trouver des œuvres littéraires cubaines – et encore moins étrangères – actuelles, plus de quelques mois après leur sortie. Cela s'explique aussi par le fait que les rééditions sont rares à Cuba, surtout lorsqu'il s'agit de jeunes auteurs : les maisons d'édition de l'île ne rééditent, en général, que les livres des écrivains qui ont acquis une certaine légitimité et dont on sait, par conséquent, qu'ils vont se vendre sur le marché. C'est, par exemple, le problème qui s'est posé pour l'anthologie de nouvelles de Salvador Redonet, *Los últimos serán los primeros* : elle a eu un tirage très limité et n'a jamais été rééditée alors même que c'est une œuvre fondatrice puisqu'elle marque l'entrée de la nouvelle génération d'écrivains, les « *Novísimos* », dans le monde des lettres.

Pour les amateurs de littérature qui peuvent payer en pesos convertibles il ne reste alors plus qu'une solution : les vieux libraires de la « Plaza de Armas » qui possèdent encore quelques trésors sur leurs présentoirs ou chez eux et qu'ils monnayent à prix fort. A titre d'exemple, l'anthologie de Redonet s'y vend aujourd'hui à plus de trente pesos convertibles.

⁸² Le discours des organisateurs de la Foire n'abonde pas dans ce sens : selon eux, le prix moyen d'un livre est inférieur à 1,3 peso cubain. Pour notre part, à la Foire de 2006, nous n'avons guère trouvé de livres intéressants à moins de 8 pesos.

⁸³ (Peso) CUBano Convertible.

⁸⁴ Exemple tiré de l'article de Federico Fornés, « Ojos llenos, manos vacías », La Habana, 19 de febrero de 2007, sur www.cubaencuentro.com/index.php/es/cultura/articulos/ojos-llenos-manos-vacias-31196

Si un certain nombre de livres récemment édités sur l'île échappent au lecteur cubain pour toutes les raisons que nous venons d'exposer, que dire de ces œuvres écrites par des Cubains qui ont été récompensées et publiées à l'étranger. A moins que l'écrivain lui en offre un exemplaire, le lecteur cubain ne pourra guère se le procurer. Tel est le cas des textes d'Antonio José Ponte qui ont été publiés en Espagne, aux États-Unis ou au Mexique. Son dernier recueil de contes, *Un arte de hacer ruinas y otros cuentos*, publié par *Fondo de Cultura Económica* – une grande maison d'édition mexicaine –, est introuvable à Cuba. L'écrivain en a gardé un exemplaire et a offert les quelques autres qui lui restaient à ses amis proches. Ainsi un auteur de renommée internationale comme Ponte est quasiment inconnu des lecteurs de l'île.

Il reste une dernière possibilité pour avoir accès à certains textes cubains actuels : les publications via Internet. Le problème est, qu'une fois de plus, le lecteur cubain n'y a pas accès puisqu'il ne peut naviguer librement sur le net. Les institutions cubaines s'attachent pourtant aujourd'hui à diffuser un certain nombre de revues papier sur la Toile : dans le domaine qui nous intéresse, nous pouvons citer *El Caimán Barbudo* ou *La Jiribilla*, revues qui ont toutes deux une édition papier et une édition électronique⁸⁵ où l'on peut lire, chaque semaine, une nouvelle plus ou moins récente. Bien évidemment, pour être publié dans ce type de revue – et qui plus est sur un site officiel – mieux vaut être en bons termes avec les autorités. On a peu de chance d'y lire les créations d'Antonio José Ponte ou de Pedro Juan Gutiérrez par exemple. Les textes de ces derniers sont tout de même accessibles sur le net dans des revues consacrées à la culture cubaine et éditées à l'étranger⁸⁶ ou sur des sites personnels construits par des amateurs de leurs œuvres. Certains écrivains de l'île ont parfois construits eux-mêmes leur propre site web. Tel est le cas, par exemple, de JAAD qui, régulièrement à l'étranger, a créé son blog où l'on peut lire quelques unes de ses nouvelles⁸⁷. Amir Valle – exclu de l'île depuis peu – a mis en ligne quelques uns de ses écrits, une sorte de pot-pourri de ses diverses publications⁸⁸. Cet auteur est même allé jusqu'à publier dans leur intégralité certains de ses ouvrages sur le net. Nous avons pu ainsi lire un de ses romans,

⁸⁵ www.caimanbarbudo.cu et www.lajiribilla.cu.

⁸⁶ Par exemple, dans la version papier mais aussi Internet de la revue *Encuentro de la Cultura Cubana*, publiée à Madrid que l'on peut trouver sur www.cubaencuentro.com, ou encore dans la revue Internet *La Habana Elegante* publiée depuis Dallas sur www.habanaelegante.com

⁸⁷ Il est consultable à l'adresse jorgealbertoaguiaquardiaz.blogspot.com

⁸⁸ Sur le site officiel d'Amir Valle : www.amirvalle.com

*Muchacha azul bajo la lluvia*⁸⁹, et son essai sur la littérature cubaine des années 1990 intitulé *Brevísimas demencias: la narrativa cubana de los 90*⁹⁰.

La publication d'œuvres cubaines via Internet n'a donc de réel intérêt que pour les lecteurs qui ne vivent pas sur l'île et qui veulent avoir un échantillon de la production littéraire récente⁹¹.

Enfin, malgré tout, ce chaos éditorial aura eu peut-être un effet « bénéfique » sur la création actuelle. Si, avec la crise, la relation entre l'auteur et son public naturel a volé en éclats, il en a été de même pour celle qui unissait l'écrivain à l'État. Comme le souligne Leonardo Padura, « *pour la première fois depuis le triomphe de la Révolution, une distance s'est établie entre l'écrivain et les appareils d'État. Ceux-ci contrôlaient toute l'industrie culturelle. Une fois les maisons d'édition paralysées, il a fallu se tourner ailleurs pour publier ses œuvres. L'écrivain a gagné un espace de liberté en conquérant une place à l'étranger* »⁹². Avec une activité éditoriale réduite à son minimum, les mécanismes de promotion et de contrôle de la production littéraire se sont relâchés. Cette nouvelle liberté a tout de même ses limites : les écrivains de l'île savent ce qu'ils peuvent écrire ou ne pas écrire pour pouvoir continuer à vivre à Cuba.

Du chaos éditorial que nous venons d'évoquer, il faut retenir une chose au moment où l'on aborde l'analyse de la littérature cubaine actuelle : celle-ci est un objet d'étude que l'on ne peut appréhender dans sa totalité. L'impossibilité de publier toutes les œuvres qui ont été écrites pendant cette période, l'absence de réédition de la plupart des ouvrages récents et leur faible diffusion font qu'une part de la création littéraire cubaine d'aujourd'hui nous échappe.

La crise des années 1990 aurait pu provoquer l'effondrement du système éditorial national. Ce dernier a survécu grâce à la créativité et à l'adaptation des éditeurs cubains même si la qualité de ses publications a été affectée par la drastique réduction des moyens matériels et financiers investis dans ce domaine. La plupart des œuvres publiées durant cette décennie – et même parfois au-delà – souffrent d'erreurs d'impression gênantes : si certaines pages apparaissent à l'envers, d'autres disparaissent. Ainsi, dans

⁸⁹ Consulté en mars 2006 sur www.bitacoracubana.com/literatura/libros/Muchachaazulbajolalluvia.pdf, il n'est plus accessible aujourd'hui à cette adresse.

⁹⁰ Nous avons pu le consulter sur www.cubaliteraria.com en mai 2006. Il n'est plus disponible actuellement en ligne.

⁹¹ Nous développerons plus spécifiquement le rôle d'Internet dans la diffusion de la littérature cubaine dans la troisième partie de notre travail, chapitre 2, paragraphe 2.2.2. : « La « *balsa* » virtuelle ».

⁹² Cité dans l'article de Françoise Barthélemy, *art. cit.*, pp.18-19.

notre exemplaire du recueil de Miguel Mejides, *Rumba Palace*, édité par *Unión* en 1995, deux nouvelles sont frappées par ce « maléfice » de la page blanche. Confrontés à ce vide au cœur du texte, nous nous sommes souvenus de la « page assassine » de Julio Cortázar : cette page blanche perdue quelque part dans le livre qui tue celui qui la découvre à trois heures de l'après-midi. Le fait qu'il y ait plus d'une feuille manquante dans notre recueil nous a sans doute « sauvés ».

Le livre, en tant qu'objet littéraire palpable, se dématérialise à l'image du contexte dans lequel il est publié. C'est cette vision d'une Havane qui se décompose physiquement que nous allons maintenant analyser.

2. Une poétique des ruines

« ... con el triunfo revolucionario comenzaba la evacuación de la ciudad, la edad de las ruinas.»

Antonio José Ponte, *La fiesta vigilada*

2.1. Pour une archéologie des ruines du présent

Lorsqu'on flâne dans la partie touristique de la Vieille Havane, entre la Place de la Cathédrale et la Place de Saint François d'Assise – cette partie qui a été magnifiquement restaurée et qui est depuis quadrillée par la police –, le spectacle de la ville laisse rêveur : de belles demeures coloniales, de superbes palais aux balcons raffinés et des jardins exubérants font revivre sous nos yeux ébahis des siècles d'histoire. Cependant, l'enchantement se dissipe bien vite dès que l'on sort de ce périmètre entièrement rénové pour le tourisme. Cette fiction visuelle, construite de toute pièce, dans laquelle nous avons été projetés le temps d'une promenade ne peut occulter bien longtemps les édifices en ruines qui prolifèrent partout, dévorant peu à peu l'espace urbain. Comme le souligne la jeune narratrice de la nouvelle de Zoé Valdés, « Retrato de una infancia habanaviejera », La Havane a deux visages :

« [...] es cierto que aquí la ciudad está desbaratá, pero todavía quedan algunos lugares más o menos elegantes. Lo que es esta zona del casco histórico la han restaurado de manera b-a-s-t-a-n-t-e acogedora, pero lo que es de ahí allá, pa envuelta de la iglesia de la Merced, de la Muralla hacia Paula, lo que son las calles Santa Clara, Luz, Acosta, Jesús María, Merced, San Ignacio, Muralla, Inquisidor, Habana, Cuba, Aguacate, Villegas, todo eso está en ruinas. »⁹³

La vieille ville est aujourd'hui un « *musée en ruines* »⁹⁴ pour reprendre l'expression d'Antonio José Ponte. La restauration partielle de ce quartier en a fait un trompe-l'œil,

⁹³ Zoé Valdés, « Retrato de una infancia habanaviejera », in *Nuevos narradores cubanos*, Madrid, Siruela, 2002, pp.21-22.

⁹⁴ Antonio José Ponte, « La Maqueta de la ciudad », in *Cuadernos hispanoamericanos*, n°649-650, Madrid, julio-agosto de 2004, p.256.

Dans le documentaire *Las camas solas* (2006) de Sandra Gómez, tandis que les habitants d'un « solar » havanais se préparent à évacuer l'immeuble en ruines, ils regardent avec insistance le Capitole étincelant

un espace vidé de ses véritables habitants tel un décor de théâtre planté au cœur de la ville pour détourner le regard de l'étranger du vrai visage de La Havane.

Les ruines de la capitale cubaine s'imposent aujourd'hui dans toutes les représentations – tant littéraires que picturales ou cinématographiques – de la ville. Il ne s'agit pourtant pas de ruines classiques comme celles qui ont tant fasciné les peintres et les écrivains romantiques : les édifices les plus anciens de La Havane datent du XVI^e siècle et, comme d'autres joyaux de la période coloniale, ils ont été en partie restaurés depuis que l'UNESCO a déclaré la vieille ville « patrimoine culturel de l'Humanité » en décembre 1982. Les ruines de La Havane sont des ruines contemporaines. Elles sont l'œuvre d'un long abandon imposé par une politique qui avait des priorités sociales plus urgentes. Le quartier de *Centro Habana* est aujourd'hui l'un des plus affectés par ce lent dépérissement : ce n'est pas un hasard si Pedro Juan Gutiérrez a choisi de consacrer un cycle complet composé de cinq œuvres⁹⁵ à ce quartier profondément meurtri où il vit lui-même. Dans cette municipalité, la plus densément peuplée du pays, se produisent en moyenne 1,7 effondrements de bâtiments par jour, dont certains entraînent la perte totale des logements⁹⁶. Non loin de là, la nature a pris sa revanche sur les constructions humaines : les demeures du *Vedado* sont envahies par la végétation⁹⁷, un spectacle qui aurait sans doute inspiré plus d'un écrivain romantique. Les ruines prolifèrent partout dans cette ville où « *les décombres se multiplient avec la même vigueur que la mauvaise herbe dans un jardin.* »⁹⁸ N'est-ce pas d'ailleurs l'étrange « *dinamismo de la ruina* »⁹⁹ que souligne Alberto Garrandés quand il évoque à son tour cette ville protéiforme ?

qui se dresse devant leurs fenêtres. L'alternance des plans du « *solar* » et du Capitole ainsi que le regard nostalgique des occupants suggèrent au spectateur que La Vieille Havane est devenue une ville-monument d'où sont peu à peu exclues les âmes. Le gouvernement leur promet de les reloger dans un endroit « plus sûr », qui ne risque pas de s'écrouler, comme ces barres d'immeubles décrépies – d'inspiration soviétique – situées en dehors du cœur historique de la ville que nous montre le documentaire.

⁹⁵ Entre 1998 et 2003, l'écrivain a publié les cinq livres du « Cycle de *Centro Habana* » dans la maison d'édition espagnole *Anagrama* : *Trilogía sucia de La Habana* (1998), *El Rey de La Habana* (1999), *Animal Tropical* (2000), *El insaciable hombre araña* (2002) et *Carne de perro* (2003).

⁹⁶ Chiffres avancés par l'ONG espagnole « Movimiento por la Paz, el Desarme y la Libertad » qui a mis en place dans les années 1990 un programme de coopération pour le développement urbain et communautaire à Cuba.

Les détails du projet se trouvent sur www.habitat.aq.upm.es/dubai/00/bp336.html

⁹⁷ Un tableau urbain sur lequel s'attarde Antonio José Ponte dans son œuvre sur la mémoire culturelle cubaine, *La fiesta vigilada*, dont quelques passages ont été publiés dans *Encuentro de la Cultura Cubana*, n°37-38, Madrid, verano-otoño de 2005, pp.111-112.

⁹⁸ Carlos Victoria, « Le glissant » (traduction de Liliane Hasson), in *L'ombre de La Havane*, *op.cit.*, p.15.

⁹⁹ Alberto Garrandés, « El cuento cubano de los últimos años », in *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol.31, Madrid, 2002, p.76.

Ces ruines urbaines sont devenues, paradoxalement, le symbole « vivant » du paysage insulaire des années 1990.

2.1.1. Décompositions littéraires de l'espace havanais

Les ruines de La Havane figurent parmi les plus photographiées de la dernière décennie. Elles sont devenues une toile de fond incontournable pour qui veut évoquer l'île aujourd'hui. Il suffit de regarder les dernières productions cinématographiques dont le cadre est Cuba pour se rendre compte de l'ampleur du phénomène : depuis le documentaire stéréotypé du réalisateur allemand Wim Wenders, *Buena Vista Social Club*, jusqu'au documentaire-fiction *Suite Habana* du réalisateur cubain Fernando Pérez et de son univers mi-réel mi-onirique que l'on retrouve dans *Madagascar* ou *La vida es silbar*, en passant par le très connu *Fresa y Chocolate* de Tomás Gutiérrez Alea et Juan Carlos Tabío ou le film de Humberto Solás, *Barrio Cuba* (2006), les ruines de la capitale sont omniprésentes. Elles constituent l'architecture visuelle de toutes ces fictions. Certaines font même de cette Havane décadente un personnage à part entière. Les dernières créations de Fernando Pérez en sont un parfait exemple. A travers ses films, le réalisateur cubain porte un regard inhabituel sur des lieux de la capitale qui, peu fréquentés ou peu attrayants, s'érigent désormais en symboles d'une cubanité insoupçonnée. Dans chacune de ses productions, il cherche à révéler les histoires intimes qui se cachent derrière ces murs en ruines. La Havane des cartes postales et des lieux communs ne l'intéresse guère. Ainsi, dans *Suite Habana*, la ville joue un rôle central bien que Fernando Pérez n'utilise que peu d'espaces reconnaissables de La Havane touristique¹⁰⁰. Les vues qu'il nous offre des rues et des terrasses de la capitale sont avant tout des signes que le spectateur doit interpréter avant de pénétrer, imperceptiblement, dans l'univers quotidien des protagonistes. C'est à partir de ces plans généraux de la ville labyrinthique et délabrée que le spectateur perçoit d'abord les ruines intimes de chaque personnage. La Havane de Fernando Pérez n'est pas La Havane certes délabrée – comment pourrait-elle ne pas l'être ? – mais souriante d'un Wim Wenders : empreinte de mélancolie, elle se décline, à travers la caméra du réalisateur, dans des teintes gris bleues. Cette Havane insulaire agonisante, n'est, dans ces films, que le reflet de la profonde détresse que vivent les personnages. Le drame

¹⁰⁰ Il n'y a que quelques vues du « *Malecón* », du port, du phare du Morro et de la statue de John Lennon. En plus de la vieille ville, les scènes ont été filmées dans les quartiers de *Centro Habana*, *Los Pinos*, *Poey*, *Lawton* et *Diez de Octubre*, c'est-à-dire cette partie de la capitale qui échappe aux efforts de restauration.

existentiel et profondément humain que met en scène Fernando Pérez est aussi celui d'une ville qui semble, au cœur de la crise des années 1990, condamnée à une destruction définitive.

Les écrivains cubains mènent une réflexion parallèle sur la désintégration visible de l'espace urbain – et plus particulièrement havanais –, assumée comme matière littéraire. Pedro Juan Gutiérrez ou Abilio Estévez, chacun dans un registre très différent, intègrent cette Havane en totale démolition au cœur de leur écriture. Chez le premier, les personnages évoluent entre les ruines du centre ville, dans les quartiers de *Centro Habana* et de *La Habana Vieja* non restaurée. Plus qu'une toile de fond, ce paysage de ruines est l'expression d'un mode de vie, d'un choix existentiel. Le monde décadent dépeint par Gutiérrez s'effondre physiquement en même temps que les convictions du narrateur. Les ruines de La Havane deviennent, dans son univers, le symbole de l'esprit d'une époque. La description que nous propose Pedro Juan de son immeuble de la rue San Lázaro dans la *Trilogía sucia de La Habana* est en ce sens exemplaire :

« *El edificio es de 1936 y en sus buenos tiempos imitó esas moles de Boston y Filadelfia, con fachadas de bancos sólidos y eficaces. En realidad conserva la fachada. [...]. Pero adentro se está cayendo a pedazos y es un laberinto increíble de trozos de escaleras sin banderas, oscuridad, olor a rancio ya cucarachas ya mierda fresca. [...]. En la esquina, había una valla nueva y enorme. Con letras bien grandes, de colores brillantes, decía: « Cuba, un país de hombres de altura. » [...]. No sé. Era incomprendible. »¹⁰¹*

Les façades ont du mal à cacher la misère intérieure de la ville. Dans l'univers de Gutiérrez, il ne reste plus de traces de « *la ciudad de las columnas* », occultée par le nouveau visage de la capitale, « *la ciudad de los derrumbes* »¹⁰².

Ces deux villes cohabitent cependant dans les œuvres d'Abilio Estévez même si le paysage urbain d'une Havane en ruines éclipse bien souvent le charme de l'éternelle « *ville aux colonnes* ». Dans ses œuvres, les personnages déambulent dans cette Havane actuelle, détruite, marginale, à la recherche d'un autre temps et d'un autre espace moins hostiles.

¹⁰¹ Pedro Juan Gutiérrez, *Anclado en tierra de nadie*, in *Trilogía sucia de La Habana*, Barcelona, Anagrama, 2006, p.82.

¹⁰² La Havane est ainsi nommée par Abilio Estévez dans son roman *Los palacios distantes*, Barcelona, Tusquets, 2002.

Rares sont aujourd'hui les textes littéraires où n'apparaît pas, au détour d'une page, l'image d'une bâtisse délabrée, d'un édifice abandonné ou d'un immeuble effondré. Les protagonistes de « Corazón de skitalietz », d'Antonio José Ponte, ou de « El resbaloso », de Carlos Victoria, errent tous dans une ville fantomatique, aux contours incertains dans l'obscurité. Le glissant ne sort de sa tanière qu'à la tombée de la nuit pour se faufiler entre les décombres qui jonchent la ville : le paysage qu'il traverse n'est que ruine et désolation. Il nous livre de La Havane une vision fragmentée où chaque élément est incomplet. Il pénètre dans l'ossature d'une « *grande baraque sans toit* »¹⁰³, se glisse entre « *des monceaux de briques, de terre, de poussière et de chaux* »¹⁰⁴ ou bien s'arrête devant « *un fragment d'escalier ne menant nulle part* »¹⁰⁵. La capitale ne semble faite que d'un amas de débris. Scorpion, dans la nouvelle de Ponte, est quant à lui caractérisé par « *son amour pour la ville en ruine* »¹⁰⁶ et le regard indulgent qu'il porte sur toutes les « *dévastations* », « *bâtisses lépreuses* »¹⁰⁷ et autres décombres qui la composent. La Havane de Carlos Victoria comme celle d'Antonio José Ponte est une ville malade. Elle est rongée par un mal dont les symptômes physiques sont saisissants :

*« colas [...] junto a paredes que se desmoronaban, que supuraban costras, a fachadas acribilladas como una piel picada de viruelas, a rejas embadurnadas de óxido o de musgo, a puertas y ventanas de madera raída, rasguñada, herida con hendijas; [...] »*¹⁰⁸

Dans ce passage de « El resbaloso », la capitale prend l'apparence d'un corps vivant défiguré par la maladie. Cette Havane au visage quelque peu monstrueux est un corps en souffrance qui a atteint un stade avancé de délabrement physique. Rien d'étonnant alors à ce que bon nombre de nouvelles soient ponctuées par les effondrements qui rythment la vie des Cubains jour après jour. Ils constituent un décor quasi obligé dans les œuvres de cette période¹⁰⁹. Ces épisodes tragiques font désormais partie du paysage quotidien des personnages : ainsi, dans « La Habana elegante » d'Arturo Arango, c'est

¹⁰³ Carlos Victoria, « Le glissant », *op.cit.*, p.15.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p.15.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p.15.

¹⁰⁶ Antonio José Ponte, « Cœur de skitalietz », in *L'ombre de La Havane*, *op.cit.*, p.78.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p.53.

¹⁰⁸ Carlos Victoria, « El resbaloso », *op.cit.*, p.45.

¹⁰⁹ Le cinéma cubain actuel se fait également l'écho de ce phénomène : ainsi, le film d'Enrique Colina, « Entre ciclones » (2002), s'ouvre sur l'effondrement de la maison où vit Tomás, le personnage principal. Il marque le début de son errance à travers La Havane.

Le documentaire de Sandra Gómez, *Las camas solas*, est, quant à lui, une métaphore sur le désespoir à travers l'histoire d'un « solar » havanais menacé de s'écrouler à l'approche du cyclone Iván. Abandonné de force par ses occupants, il sera définitivement condamné un an et demi plus tard.

un Julián del Casal projeté à la fin du XXe siècle qui longe en voiture, près de l'avenue Belascoáin, « *las ruinas de un edificio derrumbado la noche anterior* »¹¹⁰. Dans « El hombre de ninguna parte » de Miguel Mejides, le protagoniste croise une femme qui bredouille quelque chose sur « *un écroulement d'immeuble qui [a] tué une vieille dame la nuit dernière* »¹¹¹. Dans « Relato de hombre al margen » d'Alberto Garrido, les personnages errent dans « *la zona de los derrumbes, de los tachos de basura retorcidos* »¹¹², etc. Ce ne sont que quelques exemples choisis au hasard dans les nouvelles du corpus qui ont pour cadre cette cité protéiforme « *que se transformaba con los derrumbes que acontecían* »¹¹³. Ceux-ci constituent des épisodes récurrents qui tissent la toile de fond de ces récits.

Ils sont également au cœur de l'univers d'Abilio Estévez, peuplé de ruines. Au fil des nouvelles de *El horizonte y otros regresos*, le lecteur est confronté aux mêmes images qui se déclinent inlassablement, de maisons décrépites, d'édifices vétustes et délabrés qui semblent sur le point de s'écrouler. Dans « El horizonte », la grand-mère du protagoniste meurt ainsi sous les décombres de sa chambre qui s'est brutalement effondrée. Les ruines de La Havane sont aussi au centre de la réflexion d'Antonio José Ponte, tant dans ses nouvelles que dans ses romans ou dans ses essais. Ses multiples méditations sur ce thème font de lui un « *ruinólogo* »¹¹⁴ : un observateur fasciné par la contemplation esthétique de ces ruines habitées, vivantes, et qui éprouve une certaine culpabilité à exploiter leur beauté agonisante pour en faire de l'art.

Toutes ces nouvelles partagent la vision démythifiée, dégradée, d'une ville en voie de destruction que nous trouvons déjà sous la plume de Reinaldo Arenas, peintre privilégié de cette Havane « *de casas apuntaladas, paredes derruidas, edificios reducidos a escombros, latas y cartones que tapaban un hueco, charcos de agua putrefacta, enormes montones de basura acumulada en las puertas de los edificios, y sobre todo aquella polvareda y aquella impresión de deterioro general...* »¹¹⁵, notamment dans ses derniers romans *El color del verano*, *El asalto* ou *Viaje a La Habana*.

¹¹⁰ Arturo Arango, « La Habana elegante », in *Segundas Vidas*, *op.cit.*, p.145.

¹¹¹ Miguel Mejides, « L'homme de nulle part », in *L'ombre de La Havane*, *op.cit.*, p.121.

¹¹² Alberto Garrido, « Relato de hombre al margen », in *El muro de las lamentaciones*, La Habana, Casa de las Américas, 1999, p.94.

¹¹³ Miguel Mejides, « El hombre de ninguna parte », *op.cit.*, p.111.

¹¹⁴ Antonio José Ponte, *La fiesta vigilada*, Barcelona, Anagrama, 2007, p.164.

Dans le documentaire de Florian Borchmeyer, « Arte nuevo de hacer ruinas » (2006), il définit en ces termes sa condition de « ruinologue » : « *la condición de alguien que está siempre pensando en las ruinas. Les está buscando razones a las ruinas, razones para explicarse también esa perversidad de sacar sentido de placer en algo que se está decayendo.* »

¹¹⁵ Reinaldo Arenas, *Viaje a La Habana*, México, Mondadori, 1991, p.149.

2.1.2. L'art nouveau de fabriquer des ruines

Pourquoi ces ruines « contemporaines » suscitent-elles un tel intérêt ? Comment expliquer pareil engouement de nos jours ?

Pour répondre à cette interrogation sans doute faut-il se pencher sur la question de la représentation. Ces ruines fascinent non pas tant pour ce qu'elles sont que pour ce qu'elles représentent. Elles nous intéressent avant tout pour leur charge symbolique. En fouillant dans ces ruines du présent, le spectateur est amené à découvrir différentes strates, différents niveaux de lecture et d'interprétation¹¹⁶. Les vestiges de la capitale cubaine peuvent être contemplés avec une certaine nostalgie depuis une perspective romantique. C'est sans aucun doute la vision adoptée par le narrateur de la nouvelle de Miguel Mejides, « Rumba Palace ». Celui-ci revient chaque soir sur l'emplacement de l'ancien cabaret Le Palais de la Rumba, fondé en 1929 et dont il ne reste plus maintenant que des ruines. Ce pèlerinage quotidien est empreint d'une profonde nostalgie marquée par le souvenir des anciennes personnalités de ces lieux tel le fameux timbalier « El Chori » :

« *Yo había ido al Rumba Palace a dar con las raíces de la nostalgia* »¹¹⁷

Le narrateur s'enferme dans l'évocation de ce passé, dans cet espace qui lui est si familier et qu'il cherche à retrouver dans la contemplation de ces décombres qui le renvoient immanquablement à une époque à jamais révolue. De plus, chacune de ses visites nocturnes est accompagnée d'une pluie fine qui accentue la perspective romantique de la scène :

« *A las siete de la noche empieza a llover, como ya es costumbre cuando visito el Rumba Palace* »¹¹⁸

Ce Palais détruit sur le plan matériel est reconstruit chaque nuit par la mémoire du narrateur qui le projette ainsi dans une sorte d'éternité, « *la eternidad de esa esquina del Rumbo Palace* »¹¹⁹. Ces ruines, indices de la gloire passée du cabaret, sont le symbole par excellence du temps destructeur et de la vanité des choses d'ici-bas.

¹¹⁶ Cette analyse se base sur des réflexions exposées par Esther Whitfield dans son article « El presente en ruinas », in *Miradas*, La Habana, novembre de 2005, sur

www.eictv.co.cu/miradas/index.php?option=com_content&task=view&id=416&Itemid=99999999

¹¹⁷ Miguel Mejides, « Rumba Palace », in *Rumba Palace*, La Habana, Unión, 1995, p.36.

¹¹⁸ *Ibidem*, p.47.

¹¹⁹ *Ibidem*, p.48.

Toute construction humaine, depuis l'objet le plus insignifiant à l'empire le plus puissant, est vouée à disparaître. Si les ruines de l'Antiquité prédisent la chute des empires – et de toute entreprise humaine –, celles de La Havane peuvent alors annoncer, dans l'imaginaire collectif d'aujourd'hui, le déclin de la Révolution, la disparition d'un idéal ou tout simplement la fin d'une ère – ce que nous avons appelé, un peu plus haut, la fin d'un monde. On peut ainsi lire, dans les dévastations de la capitale, la mort annoncée d'un projet social devenu caduc. Contrairement aux anciens chantres des ruines havanaises tels qu'Alejo Carpentier ou José Lezama Lima pour qui ce monde en train de s'effondrer détenait les clés de la « futurité » cubaine¹²⁰, les écrivains actuels ne croient plus à une possibilité de renaissance de l'espace urbain. Les images que véhiculent leurs œuvres sont celles de la destruction absolue, d'un cataclysme sans fin d'où rien ne peut germer. Elles ne sont que l'expression du Néant.

Une interprétation actuelle des ruines havanaises pourrait en faire le résultat d'une destruction délibérée. Le témoignage de vie que nous laisse l'écrivain Eliseo Alberto dans *Informe contra mí mismo* est scandé par la vision d'une Havane livrée à elle-même, attaquée dans ses forces vives, semblable aujourd'hui à un champ de bataille après un combat bien inégal :

« La Habana que hoy fotografían los visitantes de paso es una ciudad rota, cañoneada por la ineficacia, maltratada por la incapacidad administrativa, abandonada, jodida, sitiada desde afuera y desde adentro, mordida por las ratas de la abulia; una vieja ciudad encuerada, en puros huesos, malvestida, fósil vivo que carga como puede sus fastidios y sus reclamos. Paisaje después de una batalla. Todo se viene abajo. Todo. Nada se levanta. Nada. Ni el escombros. Cascajos. Maderas reventadas. Cristales. Polvos y cenizas. Cucarachas. Un ratón devora esta página con sus dientecillos. Se come mis verbos, mis palabras. La Habana se está cayendo a pedazos: con dignidad se desploma en cámara lenta, republicana, como ese abanderado de las viejas películas que al borde de la zanja enemiga le clavan una bayoneta en el pecho y se desenrosca por el asta del estandarte, hasta derrumbarse sobre el

¹²⁰ A travers les ruines de La Havane, Alejo Carpentier décrit un monde qui s'écroule et qui renaît sans cesse, comme si, sous chaque effondrement, se cachait la semence de la ville à venir. Pour lui comme pour Lezama Lima, les ruines de la Vieille Havane ont un pouvoir régénérateur. Elles détiennent à la fois les clés du passé et celles du futur : « *La visión que Lezama Lima proyecta sobre la ciudad vieja se halla muy lejos de lamentar su ruina. Al contrario, la ruina, participando en el misterio de la Imagen, propicia la continuidad, la permanencia y la futuridad de « lo cubano ».* » in Odette Casamayor Cisneros, « ¿Cómo vivir las ruinas habaneras de los años noventa?: Respuestas disímiles desde la Isla en las obras de Abilio Estévez, Pedro Juan Gutiérrez y Ena Lucía Portela. », in *Caribbean Studies*, vol.32, n°2, San Juan de Puerto Rico, july-december 2004, p.69.

charco de su sangre – y el pabellón cubre el cadáver, mientras a lo lejos se apagan los estruendos de un Waterloo sin vencedores ni vencidos. »¹²¹

L'auteur développe ici la métaphore filée d'une ville assiégée et détruite par ceux qui la dirigent. Rongée par le Temps, elle est aussi victime de la négligence de ses propres enfants. Eliseo Alberto est loin d'être le seul à recourir à cette image d'une Havane en proie à une guerre symbolique.

Combien de fois les journalistes n'ont-ils pas fait de La Havane une nouvelle Sarajevo ou une « Beyrouth tropicale » ? Combien d'écrivains n'ont-ils pas eu recours à cette frappante comparaison ? Dans ses écrits politiques, Guillermo Cabrera Infante n'hésite pas à faire de la capitale cubaine la scène d'une guerre civile semblable à celle qui a dévasté le Liban :

*« La Habana está tan destruida físicamente como Beirut, en una guerra civil de uno solo. Fidel Castro vive sus últimos días en su búnker de Palacio rodeado de ruinas físicas y morales. »*¹²²

L'analogie entre les deux villes repose ici non seulement sur la destruction matérielle de l'espace urbain mais aussi sur son origine : une guerre civile. La Havane de Guillermo Cabrera Infante est, en effet, la scène d'un combat acharné même si elle n'a pas connu d'attaques militaires récentes ni engagé de lutte armée à proprement parler. Elle est, à ses yeux, victime de la folie destructrice d'un seul homme qui porte l'entière responsabilité de l'état de décomposition avancée dans lequel se trouve toute l'île. La Havane de Miguel Mejides, telle qu'elle apparaît dans les dernières pages de son roman *Perversiones en el Prado*, est également en proie à une guerre civile plus métaphorique que réelle :

*« Sufrida Habana que había resistido el ataque de sus mismos hijos, ahora convertida en un Beirut caribeño, con sus ruinas desinfladas en el grito de la noche. »*¹²³

Plus nuancé que Cabrera Infante, Miguel Mejides assigne une responsabilité collective à la destruction de la capitale cubaine dont il nous offre une vue aérienne impressionnante : la ville, victime de la négligence de ses habitants, est fatalement condamnée à disparaître. Comme nous le rappelle Esther Whitfield dans son article « El

¹²¹ Eliseo Alberto, *Informe contra mí mismo*, Madrid, Alfaguara, 1997, p.135.

¹²² Guillermo Cabrera Infante, *Mea Cuba*, Barcelona, Plaza & Janes, 1992, p.437.

¹²³ Miguel Mejides, *Perversiones en el Prado*, La Habana, Unión, 1999, p.157.

presente en ruinas »¹²⁴, Antonio José Ponte a recours à la même comparaison dans son roman *Contrabando de sombras* : un photographe espagnol qui a terminé un projet à Beyrouth se rend à La Havane en quête d'images de rues vides, d'immeubles abandonnés, de maisons en ruines :

*« Las calles de Beirut – comprende el personaje – devastadas por la guerra, podían perfectamente pertenecer a esa misma ciudad. »*¹²⁵

Dans sa *Trilogía sucia de La Habana*, Pedro Juan Gutiérrez peint, sans aucune compassion, le corps en ruines d'une Havane misérable qui renvoie au corps malade de ses habitants. Depuis sa terrasse, le narrateur contemple souvent dans l'obscurité la ville qui ressemble alors à « *una ciudad bombardeada y deshabitada* »¹²⁶. Cette vision d'un espace récemment bombardé est récurrente dans le recueil. C'est ainsi que le quartier de *Centro Habana* où réside le narrateur est décrit comme une « *zona de desastre* »¹²⁷ tandis que le panorama global de la capitale n'est guère plus encourageant :

*« Parece que un bombardeo acaba de concluir. Demasiados escombros. La ciudad derruida murmulla, rumora. »*¹²⁸

Les décombres de La Havane de Gutiérrez s'accumulent sans fin au cours des récits, conséquences d'un combat invisible.

La nouvelle de Ponte, « *Corazón de skitalietz* », est également traversée par la métaphore filée d'une ville ravagée par une guerre innommée. La vision de La Havane nocturne, plongée dans l'obscurité par les incessantes coupures de courant, la rapproche de celle d'une ville après le désastre d'une attaque militaire :

*« Caminaba por una película de guerra. No se escuchaban las alarmas, nadie esperaba ataques del enemigo. Todo parecía haber sucedido ya, todas las devastaciones. »*¹²⁹ ; « *Partían el pan lo mismo que dos novios durante la guerra.* »¹³⁰ ; « *Las últimas gotas corrían por las mejillas hundidas de Veranda, respiraba mal, apenas hablaba. Parecía sacada de un documental de guerra.* »¹³¹

¹²⁴ Esther Whitfield, « El presente en ruinas », *art.cit.*

¹²⁵ Antonio José Ponte, *Contrabando de sombras*, Barcelona, Mondadori, 2002, pp.22-23.

¹²⁶ Pedro Juan Gutiérrez, *Nada que hacer*, in *Trilogía sucia de La Habana, op.cit.*, p.206.

¹²⁷ *Ibidem*, p.203.

¹²⁸ *Ibidem*, p.295.

¹²⁹ Antonio José Ponte, « *Corazón de skitalietz* », in *Un arte de hacer ruinas y otros cuentos*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005, p.168.

¹³⁰ *Ibidem*, p.178.

¹³¹ *Ibidem*, p.187.

Les personnages eux-mêmes deviennent les victimes d'une guerre mystérieuse, silencieuse, qui ne se manifeste qu'à travers les conséquences dramatiques qu'elle provoque. A l'image des protagonistes de la nouvelle de JAAD, « Paloma », ils n'ont qu'une option pour survivre : « *ser felices en medio de la guerra* »¹³².

Une fois de plus, La Havane devient, dans le texte littéraire, la scène d'une guerre qui n'a pourtant jamais eu lieu.

Dans son essai « La viga maestra y el tiempo », Antonio José Ponte nous offre des pistes de réflexion pour comprendre plus en profondeur ce parallèle maintes fois établi entre la physionomie dévastée de la capitale cubaine et celle d'un champ de bataille. Selon l'écrivain, l'essence même de toute révolution est de lutter contre le Temps :

*« [Toda revolución] Comienza por una serie de inconformidades con lo temporal, por un deseo irreprimible de sobrepasar hábitos y figuras, condenar a éstos a pasado sin continuidad, darles tapia y clausura. Intenta abrir en el Tiempo una brecha insalvable y ese ataque a la fortaleza de lo temporal muy pronto pasa a ser encastillamiento propio. Termina por constituirse en celebración del pasado, campaña de autoelogios conmemorativos. El calendario inventado para la nueva era gira hasta celebrar - una vez más, incansablemente - el único momento verdaderamente revolucionario: aquél en que fuera derrocado el régimen antiguo. »*¹³³

C'est pourquoi, dans le but de conserver son passé, le projet révolutionnaire maintient son environnement physique en état de ruines. Les décombres de La Havane font ainsi partie de cette célébration nostalgique du passé où toute révolution puise ses forces.

Dans un essai postérieur consacré à la capitale cubaine, « La Maqueta de la ciudad », Antonio José Ponte attribue aux ruines de la ville un rôle idéologique. Selon sa théorie, le discours castriste s'appuie depuis toujours sur l'invasion nord-américaine. Or l'image architecturale de La Havane en ruines correspond exactement à ce discours. Ces scènes de destruction renvoient, d'après lui, à des images de combats fictifs utilisés politiquement comme des rappels de cette guerre qui n'a jamais éclaté lors de la Crise des missiles, en octobre 1962 :

« Ry Cooder definió que, con la música del álbum Buena Vista Social Club, intentó recrear el sonido de una orquesta cubana de los años sesenta que nunca había existido. Practicante de una nostalgia aún más poderosa, el

¹³² Jorge Alberto Aguiar Díaz, « Paloma », *op.cit.*, p.83.

¹³³ Antonio José Ponte, « La viga maestra y el tiempo », in *La Habana Elegante*, n°33-34, Dallas, primavera-verano de 2006, sur www.habanaelegante.com/SpringSummer2006/Ronda.html

gobierno cubano ha conseguido convertir a La Habana en el sitio de un ataque esperado en los años sesenta que no tuvo lugar nunca. »¹³⁴

Cette guerre contre l'empire envahisseur, sans cesse annoncée mais jamais accomplie, aurait servi de prétexte au gouvernement cubain pour achever la destruction de l'île.

Il y aurait, de la part du régime castriste, une réelle volonté de maintenir cet état de délabrement afin de perpétuer, dans l'imaginaire collectif, un état de guerre permanent : ainsi, il s'agirait non seulement de conserver, par ces ruines, la mémoire d'une invasion nord-américaine qui ne s'est jamais concrétisée mais aussi d'entretenir la peur d'un conflit qui est toujours présenté comme imminent¹³⁵.

Ainsi, pour Ponte, les ruines de La Havane ne sont pas simplement l'œuvre des ravages du Temps. Elles sont sciemment conservées par les autorités qui sont passées maître en « l'art de fabriquer des ruines » comme nous le suggère le titre d'une de ses nouvelles. « Un arte de hacer ruinas » est née de cette réflexion sur le paradoxe d'une ville qui se construit avec des décombres. L'œuvre a pour cadre une Havane surpeuplée où les édifices s'effondrent les uns après les autres. Le narrateur, un jeune étudiant en architecture, nous rappelle, dès l'incipit, un « détail » que le spectateur nostalgique omet souvent en contemplant les ruines havanaises : ces dernières sont habitées. Ce sont, paradoxalement, des ruines vivantes où s'entassent souvent plusieurs familles, sans oublier les animaux de basse-cour qu'elles élèvent chez elles pour faire face à la pénurie alimentaire. Le narrateur nous sert de guide dans cet espace délabré où presque rien n'est reconstruit et qui, pourtant, ne cesse de se développer de l'intérieur. La manifestation la plus flagrante de cette croissance extraordinaire, qui a marqué le protagoniste au point d'entreprendre une thèse sur le sujet, est la multiplication de ce que l'on appelle communément à Cuba les « *barbacoas* »¹³⁶ : des sortes d'entresols qui sont fabriqués dans de nombreux appartements de l'île – et notamment à La Havane où

¹³⁴ Antonio José Ponte, « La Maqueta de la ciudad », *art.cit.*, p.256.

¹³⁵ Pour l'écrivain, les ruines de La Havane sont utilisées à des fins idéologiques. Comme il le confie à la caméra de Borchmeyer, par ces ruines urbaines le pouvoir veut montrer à chaque citoyen qu'il ne peut rien changer : « *Si tú no puedes cambiar tu casa, tú no puedes cambiar el reino. Ese fracaso privado garantiza el fracaso público. Y eso es lo que, yo creo, anima el desánimo civil cubano. La conciencia metida en la cabeza de cada uno, metida en las circunstancias de cada uno de que nada se puede hacer, de que hay que dejar que los edificios se caigan. Pero no puedes cambiar nada. [...]. Deja que todo se caiga por su propio peso. Deja que se muera Fidel Castro.* »

¹³⁶ Cette invention aurait été importée par les « *Orientales* » à La Havane. A l'origine, du temps des indiens *Tainos*, la « *barbacoa* » était une sorte de hutte construite sur pilotis ou logée dans un arbre, principalement destinée à la conservation des fruits et du maïs. La fonction initiale s'est perdue et la « *barbacoa* » est devenue une chambre supplémentaire, construite quand manque l'espace dans les appartements des grandes villes de l'île.

le manque de logements est un problème crucial. Ces « *barbacoas* » constituent un étage intermédiaire, « *entre le sol et le ciel* »¹³⁷, qui, bien que précaire, permet tout de même de créer de l'espace là où, apparemment, il n'y en avait plus :

« *¿Hacia dónde está creciendo esta ciudad?* » le dije [el narrador a su futuro tutor de doctorado] por encima del estrépito. *“Hacia adentro, en barbacoas.”*¹³⁸

La Havane telle que nous la décrit Ponte est une ville qui grandit de l'intérieur : elle ne s'étend plus horizontalement – faute de reconstructions – mais verticalement, créant un espace insoupçonné. Le narrateur a appelé ce phénomène « *tugurización* ». Ce terme désigne la capacité d'une ville surpeuplée à créer des espaces à l'intérieur même de la zone urbanisée :

« *La gente podía copar un edificio hasta hacerlo caer. Se hacían un espacio donde no parecía haber más, empujaban hasta meter sus vidas. Y tanto intento de vivir terminaba casi siempre en lo contrario.* »¹³⁹

La capitale subit quotidiennement l'assaut de ces vagues de « *tugures* » - nom donné aux responsables de la « *tugurización* » – dont le seul but est de provoquer l'effondrement par tous les moyens. Ils ne sont satisfaits que quand l'immeuble qu'ils ont investi finit par s'écrouler. La Havane se maintient pourtant debout grâce à ce que le mystérieux professeur D. nomme « *la estática milagrosa* »¹⁴⁰. Il applique ce concept architectonique à des bâtiments qui résistent à l'effondrement alors même que les calculs scientifiques sembleraient indiquer le contraire :

« *Y estaba, por otra parte, el empeño de esos edificios en no caer, en no volverse ruinas. De modo que la perseverancia de toda una ciudad podía entenderse como lucha entre tugurización y estática milagrosa.* »¹⁴¹

Comme le suggère cette dernière expression, si la ville existe encore aujourd'hui cela tient du miracle. Selon les lois élémentaires de la physique, les édifices havanais auraient déjà dû s'effondrer depuis longtemps.

¹³⁷ Anna Lidia Vega Serova, « Entre el suelo y el cielo: la barbacoa », in *Imperio doméstico*, La Habana, Letras Cubanas, 2004.

¹³⁸ Antonio José Ponte, « Un arte de hacer ruinas », in *Un arte de hacer ruinas y otros cuentos*, op.cit., p.58.

¹³⁹ *Ibidem*, p.64.

¹⁴⁰ *Ibidem*, p.63.

¹⁴¹ *Ibidem*, p.65.

Menacée par une destruction imminente, La Havane conquiert, dans la fiction de Ponte, le titre de « *la ville qui refuse de disparaître* ». Ce phénomène d'expansion verticale incontrôlée de la capitale cubaine se double ici d'une autre forme de croissance, un peu plus insolite. Au cours de ses recherches, le protagoniste va découvrir une nouvelle modalité de « *tugurización* » jusque-là inimaginable : la ville ne croît plus seulement vers le haut – avec l'introduction des « *barbacoas* » comme nous venons de le voir – mais également vers le bas¹⁴². Lorsque tout l'espace visible d'un bâtiment a été exploité par les « *tugures* » – qu'ils l'ont divisé et subdivisé en une multitude de pièces et d'appartements – il ne leur reste plus qu'une solution pour continuer à créer de l'espace : creuser dans la terre, sous les immeubles construits à la surface :

*« Cuando no encuentras tierra nueva, cuando estás cercado, puede quedarte todavía un recurso: sacar a relucir la que está debajo de lo construido. Excavar, caminar en lo vertical. Buscar la conexión de la isla con el continente, la clave del horizonte. »*¹⁴³

Cette forme extrême de « *tugurización* » contribue au développement souterrain de La Havane. Cette étrange extension de la capitale explique les bruits d'explosion qui proviennent de la terre et qui ont aussitôt attiré l'attention du jeune étudiant. Une nuit, ce dernier découvre un mystérieux tunnel qui le conduit à une extraordinaire ville souterraine, véritable réplique, grandeur nature, de La Havane¹⁴⁴. La capitale cubaine a été reconstruite sous terre avec tous les matériaux qui se sont effondrés à la surface, donnant naissance à une ville homonyme qui perpétue l'image passée de La Havane :

*« [...] habría llegado a Tuguria, la ciudad hundida, donde todo se conserva como en la memoria. »*¹⁴⁵

Le narrateur retrouve à Tuguria tous les bâtiments qui ont disparu à la surface, de sorte que cette ville fait figure de mémoire architecturale de La Havane : elle a pour mission

¹⁴² Ce développement d'une vie souterraine de La Havane est également à l'origine de la nouvelle de Miguel Mejides, « El hombre de ninguna parte » : l'écrivain y crée un monde souterrain, parallèle au monde du dessus et gouverné par des nains qui contrôlent le marché noir.

¹⁴³ Antonio José Ponte, « Un arte de hacer ruinas », *op.cit.*, pp.66-67.

¹⁴⁴ Peut-être cette vision est-elle née des nombreux tunnels qui traversent effectivement le sous-sol de la capitale cubaine. Conçus comme des refuges anti-aériens censés défendre la population face à une éventuelle attaque nord-américaine, leur construction a commencé au milieu des années 1980. Aujourd'hui, ils sont réaménagés pour que la population puisse profiter de ces espaces : dans certains d'entre eux, il est possible d'organiser des fêtes de mariage ou danser comme dans la discothèque « Disco Habana Túnel », dans le quartier de *La Víbora*.

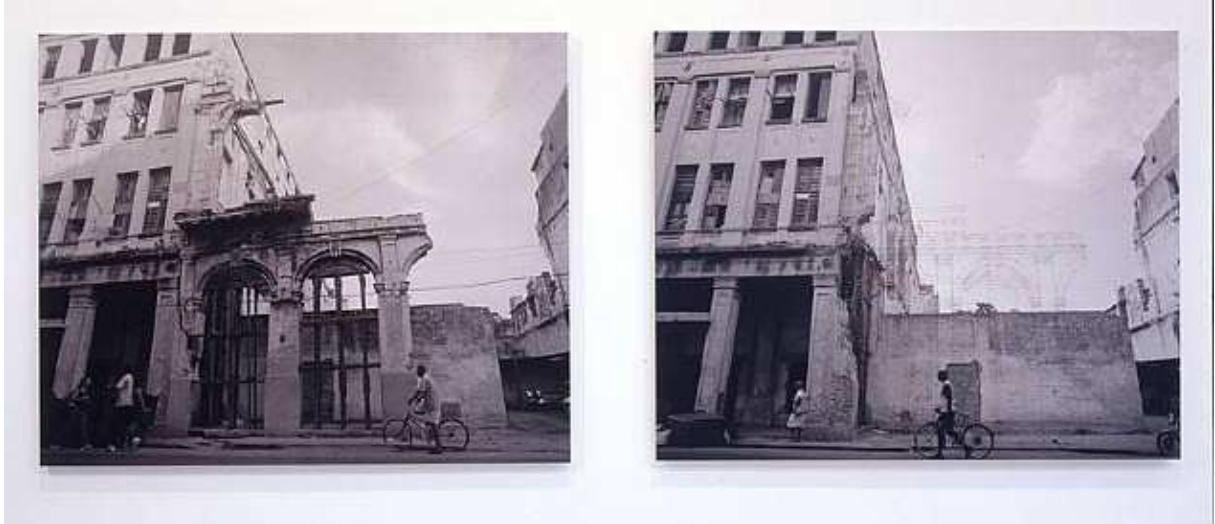
¹⁴⁵ Antonio José Ponte, « Un arte de hacer ruinas », *op.cit.*, p.73.

de conserver le passé comme idéal. Ici, les ruines ne sont pas le résultat d'un processus naturel mais volontaire, à vocation « artistique ». La capitale tombe en ruines pour préserver un passé idéalisé.

Tuguria est peut-être plus qu'une ville matérielle dans la fiction d'Antonio José Ponte. Elle peut aussi être lue comme la métaphore d'une Havane qui, détruite sur le plan physique, est reconstruite – plus belle encore – sur le plan de la nostalgie. Tuguria c'est la capitale reconstruite par la mémoire, c'est la ville qui renaît, qui s'érige quand on ferme les yeux, dissipant la vision réelle de cet autre espace en ruines. En créant cette Havane sauvée par la mémoire, l'écrivain révèle son incapacité à accepter purement et simplement la disparition physique de sa ville. Il ne perd pas l'espoir de la retrouver, dans une sorte d'état originel, à travers l'exercice de la mémoire. C'est à partir des souvenirs que la capitale pourra d'abord renaître. Nous retrouvons cette idée dans le parallèle final que le narrateur établit entre Tuguria et la ville de Bethmoora, création onirique de l'écrivain britannique Lord Dunsany. Dans ce récit du XIXe siècle, la merveilleuse cité de Bethmoora fut soudainement abandonnée et détruite par ses habitants qui ne laissèrent derrière eux qu'une vaste étendue désolée, rongée par le désert voisin. Le mystère de la destruction de Bethmoora hante l'esprit du narrateur qui est partagé entre le désir de revoir une dernière fois la ville et la crainte d'être confronté à ce qui a causé sa perte. Ville réelle ou cité imaginaire ? Au lecteur d'en décider... comme dans le récit d'Antonio José Ponte.

Si Tuguria n'existe pas en tant que cité « réelle », elle pourrait être la matérialisation de la mémoire que les Havanais gardent de leur ville. L'avènement de Tuguria marque d'une certaine façon la renaissance de La Havane mais une renaissance illusoire et éphémère puisque les matériaux qui servent à sa construction sont encore plus fragiles que ceux utilisés en surface : ce sont déjà des ruines. La ville souterraine se nourrit des décombres de la ville d'en haut et détruit par là même, peu à peu, ses fondements.

C'est à sa façon, par les mots, que l'écrivain Antonio José Ponte reconstruit *sa* Havane. C'est par le Verbe qu'il redonne corps à une ville qui disparaît progressivement sous les décombres. En construisant Tuguria, il redonne vie, l'espace d'un récit, à cette Havane enfouie, sauvegardée par la mémoire.



Photos de Carlos Garaicoa : « Wood Arches » (2004)¹⁴⁶

Condamnés à vivre entre les décombres de la ville et de l'utopie, les habitants de La Havane se sont appropriés les ruines comme espace de vie. Ils n'ont d'autres solutions que d'y rester et survivre. Certains, à l'image des personnages d'Abilio Estévez, y chercheront même refuge pour échapper, ne serait-ce qu'un instant, au chaos¹⁴⁷. Les ruines de la capitale cubaine présentent ainsi ce paradoxe – souligné par Antonio José Ponte – d'être habitées et même surpeuplées.

Les fictions littéraires que nous avons analysées redonnent forme et vie, à travers le verbe, à une Havane agonisante. Comme le suggère Ponte, La Havane est une ville qui reste à inventer : abandonnée à elle-même, elle dépérit depuis les débuts de la Révolution et ne semble plus avoir d'avenir dans la réalité. Il ne lui reste plus, désormais, qu'à être imaginée. Les auteurs de notre corpus se proposent de la reconstruire par l'écriture. La matière détruite sur le plan physique est recomposée par les mots. C'est à travers ces fictions littéraires qu'elle retrouve sa matérialité, sa corporéité. Il y a, derrière cette obsession artistique à représenter les ruines havanaises, un besoin de réinvestir, par les mots ou les images, un espace urbain vidé et dévasté.

L'œuvre de Carlos Garaicoa illustre parfaitement nos propos. L'image de l'effacement qu'il offre à travers ses photos « Wood Arches » est une métaphore de l'effondrement

¹⁴⁶ Sur www.artnet.fr/artist/6722/carlos-garaicoa.html

¹⁴⁷ Dans le documentaire de Florian Borchmeyer, « Arte nuevo de hacer ruinas », Reinaldo a élu domicile dans les ruines du vieux théâtre *Campoamor*, au cœur de La Havane.

qui annonce la disparition programmée de La Havane. Celle-ci y devient un rêve de ville, un espace qui se dématérialise, ne pouvant être sauvé que par la mémoire. Au milieu des ruines urbaines, le peuple survit, réduit lui-même à l'état de ruines.

2.2. Des ruines matérielles aux ruines morales

« *Las ruinas se llevan por dentro, como el luto, como la tristeza.* »

Antonio José Ponte, *Arte nuevo de hacer ruinas*.

Si un disciple de Chateaubriand regardait La Havane il ne pourrait manquer de voir dans ce paysage en ruines le miroir de l'âme cubaine d'aujourd'hui. Plus qu'un lieu physique, c'est un espace spirituel qui renvoie à une représentation intime de la ville¹⁴⁸. Regarder les ruines de La Havane c'est contempler le corps de la capitale mis à nu : derrière ses murs sales et fissurés, derrière ses façades délabrées, des êtres vivent au rythme des effondrements.

Dans son prologue aux nouvelles d'Antonio José Ponte, Esther Whitfield attire notre attention sur cet écho qui s'établit entre ruines matérielles et ruines intimes dans une formule dérivative chargée de sens : « *vidas arruinadas se viven entre ruinas* »¹⁴⁹.

Contempons nous aussi, à la manière des romantiques, cette Havane dont la destruction physique renvoie le spectateur aux dévastations intérieures de ses habitants.

2.2.1. Espaces et corps en ruines : des destructions visibles aux dévastations intimes

Il est frappant de constater que les personnages qui évoluent dans cet espace en ruines portent en eux des traces visibles de cette décadence. La description de corps malades, meurtris voire mutilés est un élément récurrent dans les nouvelles qui témoignent d'un délabrement matériel général. Ainsi, c'est avec humour qu'Adelaida Fernández de Juan met en scène, dans « Ay, Carlos », les dérèglements provoqués par une crise qui affecte aussi bien l'univers matériel que l'espace intime des personnages. La narratrice alterne le récit des problèmes de santé de son ami Carlos – qui ne cessent de se multiplier tout au long de la nouvelle – et le récit de ses propres difficultés matérielles – qui vont également crescendo – dans un parallèle tragi-comique. Le corps de Carlos et le quotidien de la narratrice se décomposent au fil des lignes dans une symétrie parfaite :

¹⁴⁸ Leonardo Padura parle d'un espace « *físico-espiritual* », dans son article « La Habana nuestra de cada día », in *Entre dos siglos*, La Habana, IPS, 2006, p.227.

¹⁴⁹ Esther Whitfield, Prologue à l'œuvre d'Antonio José Ponte, *Un arte de hacer ruinas y otros cuentos*, op.cit., p.26.

« Tú me ibas contando y yo también. Que uno de los niños no camina bien, que el cabrón del padre no aparece, y tú, que no oyes bien de un oído y las diarreas que no se van. [...]»

Habían descubierto que no podías seguir con los dos riñones; uno había nacido torcido y, al cabo de tus cuarenta años, era recomendable sacarlo.

Yo te conté que en el trabajo me habían rebajado el sueldo, que no encontraba mi tinte de pelo, que tenía hongos en un dedo y que el cabrón del padre de los niños no aparecía. »¹⁵⁰

C'est un monde de ruines qui nous est décrit du début à la fin de la nouvelle : tout s'effondre en même temps, aussi bien les capacités physiques de Carlos que l'univers matériel et intime de la narratrice, dans un chaos généralisé. L'humour se dégage progressivement du texte lorsque le parallèle entre les ruines corporelles de Carlos et les dégradations matérielles touchant la narratrice se précise. Tandis que Carlos attrape une grippe à l'hôpital et qu'on lui diagnostique un polype au nez, le congélateur de la narratrice fuit tous les deux jours et la douche ne marche plus. Tandis que les médecins font passer à Carlos des examens pour déterminer l'origine de ses diarrhées, le berceau du petit s'effondre et la fenêtre de sa cuisine se déboîte. Tandis que Carlos apprend qu'il a probablement un cancer, le téléviseur de la narratrice explose. La « décomposition » du corps de Carlos renvoie, dans un dialogue permanent, à la décomposition de l'univers dans lequel évoluent les personnages.

Si le corps « en ruines » de Carlos est traité sur un ton tragi-comique par Adelaida Fernández de Juan – les radios qui ont révélé son cancer n'étaient, en fin de compte, pas les siennes – il n'en va pas toujours de même dans d'autres œuvres. Celle de Pedro Juan Gutiérrez est, par exemple, peuplée de corps malades marqués par la crise. Les personnages qui défilent dans sa *Trilogía sucia de La Habana* exhibent une silhouette amaigrie, décharnée voire squelettique :

« Miriam era una mulata no muy alta, desnutrida pero bonita... »¹⁵¹ ; « Yo estaba fuerte, pero tenía cierto aire demacrado y desnutrido. »¹⁵² ; « Estaba un poco demacrada y flaca »¹⁵³ ; « Sí, además, acere, todos estamos flacos. [...] El tipo era un esqueleto. »¹⁵⁴ ; « [yo] Flaco como un esqueleto. »¹⁵⁵, etc...

¹⁵⁰ Adelaida Fernández de Juan, « Ay, Carlos », in *Oh vida*, La Habana, Unión, 1999, p.68.

¹⁵¹ Pedro Juan Gutiérrez, *Anclado en tierra de nadie*, op.cit., p.47.

¹⁵² *Ibidem*, p.51.

¹⁵³ *Ibidem*, p.121.

¹⁵⁴ Pedro Juan Gutiérrez, *Nada que hacer*, op.cit., p.155.

¹⁵⁵ Pedro Juan Gutiérrez, *Sabor a mí*, in *Trilogía sucia de La Habana*, op.cit., p.237.

L'image du corps est ici un reflet direct de la crise : plus celle-ci s'aggrave et plus il s'affaiblit, transformant les personnages en véritables squelettes ambulants. Meurtri, affamé, il est également détruit par la maladie. Le corps est lui-même en crise dans cette œuvre profondément ancrée dans le contexte socio-économique cubain des années 1990 : il porte les marques d'une destruction accélérée.

L'image du corps dégradé, reflet d'une époque en décomposition, est au centre des représentations physiques des nouvelles des années 1990. L'écrivain Amir Valle s'attache à dépeindre, dans plusieurs de ses œuvres la vie des combattants internationalistes cubains revenus des guerres africaines. Ses deux nouvelles « Mambrú no fue a la guerra » et « Cristal » mettent en scène deux protagonistes qui partagent de nombreux points communs. Tous deux ont à peine dix-neuf ans et sont revenus blessés des campagnes militaires menées par les troupes cubaines en Afrique. Leur corps porte à jamais les séquelles de cette guerre. Atrocement blessés au combat, défigurés, les membres mutilés, ils se déplacent désormais tous deux en fauteuil roulant. La brièveté de « Cristal » ne laisse guère de place à de longs passages descriptifs. Il est néanmoins intéressant de remarquer que les rares précisions que nous offre l'écrivain sont principalement des détails physiques disséminés dans le texte. A la fin du récit, le seul personnage que le lecteur peut se représenter visuellement est ce jeune mutilé de guerre : son visage a été déformé par l'explosion d'une grenade qui l'a également privé d'un œil et de l'usage de ses jambes, faisant de lui un être repoussant, un pestiféré que tout le monde fuit.

La description, quant à elle, minutieuse et répétée du corps de Justo dans « Mambrú no fue a la guerra » est, à bien des égards, insoutenable :

« No es Justo Izquierdo el que arranca de un tirón las cortinas que cubren los espejos: es ése, el de la silla de ruedas; esa asquerosa imagen arrugada y quemada en el cuello, con ese ojo (único ojo) queriéndose tragar su propio reflejo, y el costurón de su cara, su ojo hundido y ese muñón y ese pecho quemado, con salientes de piel como escamas, rojizas y negras. Ése es el Justo Izquierdo que ahora es. »¹⁵⁶

L'écrivain insiste, par la profusion de détails, sur la dégradation physique du protagoniste à laquelle il confère une dimension métonymique : ce corps meurtri n'est autre chose que le reflet d'un être anéanti et, au-delà, de toute une nation saignée par la guerre et la crise. Ces personnages dévastés renvoient le lecteur à l'image d'un peuple

¹⁵⁶ Amir Valle, « Mambrú no fue a la guerra », in *Manuscritos del muerto*, La Habana, Letras Cubanas, 2000, p.80.

blesé dans son corps et dans son âme, réduit à un état de délabrement injustifiable. Les ruines corporelles qu'ils exhibent ne sont que la face visible d'une destruction plus profonde. Leur être est marqué par l'abandon, l'absence et le néant. « Mambrú no fue a la guerra » s'ouvre sur une scène de masturbation pathétique dont la conclusion met en relief la solitude du protagoniste :

« Pero estaba solo, como siempre sentado en su sillón de ruedas junto a la cama, y con su única mano todavía pegajosa, contraída, quieta y rezumando semen. »¹⁵⁷

Les scènes d'amour partagé ne sont évoquées qu'au passé ou sont le fruit d'une relation purement imaginaire. Fuyant un présent douloureux où il n'a plus sa place, Justo a trouvé refuge dans ses souvenirs et dans ses rêves. Reclus dans son appartement, ses seuls contacts avec le monde extérieur se résument aux bruits qui lui parviennent du dehors, aux « *estruendos callejeros de ese mundo ajeno e inconquistable que sabía vivo más allá de su balcón* »¹⁵⁸. Le texte tout entier est bâti sur l'isolement du personnage et sur le vide qui l'habite. La découverte à l'hôpital de son corps mutilé le confronte à l'expérience du néant :

« Pero a partir de aquel momento, detallando en su mente cada desgracia nueva recorrida por su mano, lo ahogó la sensación de caer a un vacío hondo y cada vez más negro que le clavaba un miedo, como una garra, en la garganta. »¹⁵⁹

Son présent se vide brusquement de tous ses projets et de tous ses espoirs. Il ne reste plus rien si ce n'est « *un vacío asfixiante* »¹⁶⁰ qui balaye tout sur son passage. Ce néant et cette solitude caractérisent également l'univers du protagoniste de « Cristal ». L'incipit est marqué par le silence auquel se heurte le personnage lorsqu'il essaye d'approcher ses voisins. Tout le monde le traite comme un paria le réduisant, lui aussi, à l'état de « *raro animal solitario* ». ¹⁶¹

Abandonnés à leur sort et exclus de la société, ces êtres estropiés expriment une douleur de vivre permanente. Cette souffrance n'est d'ailleurs pas exclusive du monde d'après-guerre d'Amir Valle. En effet, de nombreux personnages de notre corpus se démarquent par leur désespoir. L'univers gris que construit Anna Lidia Vega Serova,

¹⁵⁷ *Ibidem*, p.58.

¹⁵⁸ *Ibidem*, p.69.

¹⁵⁹ *Ibidem*, p.66.

¹⁶⁰ *Ibidem*, p.71.

¹⁶¹ *Ibidem*, p.72.

dans ses recueils de nouvelles *Catálogo de mascotas* et *Imperio doméstico* et l'univers noir peint par Alberto Garrido dans *El muro de las lamentaciones* sont peuplés d'êtres solitaires qui ne vivent que dans la douleur. Un des textes emblématiques du monde d'Anna Lidia Vega Serova pourrait être « Tan gris como su nombre » dans la mesure où il donne d'emblée au lecteur le ton de l'ensemble des nouvelles :

« Gris y blanco. Paredes blancas, muebles, tapizados de gris, con blancos arabescos en el damasco, tapetes y retratos, todo, una telaraña que atrapa el menor indicio de luz, alegría. Sólo gris, sólo blanco, sólo sombra, arrancándole suspiros a Grisel, tan gris como su nombre, su casa, su alma. »¹⁶²

Ce récit met en scène une mère, Grisel, détruite physiquement par la violence de son mari et intérieurement par le départ de son fils qu'elle n'a pas vu pendant quinze ans. Sa vie se décline en « *gris y blanco* »¹⁶³, expression qui revient de façon lancinante tout au long de la nouvelle. Aucune joie ne vient égayer son existence, pas même le retour du fils prodigue, source d'une prochaine souffrance, celle de son inévitable départ. Son univers s'est effondré quand il l'a abandonnée pour vivre aux Etats-Unis. Depuis, rien n'est venu combler ce vide qui a gagné tout son être :

« Cuando desapareció el mundo quedé hundida en una oscuridad total para luego lentamente salir a flote en una penumbra donde todo es doloroso. Es doloroso despertarme por la mañana, abrir los ojos, ver la luz, los objetos acostumbrados, es doloroso respirar, caminar, hablar, ver gente, sonreír. Es doloroso vivir. »¹⁶⁴

Chacun de ses gestes, chacune de ses pensées la renvoient inlassablement à cette souffrance existentielle dont les origines sont à chercher dans le traumatisme de l'exil. L'isolement, la douleur, l'expérience du néant sont autant de points communs que partagent les personnages d'Anna Lidia Vega Serova. Il nous suffit de penser à la solitude désespérée de la narratrice de « Los Chisquis » qui vit avec son mari mais ne partage plus rien avec lui et qui cherche à combler ce vide par l'amour ambigu qu'elle porte à un jeune couple dont elle a fait la connaissance ou encore à la solitude tragique de la narratrice de « *Rattus norvegicus* » qui, entourée d'hommes qui la désirent, se sent pourtant abandonnée et submergée par une vie qui la dépasse, pour nous rendre compte de l'abîme dans lequel évoluent tous ces personnages. Le lecteur retrouve ces êtres

¹⁶² Anna Lidia Vega Serova, « Tan gris como su nombre », in *Catálogo de mascotas*, La Habana, Letras Cubanas, 1998, p.31.

¹⁶³ *Ibidem*, p.31, p.32, p.34, p.35.

¹⁶⁴ *Ibidem*, pp.35-36.

ruinés physiquement et intérieurement dans le recueil le plus récent de l'écrivain, *Imperio doméstico*. Dans un univers domestique délabré errent des personnages seuls, insatisfaits, habités bien souvent par des pulsions de mort. C'est sous ces traits que se présentent les deux protagonistes féminines de « Paralelos » : une narratrice tourmentée, lassée par une multitude d'expériences sexuelles qui ne comblent guère un vide intérieur, imagine la vie de Nora, « *[una] de esas personas que parecen totalmente grises e insustanciales* »¹⁶⁵ qu'elle croise toujours, au même endroit, sur le chemin du travail. Il est frappant de constater que la narratrice projette, y compris dans ce monde imaginaire, ses propres frustrations et la grisaille de son existence :

*« Comencé imaginando su sombría casa, la agobiante parentela, sus deseos de escapar, de tener otro destino, de ser otra persona, feliz. »*¹⁶⁶

Toutes deux connaissent des relations amoureuses qui les étouffent et les laissent vides. Cette vacuité de l'être s'exprime de façon récurrente au fil du récit :

*« Me creía la persona más desgraciada del mundo, "porque vacía estoy y harta como el más abominable de los seres", recordaba un poema leído en algún lugar. » ; « [Nora] camin[ó] calle arriba, todavía sin dolor ni vergüenza ni rabia, con un hueco en el medio del pecho. Yo sentía como si tuviera un hueco en el medio del pecho, un vacío espeluznante mientras iba hacia el trabajo, [...]. »*¹⁶⁷

L'univers d'Anna Lidia Vega Serova est peuplé de ces êtres à l'abandon, dévastés de l'intérieur. Ici, le délabrement de l'espace matériel, souvent sale ou négligé, répond, tel un écho, aux ruines intimes des personnages.

Au monde gris d'Anna Lidia Vega Serova nous pouvons confronter l'univers noir d'Alberto Garrido tel qu'il se révèle dans son recueil *El muro de las lamentaciones*. Ses personnages, happés par la nuit et ses tentations, déambulent dans les rues de Santiago de Cuba à la recherche de rencontres capables d'apaiser leur solitude et d'occulter, l'espace d'un instant, la vacuité de leur existence. C'est ainsi que le protagoniste de « Fiestas taurinas y túneles carnales » est pourchassé par deux femmes qui s'affrontent pour s'emparer de son corps. De cette nuit de débauche, le protagoniste sort plus seul que jamais, confronté à la vanité de son monde, à « *la nada de su alma* »¹⁶⁸. Dans « Diana

¹⁶⁵ Anna Lidia Vega Serova, « Paralelos », in *Imperio doméstico*, La Habana, Letras Cubanas, 2004, p.79.

¹⁶⁶ *Ibidem*, p.79.

¹⁶⁷ *Ibidem*, pp.83-84.

¹⁶⁸ Alberto Garrido, « Fiestas taurinas y túneles carnales », in *El muro de las lamentaciones*, La Habana, Casa de las Américas, 1999, p.48.

Cazadora and Colorado Springs », une touriste nord-américaine, définie comme une braconnière mais surtout comme une « *cazadora solitaria* »¹⁶⁹, jette son dévolu sur le narrateur cubain. Au bout de cette rencontre de deux êtres et de deux corps, il y a la séparation et le constat d'une solitude accablante :

« *Todos bajo la misma soledad y la falta de amor que nos constriñe.* »¹⁷⁰

C'est de cette solitude généralisée, de ce vide existentiel que la figure du narrateur-écrivain présente dans plusieurs des nouvelles d'Anna Lidia Vega Serova et d'Alberto Garrido puise son inspiration et son désir d'écrire¹⁷¹. Se confronter au néant à travers l'écriture, voilà la dangereuse entreprise dans laquelle s'aventurent ces personnages :

« *Si escribo es para vaciarme, para desnudar el alma, para asomarme al hueco que todos temen.* »¹⁷²

Comblé un vide existentiel c'est aussi ce qui pousse les « chasseurs » de notre corpus à explorer un espace urbain en ruines. Nous suivons ainsi le parcours nocturne du « *cazador* » de Leonardo Padura à travers le quartier du Prado, un parcours motivé par la recherche de l'homme de ses rêves. Ses va-et-vient répondent à ce besoin vital de ne plus se sentir si désespérément seul le temps d'une nuit. La Diane d'Alberto Garrido, chasse quant à elle les autochtones dans les rues de Santiago de Cuba. Elle jette son dévolu sur le narrateur qui vivra avec elle une aventure sexuelle et amoureuse. Sous des airs de prédateurs sexuels, les « chasseurs » qui traversent notre corpus sont avant tout des êtres solitaires, blessés, en quête d'un amour qui leur ferait oublier leur détresse.

2.2.2. Le suicide comme expression ultime d'une crise intérieure

L'errance à travers un paysage de ruines peut ainsi apparaître non seulement comme le symptôme récurrent mais aussi la conséquence d'un profond mal-être. Lorsque le but espéré n'est pas atteint, l'errance peut conduire au suicide ou à une tentative de suicide, moment d'ultime désarroi sur lequel s'achève « *El cazador* » de Leonardo Padura :

« *Sentado en el borde de la cama – vacía, vacía –, estudió sus brazos. Cerró los puños y vio flotar levemente sus venas azules – su color preferido. La*

¹⁶⁹ Alberto Garrido, « Diana Cazadora and Colorado Springs », in *El muro de las lamentaciones, op.cit.*, p.58.

¹⁷⁰ *Ibidem*, p.59.

¹⁷¹ Nous retrouvons cette figure dans plusieurs nouvelles citées : « Paralelos » d'Anna Lidia Vega Serova ainsi que « Fiestas taurinas y túneles carnales » ou « Relato de hombre al margen » d'Alberto Garrido.

¹⁷² Alberto Garrido, « Relato de hombre al margen », in *El muro de las lamentaciones, op.cit.*, p.89.

sangre saldría en chorros indetenibles, mancharía la cama y las paredes, el suelo y el techo, quedaría todo hecho un asco. [...] Amanecería allí, con las moscas paseando por sus labios sucios y sus ojos asombrados y se dijo que sería demasiado repugnante. Volvió a mirar sus venas azules y abrió la mano derecha. El cuchillo cantó en el piso como una campana desafinada. Ay Anselmo, dijo y se recostó en el colchón. »¹⁷³

Le néant qui creuse son existence, matérialisé par ce lit inoccupé, pousse le protagoniste vers le suicide. Le scénario – conjugué au conditionnel – ne manque pas de détails qui montrent que ce n'est sans doute pas la première fois que le « chasseur » imagine sa mort.

Le fantasme du suicide est commun à de nombreux personnages des nouvelles que nous avons analysées précédemment. Les figures féminines chez Anna Lidia Vega Serova sont particulièrement sujettes à cette projection morbide. Saisies par l'écrivain dans des situations limites, au bord du gouffre, rares sont celles qui ne pensent pas au suicide. « Rattus norvegicus », où la narratrice-protagoniste appelle à l'aide tout au long du récit s'achève sur l'évocation de sa mort, seule réponse trouvée pour dépasser sa détresse :

*« Lo llamé [a Gustavo, uno de sus amantes] y le dije: No aguanto más. Me dijo: Suicídate, y colgó. Me hundo. [...].
Me voy para la playa, me quito la ropa, nado lejísimos, la niña, el otro, el gringo, Flavio, Gustavo, necesito ayuda, me hundo, me hundo, me hundo.
»¹⁷⁴*

La noyade métaphorique exprimée par la narratrice dès l'incipit se transforme en une noyade réelle par laquelle elle met fin à ses jours. Cette pulsion de mort hante presque tous les personnages d'Anna Lidia Vega Serova. Le fantasme du suicide est toujours latent chez eux. Même le destin de Nara, imaginé par la narratrice de « Paralelos », s'achève sur l'expression de ce sombre désir: « *Quería morir, sólo quería morir.* »¹⁷⁵ Ce désir de mort s'insinue dans chaque recoin du recueil. Les personnages y font allusion avec une spontanéité déconcertante. Le recours à ce fantasme devient presque machinal. C'est ainsi que, au cours d'une dispute avec son compagnon, la narratrice de « Gente rara » envisage le suicide avec le plus grand naturel :

¹⁷³ Leonardo Padura Fuentes, « El cazador », *La puerta de Alcalá y otras cacerías*, La Habana, Unión, 2000, p.186.

¹⁷⁴ Anna Lidia Vega Serova, « Rattus norvegicus », in *Catálogo de mascotas*, *op.cit.*, p.136.

¹⁷⁵ Anna Lidia Vega Serova, « Paralelos », *op.cit.*, p.85.

« Termino las piezas, las envuelvo y las guardo en la caja. He estado analizando las distintas maneras de suicidio. Ninguna me convence demasiado. Decido dormir un rato, a ver si cuando despierte todo ha cambiado. [...] Cierro los ojos y estudio las posibles soluciones. No puedo seguir viviendo así. Me gustaría suicidarme pero no sé cómo. Me gustaría irme, pero no tengo a dónde. »¹⁷⁶

L'idée du suicide – devenue commune chez les personnages névrosés d'Anna Lidia Vega Serova – s'intègre ici parfaitement dans le quotidien de la protagoniste. De même, c'est avec spontanéité et entrain que la narratrice-protagoniste de « Esperando a Elio » décide, dès les premières lignes, de mettre fin à ses jours pour ne plus se voir vieillir. Euphorique, elle essaye de joindre au plus vite sa sœur pour lui faire part de son projet. Lorsqu'elle lui annonce sa décision de mourir, sa sœur réagit de façon assez inattendue : d'abord surprise, elle ne cherche pas à l'en dissuader très longtemps. Elle lui souhaite bonne chance tout en espérant qu'elle lui laissera sa robe et son collier. Les deux sœurs se disent adieu au téléphone comme si un tel choix était parfaitement anodin.

L'apparition du suicide dans des univers aussi obscurs que ceux de cet auteur ou d'Alberto Garrido – qui ne manque d'exploiter ce thème dans son recueil – n'a rien de très surprenant. Plus étonnant, sans doute, est de constater à quel point la figure du suicidé est omniprésente dans l'ensemble des nouvelles des années 1990. Elle est devenue une silhouette familière qu'il n'est pas rare de croiser au détour d'une page. C'est ainsi que le suicide de son père hante l'esprit du narrateur de *Esquirilas*, d'Ahmel Echevarría Peré. Ce dernier évoque l'épisode, allant jusqu'à mimer dangereusement la scène :

« Estuve todo un día solo, a mediados de semana, tal como estuvo mi padre. Solo, en el mismo cuarto, la misma cama, con el mismo revólver. Pegó el cañón en la sien y reventó su cabeza. [...] pero apreté el gatillo y reventó la cabeza de mi padre. Reventó allá en mi memoria. »¹⁷⁷

Le père n'est pas le seul suicidé de cette œuvre déstructurée : à la fin, se détache en arrière-plan, le suicide d'une des amies du narrateur, Maura, qui se tue quelques mois après avoir reçu des nouvelles d'un proche parti à New-York. Cette proximité avec la mort explique sans doute, en partie, la fascination du narrateur pour le néant : se réfugiant aux pieds du Christ de *Casablanca*, il aime la sensation que lui procure son corps suspendu au-dessus du vide.

¹⁷⁶ Anna Lidia Vega Serova, « Gente rara », in *Catálogo de mascotas, op.cit.*, pp.90-91.

¹⁷⁷ Ahmel Echevarría Peré, *Esquirilas*, La Habana, Letras Cubanas, 2005, pp.18-19.

C'est, précisément, en se jetant dans le vide que mourra la jeune artiste de la nouvelle de JAAD, « Paloma », qui s'achève sur la vision du corps inerte sur l'asphalte.

L'univers de *Trilogía sucia de La Habana* est, quant à lui, habité par les figures du suicidé et du suicidaire. Le narrateur, Pedro Juan, compte avec une pointe de cynisme le nombre de suicides qui se produisent dans son quartier. Il n'est d'ailleurs pas rare qu'il soit confronté à ce corps mort qu'il décrit alors avec beaucoup de détachement :

*« Me asomé al cuarto de aquella mujer. Su hijo colgaba con un cable eléctrico alrededor de la garganta. Estaba desnudo, cubierto de tajazos, con sangre por todo el cuerpo. Una sangre seca y oscura. Algunas heridas eran profundas. »*¹⁷⁸

La froideur qui se dégage de la description du suicidé chez Gutiérrez s'explique par la récurrence de cette forme de mort violente dans son univers.

Le suicide vient souvent sceller de façon tragique le destin des protagonistes à la fin du récit. La nouvelle d'Angel Santiesteban, « Ciudad de arena », se termine ainsi avec l'évocation d'un suicide collectif. Cinq prostituées retenues prisonnières par leur maquerele dans un sordide appartement de La Havane partagent, comme dans un conte de fées qui aurait mal tourné, une boisson empoisonnée que l'une d'entre elles gardait « *para el peor de sus días* »¹⁷⁹.

C'est sur une note tout aussi tragique que s'achève « No renegarás » de Nancy Alonso. Tandis que Orestes se dépêche de rentrer chez lui, hanté par l'image du possible suicide de sa femme dépressive, celle-ci se prépare méthodiquement à mettre fin à ses jours. Toute la tension dramatique est maintenue jusqu'au dénouement par l'alternance entre la description de l'angoisse du mari et celle de la préparation de l'acte suicidaire. Les dernières lignes de la nouvelle mettent un terme au suspense :

*« Con nerviosismo, Orestes llegó hasta la puerta de su casa y la abrió. Raquel tiró del gatillo. Y en ese brevísimo instante que medió entre el movimiento del índice y el sonido que ya apenas podría escuchar, Raquel todavía tuvo tiempo de sentir pavor al imaginar cuántos disparos como aquel desencadenaría ella con su propia muerte. »*¹⁸⁰

¹⁷⁸ Pedro Juan Gutiérrez, *Anclado en tierra de nadie*, op.cit., pp.26-27.

¹⁷⁹ Angel Santiesteban, « Ciudad de arena », in *Encuentro de la Cultura Cubana*, Madrid, n°33, verano de 2004, p.101.

¹⁸⁰ Nancy Alonso, « No renegarás », in *Tirar la primera piedra*, La Habana, Unión, 2004, p.41.

L'œuvre de Mario L. Guillot Carvajal, « Familia de patriotas », n'est qu'une longue parenthèse discursive qui commence « *un instant avant* »¹⁸¹ et se termine « *un instant après* »¹⁸² le geste fatidique de Ramón. Le narrateur interpelle le protagoniste dans une longue diatribe au cours de laquelle il lui rappelle, avant qu'il ne se donne la mort, le destin de sa famille sur plusieurs générations. Le corps du récit marque ainsi un temps de répit ou plutôt de réflexion entre le moment où Ramón soulève la machette et celui où il se porte le coup fatal.

Même l'univers d'Abilio Estévez dans *El horizonte y otros regresos*, bien plus métaphorique que celui des écrivains précédents et où les contours de la réalité sont beaucoup plus flous, est hanté par la figure du suicidé. Dans « El buque fantasma », le narrateur, plongé dans un monde mi-onirique mi-réel, découvre une note écrite par sa sœur où elle annonce le suicide d'un certain Celestino. Au cours de ses déambulations – réelles ou fantasmées ? – dans le village de son enfance devenu un village fantôme, il croise d'étranges personnages dont un homme nu avec une corde au cou, métaphore errante d'une mort violente. Juste après cette mystérieuse rencontre, il assiste au suicide d'une femme qui se jette, dans l'allégresse, du dernier étage d'un immeuble. Au-delà de ces images concrètes de suicidés, de nombreux personnages disparaissent au fil de la nouvelle en prononçant d'énigmatiques adieux. C'est également sur un suicide que s'achève le destin de Violeta dans la dernière œuvre du recueil, « El horizonte ». Son frère avait pressenti les pulsions de mort qui habitaient ce personnage mélancolique et taciturne depuis la disparition de leur grand-mère. La destruction de la famille, symbolisée par l'effondrement total de la maison familiale, se reflète dans l'image de la suicidée qui, telle une poupée de porcelaine, vole en éclats :

*« Mi casa se destruyó por completo. [...] Violeta, lánguida y pálida, se lanzó al mar desde un peñasco, pero no cayó en el mar (ni esa dicha tuvo), sino que se rompió contra las rocas, sin sangre, semejante a una muñeca de porcelana. »*¹⁸³

Si le suicidé est un personnage que l'on retrouve souvent en toile de fond dans les nouvelles, il arrive aussi qu'il y joue un rôle central autour duquel se structure le récit. Tel est le cas, par exemple, de la nouvelle de Leonardo Padura, « La muerte pendular de Raimundo Manzanero » où le supposé suicide du protagoniste est traité sur le mode d'une énigme policière. Le récit tout entier est composé par les témoignages des

¹⁸¹ Mario L. Guillot Carvajal, « Familia de patriotas », in *El Ateje*, n°6, Miami, febrero-mayo de 2003, sur www.elateje.com/0206/narrativa020602.htm

¹⁸² *Ibidem*

¹⁸³ Abilio Estévez, « El horizonte », *op.cit.*, p.207.

inspecteurs, des collègues et des proches de la victime qui doivent aider le lecteur à élucider le mystère de cette mort.

Dans « Cuerpos rotos », c'est sur un mode théâtral que Rolando Sánchez Mejías explore le suicide d'une jeune femme. Cinq tableaux ou scénettes permettent au lecteur d'approcher les circonstances et les raisons qui auraient pu motiver un tel geste. A travers la première scène sur laquelle s'ouvre la nouvelle, intitulée « El cuarto », le lecteur découvre le cadre où gît le corps inanimé d'une inconnue :

« Un hombre desnudo ha quedado al descubierto. El brazo de ese hombre llega al piso, donde la mano se apoya frágilmente en las falanges. Se destacan las uñas pintadas de rosado oscuro y el color blanco de la carne, que la luz no logra atravesar. También la cabeza ha quedado fuera de la sábana: el pelo negro, los ojos semiabiertos y fijos. »¹⁸⁴

Il est étrange de voir que son mari ne semble pas étonné de la retrouver morte dans l'appartement de son amant. Le calme avec lequel il contemple ce spectacle morbide n'est pas sans rappeler la réaction d'un autre « témoin » d'un suicide : le narrateur de la nouvelle de Pedro Juan Gutiérrez, « Los testigos ». Au petit matin, alors que la Havane est encore plongée dans le silence et l'obscurité, ce dernier assiste depuis sa fenêtre à la mort d'un inconnu. Il l'aperçoit dressé sur le mur du « Malecón », affrontant la furie de la mer et du vent :

« Se lanza sobre las olas y no lo veo más. Pienso: acabo de ver a un suicida destrozarse el cráneo contra los arrecifes. Y vuelvo a la cocina. Preparo café y voy a despertar a los niños. »¹⁸⁵

Cette terrible vision s'insère presque naturellement dans le quotidien du narrateur qui ne semble guère perturbé par ce suicide. Cette parenthèse tragique dans sa routine a quelque chose d'irréel. L'inquiétude vient après, mais lorsqu'il descend sur le « Malecón » et scrute l'horizon, il ne voit plus personne : il rentre donc chez lui, l'esprit apaisé. Ses voisins l'observent alors à leur tour, depuis leurs fenêtres, d'un air méfiant, le prenant peut-être pour un homme suicidaire de plus.

« Témoins » de ces disparitions quotidiennes, les Cubains ont acquis une certaine familiarité avec ce type de mort violente en temps de crise. Dans les années 1980, après l'épisode traumatisant de Mariel, le taux de mortalité par suicide a fortement augmenté

¹⁸⁴ Rolando Sánchez Mejías, « Cuerpos rotos », in *Fábula de ángeles*, La Habana, Letras Cubanas, 1994, p.69.

¹⁸⁵ Pedro Juan Gutiérrez, « Los testigos », in *Melancolía de los leones*, La Habana, Unión, 2000, p.10.

sur l'île, dépassant les 20 suicides par an pour 100 000 habitants jusqu'en 1995. Ce n'est qu'à partir de 1996 que ces chiffres ont commencé à diminuer. Selon un rapport de l'Organisation Mondiale de la Santé, le taux de suicides est passé de 10,2 pour 100 000 habitants en 1963 à 18,3 en 1996¹⁸⁶. Durant cette période, l'année 1992 a été la plus noire enregistrant un taux de 21,3 suicides pour 100 000 habitants, suivie de 1995 avec 20,3. Avec de tels chiffres, Cuba possède le taux de suicides le plus élevé de toute l'Amérique Latine, loin devant l'Uruguay¹⁸⁷, le Brésil et la Colombie¹⁸⁸.

Selon le professeur Louis A. Pérez¹⁸⁹, il est logique que les statistiques aient grimpé en flèche dans les années les plus critiques de la Période Spéciale. Pour cet historien de l'Université de Caroline du Nord, un phénomène similaire avait pu être observé pendant le crack boursier de 1929 qui fit augmenter brutalement le taux de suicides à travers toute l'île. Louis A. Pérez observe d'ailleurs que la communauté cubaine en exil reproduit les mêmes variations du taux de suicides. Les Cubains de Miami ont un taux de suicides bien supérieur (14,6 en 1981) aux autres communautés hispanophones. Il semble évident que dans le cas cubain, les conditions sociopolitiques imposées par le régime de Fidel Castro jouent un rôle non négligeable dans l'évolution de ces chiffres :

« Por la desesperanza, por el ambiente social sin horizontes, una especie de depresión colectiva que impulsó al escape por la vía del suicidio », aseguó a El Nuevo Herald un sociólogo e investigador cubano que trabaja para el ministerio de Salud Pública. »¹⁹⁰

C'est ainsi que l'on a pu constater que les pics du taux de suicides correspondent à des moments de crise économique, politique ou sociale. En 1982, soit deux ans après l'exode douloureux de Mariel, ce taux atteint sur l'île le niveau alarmant de 23,2 suicides pour

¹⁸⁶ Chiffres publiés par l'OMS et parus dans le journal *Encuentro en la red* le 11 septembre 2004, sur <http://arch1.cubaencuentro.com/sociedad/noticias/20040911/288b7ae8341c5f7acedda97adb9429ee.html>

¹⁸⁷ 15,9 pour 100 000 habitants.

¹⁸⁸ Ces chiffres concernent la période 2000-2005 et se fondent sur les indicateurs basiques de la santé 2005 établis par l'Organisation Panaméricaine de la Santé. Ils ont été publiés par Pablo Alfonso et José F. Sánchez dans leur article « La angustia lleva a los cubanos al suicidio », publié le 8 mai 2006 dans le journal électronique [lanuevacuba.com](http://www.lanuevacuba.com) sur www.lanuevacuba.com/nuevacuba/notic-06-05-802.htm. A titre d'exemple, des pays comme le Pérou ou le Guatemala affichent respectivement, sur la même période, des taux de suicide de 2,3 et de 1,9 pour 100 000 habitants.

¹⁸⁹ Luis A. Pérez a publié sur le suicide à Cuba l'œuvre la plus récente à notre connaissance et la plus complète, où il cherche à comprendre pourquoi les taux de suicides sur l'île figurent parmi les plus élevés d'Amérique Latine et du monde : *To die in Cuba, Suicide and Society*, University of North Carolina Press, Chapel Hill, 2005.

¹⁹⁰ Pablo Alfonso y José F. Sánchez, « La angustia lleva a los cubanos al suicidio », *art. cit.*

100 000 habitants¹⁹¹. Le pic constaté par l'OMS en 1992 correspond au début de la Période Spéciale, quant à celui de 1995, il survient un an après la dramatique « crise des *balseiros* ».

Pour Rafael Rojas la disposition au suicide du peuple cubain a avoir avec l'histoire ou plus précisément avec le devenir politique de l'île :

« Toda experiencia autoritaria, como la que se vivió en Cuba antes de 1959, y toda experiencia totalitaria, como la que ha tenido que soportar la población cubana desde 1959, es transmisora de esa “sombra” de muerte que, al decir de Eugenio Trías, deja a su paso cualquier gobierno tiránico. »¹⁹²

Même si le désespoir et l'absence d'alternatives jouent un rôle important dans le nombre de suicides à Cuba, il ne faudrait pas attribuer directement et exclusivement ces chiffres à des causes sociopolitiques. Le taux élevé de suicides sur l'île n'est pas uniquement imputable à l'instauration d'un régime dictatorial communiste. Selon Louis A. Pérez, le suicide est un phénomène ancré au plus profond de la culture cubaine et n'est pas spécifique à l'ère révolutionnaire.

La performance de l'artiste cubaine Tania Bruguera, « El Peso de la Culpa », réalisée pour la première fois le 4 mai 1997 dans sa maison de La Vieille Havane, illustre parfaitement l'enracinement, dans l'histoire cubaine, de ce phénomène qu'elle réactive dans le contexte social de crise des années 1990. Cette œuvre reprend, sur un plan symbolique, la représentation du suicide collectif qui fut commis, selon la légende, par les populations indigènes, après que les Espagnols, ayant conquis l'île, les ont réduits en esclavage. Vêtue d'une carcasse de mouton, Tania Bruguera mélange de la terre, du sel et de l'eau pour former des petites boules qu'elle porte à la bouche, éclairant l'expression idiomatique cubaine « *comer tierra* », employée dans des situations désespérées pour lesquelles il n'existe pas d'échappatoire.

La crise des années 1990 a aggravé les ruines matérielles de l'île et n'a guère épargné ses âmes. Les nouvelles de notre corpus tissent un lien évident entre les décombres de la ville, les corps en ruines et la vacuité existentielle qui les habite, dressant le tableau d'une dévastation généralisée. Les personnages évoluant dans cette période chaotique portent en eux les stigmates de la crise à l'image des nombreux intellectuels cubains qui se sont suicidés depuis.

¹⁹¹ Pedro Marqués de Armas, « El suicidio: ¿una cualidad de lo cubano? », in *Encuentro de la Cultura Cubana*, n°45-46, Madrid, verano-otoño de 2007, pp.122.

¹⁹² Rafael Rojas, « Matarse en Cuba », sur www.finlay-online.com/finlayinstitute/matarsecuba.htm

En 1993, sur l'île, le poète Raúl Hernández Novás se donne la mort, la même année que l'écrivain cubain résidant à Miami, Guillermo Rosales. En 1994, Jorge Enrique Mendoza, qui a dirigé pendant des années le journal officiel du Parti, *Granma*, tente de se suicider. Il meurt peu après d'un infarctus. En 1997, un autre poète de l'île, Angel Escobar, met fin à ses jours suivi, deux ans plus tard, par l'écrivain Miguel Collazo, l'artiste peintre Belkis Ayón, ainsi que l'historienne Raquel Mendieta¹⁹³.
Devant l'alternative révolutionnaire, « *Patria o Muerte* », ces intellectuels ont manifestement fait leur choix. Par leur acte, ils ont choisi pour seule Patrie la Mort :

*« Ah, estos ingenuos poetas cubanos
que al fin aprendieron que
morir por la patria
(entiéndase, por culpa de la patria)
es morir »¹⁹⁴*

En se suicidant, ils ont échappé à la course du Temps...

¹⁹³ Informations fournies par l'article de Rafael Rojas, « Matarse en Cuba », *art.cit.*, et par l'article de Tania Díaz Castro, « La última puerta », in *Cubamet*, Miami, 11 de mayo de 2005, sur www.cubamet.org/CNews/y05/may05/11a9.htm

¹⁹⁴ Extrait du poème de Francisco Morán, Cubain résidant à la Nouvelle Orléans : « Los poetas cubanos se suicidan » in *La Habana Elegante*, n°1, Dallas, primavera de 1998, sur www.habanaelegante.com/Spring98/Azotea.htm

3. « Être(s)-dans-l'attente »

3.1. Du temps arrêté au temps suspendu

« ... *la tortura del tiempo que no pasa, el tiempo del castigo, el presente.* »

Antonio José Ponte, *Las comidas profundas.*

A Cuba, comme au Pays des Merveilles, le temps ne tourne pas rond. Tels le lièvre de mars et le chapelier fou de Lewis Carroll qui sont bloqués comme deux dépressifs en permanence à l'heure du thé – pour eux il est toujours dix-huit heures –, les aiguilles du temps se sont arrêtées sur l'Île. Le temps s'est figé, la montre s'est cassée depuis ce jour de 1959 où Fidel Castro est entré dans La Havane.

Des rumeurs circulent à Cuba : le régime instauré par la Révolution serait parvenu à bannir le Temps de l'Île, faisant de ce dernier le plus illustre de ses exilés. Cette image développée par Antonio José Ponte¹⁹⁵ s'est matérialisée dans les faits, depuis le début de la crise, par la raréfaction des calendriers à Cuba. Un article publié en janvier 2006 par le journal *Cubamet* annonce encore en titre que « *los cubanos amanecen sin calendario* »¹⁹⁶. Avec les pénuries en tout genre qui ont affecté l'ensemble du monde éditorial, les calendriers ont peu à peu disparu des presses nationales. Le plus souvent imprimés à l'étranger et vendus sur l'Île en pesos convertibles, ils ne sont plus accessibles qu'à quelques privilégiés ou aux chanceux qui auront réussi à s'en procurer en monnaie nationale à la Foire du Livre.

A Cuba, la perception du temps est comparable à celle qu'en a le nain enfermé dans la bouteille de la pièce d'Abilio Estévez, *El enano en la botella* :

« *Lo propio del tiempo es que transcurra. Aquí no, no transcurre, no pasa, no existe. Para decirlo con una frase que aterrará a Monsieur Proust: ¡no hay tiempo!* »¹⁹⁷

¹⁹⁵ Nous la retrouvons dans ses essais, en particulier « La viga maestra, el tiempo », *art.cit.*

¹⁹⁶ Reinaldo Cosano Alén, « Los cubanos amanecen sin calendario », in *Cubamet*, Miami, 10 de enero de 2006, sur www.cubamet.org/sindical/news/y06/01100601.html

¹⁹⁷ Abilio Estévez, « El enano en la botella », in *Ceremonias para actores desesperados, op.cit.*, p.86.

La condition de ce singulier personnage, prisonnier d'un espace clos, n'est pas sans rappeler celle de l'être cubain. Ce temps qui s'est arrêté dans la bouteille évoque ainsi étrangement la « disparition » du temps dans l'espace insulaire.

3.1.1. Un temps confisqué par la Révolution

Toute révolution porte en elle ce combat contre le temps et Cuba ne fait pas exception. L'œuvre de la Révolution cubaine commence, symboliquement, avec ce « *gesto de atacar a los relojes* »¹⁹⁸. Comme dans les nouvelles d'Abilio Estévez, les montres se sont arrêtées sur l'île projetant ses habitants dans un autre temps : le temps mythique des origines.

Si le motif récurrent de la montre arrêtée dans l'univers de l'écrivain ouvre sur le temps mythique de l'enfance, dans la réalité cubaine il ramène inlassablement au temps mythique de la naissance de la Révolution. Les slogans que l'on assène aux Cubains sans relâche, tels que « *Nous sommes toujours le 26* »¹⁹⁹, les renvoient toujours au temps originel des fondements de la Révolution. D'ailleurs, celle-ci a supprimé le cours d'« Histoire de Cuba » à l'Université. Excepté à la Faculté d'histoire, il a été remplacé par un cours d'« Histoire de la Révolution cubaine » enseigné à partir d'une anthologie de discours et de textes²⁰⁰ comme si, sur l'île, l'Histoire commençait en 1959.

Le processus révolutionnaire est tout entier tourné vers ce passé fondateur, conduisant à une célébration perpétuelle de ce moment charnière où l'ancien régime a été renversé. Antonio José Ponte ne nous le rappelle que trop bien dans ses essais : la Révolution cubaine ne veut guère aller au-delà de ce premier épisode de sa construction. Elle puise ses forces de l'exploitation de cette nostalgie des origines :

*« [La revolución instaurada] retrasa su avance con pretextos de excursión a los orígenes. (Cada aniversario celebrado es un año más distante del mañana.) Se vuelve aberradamente pasatista, es organismo tan débil que precisa rumiar las memorias de su dinamismo, sacar fuerzas de la nostalgia. Así que lo proclamado como inagotable proceso de aceleración, serie interminable de metamorfosis, deviene la más disimulada forma del estancamiento. »*²⁰¹

¹⁹⁸ Antonio José Ponte, « Un paréntesis de ruinas (fragmentos de *La fiesta vigilada*) », in *Encuentro de la cultura cubana*, n°37/38, Madrid, verano-otoño de 2005, p.121.

¹⁹⁹ En référence à l'assaut de la Caserne Moncada, le 26 juillet 1953.

²⁰⁰ Information recueillie dans l'œuvre de Jean-François Fogel et Bertrand Rosenthal, *op.cit.*, p.533.

²⁰¹ Antonio José Ponte, « La viga maestra, el tiempo », *art.cit.*

Tout à Cuba renvoie au passé : il envahit le présent et occulte toute perspective future. Frappée par l'étrange maléfice de n'avoir pour seul présent que les vestiges du passé, l'île ressemble aujourd'hui à un vaste musée à ciel ouvert : entre les bâtisses coloniales encore debout, circulent des voitures agonisantes, « *sobrevivientes en su mayoría de un tiempo del que muchos ya no tienen memoria* »²⁰², tandis que les usines – comme celle où travaille Leopoldo dans « Regreso a Citerea »²⁰³ – tournent encore pour beaucoup grâce aux vieilles machines américaines des années 1950. Objet de toutes les attentions, le passé à Cuba exhibe fièrement ses héros à l'image de ces revues que vend un vieillard dans la nouvelle de Miguel Mejides, « El hombre de ninguna parte » :

« [...] *Nat King Cole cantando en Tropicana, Che Guevara con sus ojos visionarios, Camilo Cienfuegos montado a caballo de cien aguas, la crisis de los cohetes en el 62, Jruschef enseñando una estrella negra...* »²⁰⁴

Oubliée par les lois du temps, l'île – dont La Havane est la principale représentation littéraire – semble condamnée à vivre au passé. Ainsi, écrire La Havane au présent constitue déjà un anachronisme pour cette ville faite pour un autre temps :

« [...] *una Habana hecha para calesas y esclavos, para luces de leña amarga y que sin embargo había tenido que acostumbrarse a los designios de la nueva época.* »²⁰⁵

La capitale cubaine appartient au passé comme l'écrit Antonio José Ponte²⁰⁶. Dans son essai *Un seguidor de Montaigne mira La Habana*, l'écrivain nous entraîne à la découverte de sa ville, « *una ciudad de paredes despintadas* »²⁰⁷ où l'on peut déchiffrer l'épaisseur du temps. Les murs de la capitale exhibent les couches de peinture passées qui sont autant de strates temporelles visibles à l'œil nu :

« *La vieja pintura abre párpados en la pintura más reciente y desde esas manchas nos mira en las paredes la mirada del tiempo.* »²⁰⁸

Sur ces murs délavés, le temps s'est imprimé. Sur ces façades délabrées, le temps s'est matérialisé. Mais, perspective étrange, ce ne sont pas les promeneurs qui regardent sur

²⁰² Carlos Victoria, « El resbaloso », *op.cit.*, p.68.

²⁰³ Dans la nouvelle d'Abilio Estévez, « Regreso a Citerea », *op.cit.*

²⁰⁴ Miguel Mejides, « El hombre de ninguna parte », in *Las ciudades imperiales*, La Habana, Unión, 2006, p.10.

²⁰⁵ *Ibidem*, p.10.

²⁰⁶ Antonio José Ponte, *Un seguidor de Montaigne mira La Habana*, Madrid, Verbum, 2001, p.41.

²⁰⁷ *Ibidem*, p.40.

²⁰⁸ *Ibidem*, p.40.

ces murs le temps qui passe mais le temps qui observe la course des passants. En effet, le Temps semble contempler l'île plus qu'il ne l'habite. Figé sur les façades, il observe, impassible, son œuvre destructrice.

Si le passage du temps n'est pas perceptible à Cuba, la stratification temporelle témoigne de l'épaisseur de la mémoire. Dans ses textes, Antonio José Ponte s'efforce de rendre le temps palpable : il veut le toucher, le sentir, chose que lui refuse la réalité cubaine. Il s'agit pour lui de le traduire matériellement, de lui donner une existence concrète dans l'espace littéraire. Cela explique la récurrence dans son œuvre de l'image des strates et des superpositions de toutes sortes qui renvoient inlassablement à l'épaisseur du temps :

*« En el barrio de los gestos repetidos el aire lleva tantas
capas
como un pastel de hojaldre.
Las superposiciones, el hacinamiento
De una generación sobre las anteriores,
El humus de los hombres, se siente como un peso.
Puede hablarse como en ningún otro lugar de lo hondo
del pasado. »²⁰⁹*

La profondeur du passé se lit ici dans l'amoncellement de strates humaines, dans la superposition de plusieurs générations dans un espace restreint. Le présent, lui, n'est que le temps de la répétition, l'éternel retour du même.

3.1.2. Le présent ou le temps mort

Le présent est un temps mort dans de nombreuses nouvelles des années 1990. Comme dans le poème d'Antonio José Ponte, c'est le temps de la souffrance, de la lassitude, de la routine. Ce temps des « *gestes répétés* » a une dimension aliénante qui s'exprime chez plusieurs écrivains.

L'univers d'Abilio Estévez est clairement marqué par une dichotomie entre un présent rituel et un passé mythique et enchanteur. Ainsi, dans « Regreso a Citerea », les journées du protagoniste sont réglées comme du papier à musique. Chaque jour se suit et se ressemble avec une monotonie étouffante. Le narrateur décrit, heure par heure, une matinée-type de la vie de Leopoldo: celui-ci répète sans cesse, avec sa femme, les mêmes gestes quotidiens depuis plus de vingt ans. L'incipit est caractérisé par la routine

²⁰⁹ Antonio José Ponte, « En el antiguo barrio de las putas », in *Asiento en las ruinas, op.cit.*, p.53.

asphyxiante du couple mais aussi par la tristesse qui se lit dans les yeux de Leopoldo. Personnage mélancolique, il porte en lui la nostalgie d'un temps révolu. L'opposition entre le temps objectif – ce présent terne et figé – et le temps subjectif vécu par Leopoldo – ce passé qui le renvoie au temps du bonheur et de l'émerveillement – est profondément marquée. Il existe un fossé entre ces deux temporalités, matérialisé par un blanc typographique qui sépare toujours l'évocation de l'univers quotidien de celle du monde de l'enfance. Ce blanc est renforcé par le changement de typographie – les passages en italiques sont réservés à l'évocation de ce passé mythique²¹⁰ – ainsi que par le changement de narrateur : si un narrateur omniscient se charge de décrire au lecteur le quotidien monotone des personnages, c'est Leopoldo lui-même qui prend la parole à la première personne du singulier pour faire revivre la magie du passé :

« Cuando terminan de desayunar y la mujer se dispone a llamar a Lina, la hija de ambos, para vestirla y llevarla al colegio, Poldo se mira otra vez al espejo, acomoda lo mejor que puede el pelo engrasado, y pasa por sus cejas el índice mojado en saliva. Besa a la mujer en la frente, Que tengas un buen día, mi amor. Lo besa ella y va a decir algo, a lo que él no da tiempo. Son las siete de la mañana, minutos más, minutos menos, cuando Poldo sale de la casa.

También me levantaba temprano en Citerea. No sé si me despertaban los gorriones en la mata de mango, o el olor del café que la vieja Guillermina colaba en la cocina. Yo saltaba al patio por la ventana de mi cuarto, para escapar, para que no me vieran. [...] Yo salía a la finca como si sólo me importaran mi cuerpo y el cuerpo de Citerea, el aire húmedo del amanecer, los olores de la tierra, el propio olor de mi cuerpo, que se mezclaba con el olor de la tierra. »²¹¹

L'évocation de ce passé est encadrée par les descriptions du présent. Ce dernier cerne de toutes parts ces échappées poétiques. C'est le temps de l'itération qui va être perturbé soudainement par l'irruption d'une nouvelle figure dans l'environnement de Leopoldo : Gabriel, le jeune économiste chargé d'inspecter l'usine qu'il dirige. A partir de cet instant, la distance entre le présent routinier et le passé mythique tend à s'estomper jusqu'à fusionner dans les dernières pages.

Abilio Estévez privilégie particulièrement ce présent de répétition comme cadre temporel pour ses nouvelles. Nous retrouvons ainsi dans « Tosca » un vieux couple pris

²¹⁰ Etant donné que nous citons le texte original en italiques, la typographie est ici inversée.

²¹¹ Abilio Estévez, « Regreso a Citerea », in *El horizonte y otros regresos*, op.cit, p.14.

dans une routine tout aussi pesante. Les expressions indiquant la récurrence envahissent la description de leur quotidien qui semble, une fois de plus, minutieusement réglé : « *como de costumbre* »²¹², « *como siempre* »²¹³, « *en el lugar habitual* »²¹⁴, « *era la hora precisa en que debían sacar al perro para un paseo necesario* »²¹⁵, « *hacía treinta años que ella ocupaba el mismo lugar* »²¹⁶, « *siempre – absolutamente siempre – desayunaban juntos* »²¹⁷, etc. Le narrateur nous présente un monde étriqué fait de principes et d'habitudes. Le contexte provincial du récit favorise sans doute l'apparition de cette temporalité itérative car, comme nous le rappelle un autre protagoniste du recueil, « *en el pueblo el tiempo daba círculos en el mismo lugar* »²¹⁸. Les personnages de la nouvelle sont enfermés dans ce temps circulaire. C'est de cette temporalité que va chercher à s'extraire Adolfo, le mari, en brisant « *el cristal de la rutina* »²¹⁹ instaurant, par là même un autre ordre en marge du temps objectif. Le moment présent va céder peu à peu sa place à la résurrection d'un passé glorieux. Nous retrouvons ce présent asphyxiant des « *gestes répétés* » dans d'autres univers littéraires contemporains. Celui d'Anna Lidia Vega Serova baigne tout particulièrement dans cette temporalité monotone où tout se répète et où les personnages tournent en rond. La « *rutina diaria* »²²⁰ caractérise la vie de la narratrice de « Paralelos » qui se sent prisonnière de ce temps circulaire étouffant. L'ennui qui ronge son existence la pousse à imaginer d'autres vies « parallèles » qui viendront étrangement s'insérer dans le présent qu'elle vit. D'autres personnages de *Imperio doméstico* vivent cet enfermement temporel au quotidien. Une nouvelle telle que « Las ventanas » est entièrement construite sur l'alternance d'un présent de répétition pesant et d'un conditionnel qui projette la protagoniste dans un autre espace et un autre temps. C'est heure par heure que le lecteur suit les gestes répétés de la jeune fille au cours d'une journée comme une autre. Contrainte de fabriquer des poupées en terre cuite pour subvenir aux besoins de sa famille, elle est esclave d'un éternel présent :

²¹² Abilio Estévez, « Tosca », in *El horizonte y otros regresos*, *op.cit.*, p.65.

²¹³ *Ibidem*, p.66.

²¹⁴ *Ibidem*, p.67.

²¹⁵ *Ibidem*, p.67.

²¹⁶ *Ibidem*, p.67.

²¹⁷ *Ibidem*, p.68.

²¹⁸ Abilio Estévez, « El buque fantasma », in *El horizonte y otros regresos*, *op.cit.*, p. 131.

²¹⁹ Abilio Estévez, « Tosca », *op.cit.*, p.71.

²²⁰ Anna Lidia Vega Serova, « Paralelos », *op.cit.*, p.79.

« *Día tras día, como si los hubieran calcado, sólo tú cambias: cada día te sientes un poco más triste, un poco más cansada...* »²²¹

Ce temps circulaire l'isole à l'image de sa mère qui l'enferme dans un appartement dont l'unique fenêtre donnant sur la rue – et donc sur la vie – a été condamnée. Sa seule échappatoire se trouve dans l'imaginaire, dans ces histoires dont elle rêve en parallèle de son morne quotidien. Arrêtons nous enfin sur un dernier exemple tiré du même recueil de nouvelles pour rendre compte de l'importance du temps circulaire dans l'œuvre d'Anna Lidia Vega Serova. « A orillas del baño » met en scène deux amantes qui cherchent à rompre la monotonie qui s'est emparée de leur existence en s'offrant un cadeau insolite, « *un regalo para no asfixiarse en la rutina* »²²². Nous retrouvons une fois de plus, dans ce texte écrit dans une sorte de prose poétique, un profond décalage entre temporalité réelle et temporalité rêvée. Leur présent se compose d'une succession de jours et de nuits qui se ressemblent, « *tan igual[es] que la tarde anterior / y la otra / y la otra / tan previsible[s]* »²²³. Il contraste avec les fantasmes qu'elles projettent ailleurs, au-delà de ce présent oppressant.

Ce temps circulaire qui définit bien d'autres œuvres encore transparait parfois au cœur même de l'écriture. Celle-ci se fait alors écho, redondance comme si elle voulait traduire concrètement l'image du temps. Tout comme lui qui se répète sans fin, l'écriture tourne en rond. Ce phénomène caractérise, par exemple, l'œuvre d'Ahmel Echevarría Peré, *Esquirlas*. Des épisodes du passé y ressurgissent en boucle, envahissant le présent du narrateur. Le texte tout entier est bâti sur des répétitions non seulement de souvenirs mais aussi d'expressions, de phrases qui sont autant de leitmotifs obsessionnels qui scandent la nouvelle :

« *Empezar de cero
Una y otra vez
Empezar un nuevo ciclo.
Una y otra vez.* »²²⁴

A l'instar de cette strophe qui revient de façon récurrente dans le corps du récit, tel un refrain, le temps et l'écriture ne sont pas conçus comme des processus linéaires mais cycliques. Tous deux sont amenés à se répéter, à se redire, à revenir sans cesse sur le

²²¹ Anna Lidia Vega Serova, « Las ventanas », in *Imperio doméstico, op.cit.*, pp.34-35.

²²² Anna Lidia Vega Serova, « A orillas del baño », in *Imperio doméstico, op.cit.*, p.25.

²²³ *Ibidem*, p.25.

²²⁴ Ahmel Echevarría Peré, *Esquirlas, op.cit.*, p.39, p.45, p.72.

passé, à recommencer à zéro, éternellement. Les personnages de la nouvelle sont quant à eux prisonniers de ce temps de l'éternel retour :

« *Si algo es real es este ciclo que termina cada diez años. Y volvemos al cero, [...] Eternamente.* »²²⁵

Ce temps de la répétition vécu à l'échelle des personnages est aussi celui vécu par l'île tout entière puisque « *acá en la isla la vida es la repetición de un mismo ciclo* »²²⁶. Tous semblent condamnés à vivre une pénible éternité. La construction même de l'ensemble de l'œuvre tend à recréer l'image d'un cycle, symbole d'un perpétuel recommencement : elle s'ouvre sur un premier fragment ou « éclat » qui porte le numéro zéro et se clôt sur un passage qui reprend le même numéro symbolique. Comme le temps vécu par les personnages, le texte prend la forme d'un cycle voué à être rejoué à l'infini.

L'image la plus achevée – mais aussi sans doute la plus fantastique – de ce temps cyclique condamné à la répétition se trouve sans doute dans la nouvelle d'Arturo Arango, « La Habana elegante ». Le lecteur assiste à la transposition d'un célèbre personnage du passé de l'île, le poète Julián del Casal, dans la Cuba des années 1990. Le récit s'ouvre sur une vision onirique qui donne le ton : à son réveil, Julián del Casal « voit » son père défunt ouvrir la fenêtre de sa chambre. Enveloppé par la pénombre, le poète malade énonce dès l'incipit son désir de « *entrar en una noche interminable* »²²⁷. Plusieurs indices permettent au lecteur de comprendre qu'il assiste au déroulement d'une journée un peu particulière : le dernier jour de Julián del Casal qui n'en finit pas de recommencer depuis un siècle :

« *Los treinta años que cumpliré en unos días son siglos en mi corazón. [...] Quisiera morir de soledad, pero tampoco eso puedo, tampoco. ¿No mata la soledad? Nada debía importar, pero no tengo valor para oponerme.* »²²⁸

Le poète n'a plus aucune emprise sur le cours de son existence. Le temps lui échappe : ce « *tiempo inapresable* »²²⁹ dont l'ordre a été altéré le condamne à vivre dans une

²²⁵ *Ibidem*, p.73.

²²⁶ *Ibidem*, p.45. Une fois de plus, les slogans qui nourrissent la vie du peuple cubain sont révélateurs de ce temps cyclique vécu sur l'île : la devise sur laquelle se referment les discours officiels « *Patria o Muerte* » – avec sa variante « *Socialismo o Muerte* » depuis l'effondrement du bloc communiste – ne fait-elle pas écho au fameux « *Independencia o Muerte* » des Mambis qui arrachèrent l'île au joug colonial à la fin de XIXe siècle, comme si l'histoire cubaine n'était faite que de répétitions ?

²²⁷ Arturo Arango, « La Habana elegante », *op.cit.*, p.133.

²²⁸ *Ibidem*, p.135.

²²⁹ *Ibidem*, p.134.

éternité maudite. Très vite apparaissent dans le texte des indices temporels qui font de lui une figure anachronique : des affiches célébrant des anniversaires datant de 1991 recouvrent les murs d'une Havane à l'agonie où plus rien ne fonctionne. Le poète rencontre au cours de sa journée foule d'écrivains qui traversent le siècle, depuis Rubén Darío – qu'il ne pourra finalement pas voir – jusqu'à l'auteur de la nouvelle en personne, Arturo Arango – qui s'octroie le privilège de le reconduire en voiture – en passant par Antón Arrufat, Pablo Armando, Norberto Codina, Reinaldo Montero ou encore Leonardo Padura. Contraint de vivre chaque jour son dernier jour, le poète attend avec impatience d'être délivré de ce temps maléfique :

« [...] puedo comer en paz, regresar a mi cuarto con las ilusiones perdidas, iniciar mañana el suplicio de otro día. ¿Hasta cuándo? »²³⁰

Dans cette nouvelle, le temps s'est arrêté pour Julián del Casal à l'article de la mort. Le temps qui a maintenu sa course linéaire s'est pourtant figé pour lui, l'enfermant dans un cycle dont il ne sera libéré qu'à la dernière page lorsqu'il pousse enfin son dernier soupir. Le sort dont il était victime n'est levé qu'avec la mort du texte littéraire lui-même.

Si le châtement littéraire infligé à Julián del Casal est de revivre éternellement son dernier jour, celui auquel sont soumis les personnages d'Antonio José Ponte consiste à vivre à tout jamais dans un présent synonyme de néant dans l'univers de l'écrivain :

« ¿Y el presente, ni heroico ni confortable ? Entre el ayer y el mañana, existe en Cuba la mayor cantidad de vacío que puede respirarse. O irrespirarse, según sea el asma. »²³¹

Sur l'île, le présent est le temps du vide, du manque qui étouffe les habitants. Entre un passé glorieux sans cesse ressassé et un avenir plein de promesses toujours à venir, il ne reste plus rien à Cuba que le néant. En s'acharnant à combattre le temps, la Révolution le vide jusqu'à créer l'illusion d'une écrasante éternité. Rester enfermés dans ce temps damné c'est bien ce que redoutent Scorpion et Véranda dans « Corazón de skitalietz ». En abandonnant l'appartement de la jeune femme alors qu'ils s'apprêtent à vivre comme des vagabonds, ils expriment leur peur de ce présent sclérosant qui les oppresse :

« Los dos iban con miedo a que las escaleras terminaran, a terminar en la calle, en el presente. »²³²

²³⁰ *Ibidem*, p.148.

²³¹ Antonio José Ponte, « La viga maestra, el tiempo », *art.cit.*

L'espace et le temps se confondent devenant un seul et même danger pour les protagonistes. En cherchant à élargir leur espace vital²³³, ils espèrent aussi trouver un autre temps que ce présent qui condamne inéluctablement Véranda à une mort certaine. Toute la nouvelle est d'ailleurs prisonnière de ce présent. Elle est construite sur un paradoxe fondamental : Scorpion est un historien qui ne voit plus le passé tandis que Véranda, l'astrologue, ne peut pas lire le futur. Sans passé ni avenir, les personnages ne peuvent échapper au présent, le seul temps qui existe sur l'Ile :

« *“¿No lo leíste nunca?”, le preguntaba [Veranda a Escorpión] ahora a punto de las lágrimas. “¿Nadie te dijo, no sientes todavía que no existen futuro ni pasado? ¿Que el presente es lo único que tenemos?”* »²³⁴

Le présent qu'il leur est donné de vivre est une malédiction dans l'univers d'Antonio José Ponte. Il est pour lui un temps mort : le temps de l'impasse, de la stagnation, qui s'éternise sur l'Ile. Le présent à Cuba semble ainsi éternel : c'est « *le temps qui ne passe pas, le temps du châtiment* »²³⁵.

Telle est d'ailleurs l'impression qu'expriment les personnages exilés qui reviennent dans leur pays natal après de longues années d'absence : tous constatent que rien n'a changé sur l'Ile depuis leur départ. Dans la nouvelle de Manuel C. Díaz, « La casona », le narrateur retrouve la maison de son enfance comme il l'avait laissée quarante et un ans auparavant :

« *Nada parecía haber cambiado en ella: seguía siendo majestuosa a pesar del evidente deterioro.* »²³⁶

Seul l'état de délabrement avancé de la maison familiale permet de se rendre compte du passage du temps. A l'image du reste de la capitale en ruines, la demeure de La Víbora semble avoir mystérieusement échappé au cours du temps. Celui-ci semble s'être arrêté, figeant l'espace dans une éternité maudite. Comme le souligne le narrateur un peu plus loin, « *Era como si el tiempo no hubiese transcurrido* »²³⁷. Les images du passé se superposent aux images du présent dans une parfaite symétrie.

²³² Antonio José Ponte, « Corazón de skitalietz », *op.cit.*, p.171.

²³³ Leurs déambulations à travers la capitale répondent à une quête de liberté croyant que « *la libertad puede consistir en un espacio cerrado un poco más grande* », Antonio José Ponte, « Corazón de skitalietz », *op.cit.*, p.188.

²³⁴ *Ibidem*, p.170.

²³⁵ Antonio José Ponte, *Las comidas profundas*, Madrid, Verbum, 2001, p.54.

²³⁶ Manuel C. Díaz, « La casona », in *Cuentos desde Miami*, Barcelona, Poliedro, 2004, p.236.

²³⁷ *Ibidem*, p.264.

Ce sont exactement les mêmes sensations qu'éprouve le protagoniste de « El regreso », de Rodolfo Martínez. Là encore, le lecteur assiste au retour d'un exilé sur sa terre natale. Le narrateur dépeint à nouveau un espace figé dans le temps :

« Eran las mismas casas, igual gente llenando las esquinas, allí estaba además intacto el parque donde tantas veces le pareció vivir escondido del mundo,... »²³⁸

La frontière entre le passé et le présent est une fois de plus abolie créant sur l'île une temporalité distincte, une autre façon de percevoir le temps. Les personnages étudiés sont prisonniers d'un présent-passé qui défie toutes les lois. Ils semblent condamnés à vivre dans ce temps vidé de tout sens, de toute consistance, qui n'a pour seule fonction que de les renvoyer sans cesse vers des origines mythiques.

Rien d'étonnant alors à ce que les nouvelles des années 1990 soient peuplées d'êtres tournés vers le passé. Le présent dans lequel évolue le protagoniste de « Mambrú no fue a la guerra », d'Amir Valle, est marqué par l'écrasante monotonie des jours qui se suivent et se ressemblent. C'est le temps de ce qui n'est plus et ne sera plus jamais : celui de la négation, de l'annihilation, du néant. Justo ne vit qu'à travers ses souvenirs ce qui explique l'abondance des analepses dans le récit. S'il n'est pas mort à la guerre comme dans la comptine « Mambrú se fue a la guerra », le temps pour lui s'est arrêté. Le présent n'existe plus à ses yeux tout comme lui a cessé d'exister au présent.

Nous retrouvons ce même rapport au temps dans les nouvelles de José Hugo Fernández. « El Bomba »²³⁹ se rapproche de Justo dans la mesure où ce personnage ne vit que dans un passé glorieux qui s'oppose à un présent vide, creux, auquel il est désormais condamné. Ses souvenirs envahissent une fois de plus l'espace d'écriture réduisant le présent à quelques minutes d'excitation. Quant à Lisardo, le protagoniste de « La isla de los mirlos negros », il s'est enfermé mentalement dans le passé comme il s'est enfermé physiquement dans sa maison. La structure circulaire du récit accentue d'ailleurs parfaitement cette atmosphère de réclusion. Son espace temporel se réduit à ses souvenirs qu'il invoque sans cesse et autour desquels est construit le texte.

Tous ces êtres vivent dans un passé qui envahit le présent tout en le vidant de son sens. Eux aussi sont prisonniers d'un passé-présent qui bouleverse le cours habituel du temps.

²³⁸ Rodolfo Martínez, « El regreso », in *Nuevos narradores cubanos*, op.cit., p.205.

²³⁹ Dans la nouvelle de José Hugo Fernández, « La Hora de El Bomba », in *Encuentro de la Cultura Cubana*, n°30-31, Madrid, otoño-invierno de 2003-2004, pp.57-66.

3.1.3. Le motif de la montre arrêtée ou l'accès à un temps autre :

Vivant dans un éternel présent-passé ou un passé-présent, il n'est pas rare que les personnages des nouvelles de notre corpus perdent la notion du temps.

C'est ainsi que dans « Corazón de skitalietz », Scorpion, tout en se détachant de l'espace qui lui est familier – son appartement –, se libère également du temps qu'il était habitué à compter :

« Dos o tres semanas más tarde (Escorpión no habría podido asegurarlo bien) lo trajeron al hogar de deambulantes. »²⁴⁰

Le cadre temporel de l'ensemble de la nouvelle est d'ailleurs très vague : aucun indice précis n'apparaît mais plutôt une succession de nuits et de jours difficilement chiffrables.

Cette temporalité indéfinie est une des caractéristiques de l'univers littéraire d'Abilio Estévez. Dans « Regreso a Citerea », Leopoldo perd, lui aussi, progressivement la notion du temps qui passe. Si au début du récit le narrateur décrit rigoureusement, heure par heure, l'organisation de la journée de Leopoldo, cette précision temporelle se dissipe jusqu'à disparaître totalement, laissant le lecteur dans l'indétermination. Au fil de la nouvelle, Leopoldo, à l'image de Scorpion, semble s'extraire du temps. Lui pourtant si attaché à un programme exact va cesser de compter les jours qui passent :

« Terminó la inspección, es decir, Gabriel no vino, ni vendrá mañana, posiblemente no venga más. Y puede que pasen días, semanas, un tiempo enorme, y no es capaz de saber cuánto tiempo pasa porque ya no marca cada día con una cruz en el almanaque. »²⁴¹

Le départ de Gabriel – ce jeune inspecteur qui l'obsède tant –, provoque chez Leopoldo une prise de distance par rapport au temps objectif. Leopoldo abandonne symboliquement l'objet qui indique le cours du temps ordinaire : son calendrier. Il se lance à la recherche de Gabriel, renonçant dès lors à son organisation rigide. C'est un autre temps, indéfinissable, qui naît de ses errances à travers La Havane. Ainsi, quand il est recueilli par des indigents dans un mystérieux asile, il semble perdu, incapable de calculer objectivement le temps :

« ¿Hace meses que estoy aquí? ¿Estás loco? A lo sumo un día o dos. Aquí un segundo parece un siglo. En este lugar el tiempo no pasa. Y si pasa, ¿cómo

²⁴⁰ Antonio José Ponte, « Corazón de skitalietz », *op.cit.*, pp.186-187.

²⁴¹ Abilio Estévez, « Regreso a Citerea », *op.cit.*, p.34.

*darnos cuenta? Un siglo, aunque yo no conozco la duración de un siglo.
[...])»²⁴²*

Leopoldo, comme Scorpion, finissent par se défaire du temps objectif, écoutant plutôt leur temps intérieur.

Pour eux, la chronologie s'est figée. Le cours du temps a été bouleversé. Signe lisible de ce dérèglement : des montres qui disparaissent et d'autres qui ne fonctionnent plus – ou du moins pas comme elles le devraient. Dans « El camino de Damasco » d'Abilio Estévez, le personnage de Lumino est insomniaque : il a l'habitude de compter les heures qu'il passe éveillé, les yeux rivés sur les aiguilles de la montre, contemplant ainsi le temps qui passe. Une nuit, après avoir reçu une mystérieuse enveloppe vide portant un timbre de Damas et datée de 1914, la montre disparaît. La réception de cette étrange enveloppe projette les protagonistes dans un univers insolite où tous les objets familiers disparaissent peu à peu. Le temps et l'espace dans lesquels ils évoluent deviennent indiscernables. La ville se fait désert tandis que les personnages sont renvoyés dans un temps autre. C'est ainsi que Lumino se retrouve ailleurs, dans un espace-temps indéterminé :

« Tomó el camino del mar (o lo que creyó el camino del mar). Anduvo mucho, más de lo que se necesitaba para llegar en otra época. »²⁴³

Le lecteur perd sa trace et ne sait plus où il se situe. Le temps, à l'image de la mer qu'il cherche, n'est qu'un mirage : infini et insaisissable. La nouvelle s'achève avec l'évocation de l'océan, figure de l'intemporel, comme si le texte suspendait le cours du Temps.

La montre, dans l'univers d'Abilio Estévez, projette le récit dans un autre temps qui renvoie le lecteur à la dimension symbolique du texte. Dans « El horizonte », la montre apparaît figée dans un moment de tension dramatique lorsque le père du narrateur referme violemment le piano sur les doigts de sa femme :

« Luego la obliga a levantarse, se la lleva. No puedo decir la hora porque el reloj está parado. »²⁴⁴

Lors de cet épisode, le père porte les vêtements du grand-père mambi, « *la tosca camisa amarillenta llena de medallas, y en la cabeza el sombrero de yarey con la banderita*

²⁴² *Ibidem*, pp.37-38.

²⁴³ Abilio Estévez, « El camino de Damasco », in *El horizonte y otros regresos*, *op.cit.*, p.49.

²⁴⁴ Abilio Estévez, « El horizonte », *op.cit.*, p.193.

cubana »²⁴⁵. A partir de ce moment il ne les quittera plus. La folie s’empare alors du personnage qui transforme l’île-maison en île-prison. Non seulement il délimite par des barbelés l’espace de vie autorisé mais il impose également un autre temps : celui du glorieux passé de ses ancêtres, le temps mythique des origines, ce temps fondateur où le grand-père, revenu de la guerre de 1895, a bâti la demeure familiale. Il s’approprie cet autre temps comme il investit le bureau du grand-père. Il veut ressusciter ce temps héroïque dans l’espace familial. L’horloge, cet objet qui indique le temps objectif, est d’ailleurs symboliquement détruite par le père quand ce dernier jette au feu la collection de meubles anciens de sa femme, « *los trozos del secretaire y del reloj de péndola previamente destruidos* »²⁴⁶. Par ce geste, il arrête la course du temps. Il chasse symboliquement le temps ordinaire de son espace afin de faire revivre et de célébrer ce temps autre, celui des origines : le temps du mythe. Le parallèle avec la théorie d’Antonio José Ponte est ici saisissant. La maison-île de Estévez peut être lue comme une des représentations de l’île, une île où le temps s’est perdu, d’où le temps a été chassé.

Ces montres arrêtées symbolisent souvent le détachement des personnages par rapport au temps extérieur et leur entrée dans une temporalité autre, plus ouverte, plus libre. Par exemple, dans « El buque fantasma », l’image de la montre cassée introduit le protagoniste dans un monde onirique où renaît son passé. Il est transplanté, adulte, dans les lieux de son enfance :

« [...] creí entonces que estaba en el cuarto de Nena, mejor dicho, mi propio cuarto, y fue bueno crearlo aun cuando nada tenía ya que hacer en él. [...]. Yo estaba acostado, lo que me resultaba inexplicable. Junto a mí, en la mesa de noche, un reloj parado. Quise ponerlo en marcha y carecía de cuerda. »²⁴⁷

La montre arrêtée n’est guère ici la métaphore d’un temps figé, d’un temps mort, mais la métaphore d’un temps suspendu, ouvert, qui intègre les rêves, les souvenirs, les fantasmes : le temps mythique de l’enfance.

Paradoxalement, ce sont les heures marquées par la pendule, seul souvenir de la maison de Cythère, qui permettent à Leopoldo d’abandonner le présent pour rejoindre un passé mythifié par la mémoire dans « Regreso a Citerea » :

²⁴⁵ *Ibidem*, p.193.

Ces détails vestimentaires – qui se répètent tout au long de la nouvelle – renvoient symboliquement à un passé mythifié. La sœur du narrateur-protagoniste, Violeta, porte également une robe de sa grand-mère défunte, « *vestida con el traje fuera de tiempo que la hace ridícula.* », *ibidem*, p.195.

²⁴⁶ *Ibidem*, p.199.

²⁴⁷ Abilio Estévez, « El buque fantasma », *op.cit.*, pp.129-130.

« [...] se oyen campanadas en el reloj de péndulo, único objeto de Cíterea que se conserva en la casa.

Yo lo llamaba Luis, y él sin sonreír se erguía, delgado y fuerte, silencioso, con el único lenguaje de sus ojos oscuros. [...] Ahora le vuelvo a ver recorriendo la finca, sigiloso como un animal. »²⁴⁸

Ici, la montre n'est pas cassée. Bien au contraire, ce sont les sons de la pendule qui semblent cette fois ouvrir les portes de la mémoire. La pendule en marche permet à Leopoldo de retourner à Cythère, de regagner ce temps utopique qui semblait irrécupérable. Cet objet symbolise le temps intérieur de Leopoldo, le temps des souvenirs, des origines, le temps du rêve, du bonheur perdu : le temps suspendu.

Dans l'univers d'Abilio Estévez, l'utopie c'est l'enfance : un espace – la maison familiale de sa grand-mère – et un temps – sa vie avant la Révolution – mythiques. Ses œuvres sont habitées par l'obsession d'un possible retour vers cet espace-temps originel qui ne parvient pas à se concrétiser dans le présent révolutionnaire. Comme dans le tableau de Watteau, « Pèlerinage à l'île de Cythère », où la jeune femme se retourne et regarde vers le lieu de son bonheur, Leopoldo quitte le monde réel pour rejoindre son île enchantée : la maison de son enfance. Ce lieu auquel il est attaché devient, à ses yeux, l'équivalent de l'île de Cythère. Mythe littéraire et mythe intime s'entrelacent pour faire de l'univers de l'enfance le berceau du monde.

Le symbolisme de la montre est au centre d'une autre nouvelle du même écrivain, « Tosca ». Elle s'ouvre sur l'image obsédante de l'horloge. Sans raison apparente, le protagoniste se met à démonter cet objet qui rythme leur vie depuis trente ans. C'est à partir de ce geste symbolique que le quotidien d'Adolfo et de sa femme va être bouleversé. Adolfo ne respecte plus les horaires habituels, perturbant ainsi l'ordre traditionnel de la journée. Puis il rentre chaque jour chez lui avec une montre différente :

« El primero fue una niña de bronce, el segundo un caballo encabritado, el tercero una Torre del Parlamento de Londres, el cuarto una simple Westcloc... Sobre el mueble del comedor, llegaron a reunirse hasta quince relojes. »²⁴⁹

²⁴⁸ Abilio Estévez, « Regreso a Cíterea », *op.cit.*, p.26.

²⁴⁹ Abilio Estévez, « Tosca », *op.cit.*, p.70.

Sa passion pour les montres se transforme en monomanie. Adolfo se consacre désormais entièrement à ces objets d'un nouveau culte païen. Tous les jours, il les nettoie avant de les démonter l'un après l'autre pour examiner minutieusement chacune de leurs pièces :

« Llenaban la mesa cuadrantes, pomos con un líquido ambarino, pedazos de algodón, péndulos, cuerdas, muelles, manecillas, balancines, catalinas, campanas. Agitado en la semipenumbra, muy abrigado a pesar de la atmósfera asfixiante de la habitación cerrada, registraba el interior de aquellos relojes y analizaba cada pieza, ajustando constantemente a su ojo derecho una lupa de relojero. »²⁵⁰

C'est à partir de cette étrange cérémonie que les montres d'Adolfo vont se mettre à fonctionner d'une bien mystérieuse façon : elles vont inverser la succession naturelle des heures en remontant le temps. Toutes les montres continuent de marcher mais au lieu d'avancer dans le temps elles reculent, faisant revenir Adolfo vers le passé. Ces étranges montres qui avancent en reculant projettent le personnage dans un temps parallèle, en marge du temps ordinaire :

« La casa pareció escaparse del tiempo e instalarse en un limbo, en una zona inexistente. »²⁵¹

Ils vivent à « contre-temps », isolés du monde extérieur régi par l'ordre naturel des heures. Parallèlement à son obsession pour les montres, Adolfo développe une autre passion pour l'histoire de l'opéra de Puccini, *La Tosca*. Il se rend le soir sur les ruines du théâtre du village pour y chanter ces airs fameux qu'il fredonne déjà inlassablement toute la journée. Chaque soir, il ramène à la vie le théâtre en le reconstruisant par la mémoire :

« Adolfo sonrió, no sé si de la ingenuidad de Serrano o de haber podido contarme con tanta facilidad la historia del teatro, cosa que hizo – y no puedo dejar de recalcarlo – de modo singular: de la historia más reciente [...] se fue deslizado hasta el mismo día de 1908 en que el alcalde puso la primera piedra en un terreno ganado en pleito [...]. Ante mis ojos, el edificio perdió la actual pudrición, recobró las maderas del artesonado, se levantaron las estatuas intactas y el telón de terciopelo, y brilló una araña gigantesca. »²⁵²

Tout le récit converge vers le moment ultime où Adolfo, au milieu des ruines de l'ancien théâtre, assiste à la première représentation de *La Tosca* en ces lieux. C'est en

²⁵⁰ *Ibidem*, p.74.

²⁵¹ *Ibidem*, p.75.

²⁵² *Ibidem*, p.78.

remontant dans le temps qu'il a pu vivre cette rencontre avec un personnage mythique d'une autre époque : la cantatrice Clarissa Men qui interprète l'héroïne de Puccini. La nouvelle s'achève sur ce tête-à-tête, cet instant hors du temps et de l'espace réels. Adolfo est transporté dans ce temps suspendu où tout est possible, où le passé et les mythes renaissent de leurs cendres :

« Me sentí derrotado porque él veía y yo no, porque él oía y yo no, porque a pesar de que estábamos en el mismo lugar, estábamos en lugares diferentes, y por más que yo tratara de penetrar, de rasgar el velo que nos separaba, mis ojos sólo alcanzaban a divisar las ruinas de un escenario, allí donde él reencontraba a una soprano que cantaba únicamente para él. »²⁵³

Les horloges dérégées qui remontent le temps ont permis à Adolfo d'accéder à une autre dimension. C'est grâce à elles qu'il a pu échapper au cours ordinaire des jours et vivre ce moment absolu, sans avant ni après.

Les personnages de ces nouvelles tentent d'échapper, chacun à leur façon, à l'ordre traditionnel du temps. Prisonniers d'un présent étouffant qu'ils rejettent, ils cherchent tous à rejoindre un temps autre, le temps du mythe, ce temps suspendu qui participe d'un peu d'éternité. La montre arrêtée les écarte un temps du temps. Ce motif permet de sortir, chez Abilio Estévez du monde tel qu'il s'écoule jour après jour et d'accéder au temps mythique des origines.

Depuis l'avènement de la Révolution, le temps semble s'être arrêté sur l'île. Revenant toujours à ses origines mythiques, la Révolution cubaine s'est installée dans une célébration perpétuelle du passé. Le présent, seul temps qu'il est donné de vivre aux insulaires, est aliénant : enfermant les personnages de nos nouvelles dans une répétition stérile, il apparaît comme le temps de l'impasse.

La cassure – ou le dérèglement – de l'objet dit la cassure du temps, mais celle-ci n'est pas toujours synonyme de mort. La montre cassée peut renvoyer au temps arrêté, au temps mort, comme elle peut renvoyer au temps suspendu, ce temps hors du temps : le temps de tous les possibles.

Ainsi, le temps arrêté, ce « temps malade » comme le qualifie un des personnages de la nouvelle de Rogelio Riverón, « Cielo y tierra »²⁵⁴, n'est pas seulement signe de mort dans les œuvres de notre corpus. Les écrivains cubains rêvent en secret d'un autre

²⁵³ *Ibidem*, p.84.

²⁵⁴ Rogelio Riverón, « Cielo y tierra », in *Buenos días, Zenón*, La Habana, Unión, 2000, p.83.

temps pour Cuba. En arrêtant la montre, en arrêtant la course du temps, ils explorent un temps et un espace autres.

3.2. Le temps de l'Attente

*« Es terrible la calma chicha, la vida parece
suspenderse, el mundo da la impresión de quedar
detenido a la espera de algo que no es nada, que no
ocurre, y esperar lo que no sucede es morir en la
vida. »*

Abilio Estévez, « El camino de Damasco ».

Une matinée comme une autre dans la Vieille Havane en ce mois de février 2005 : dans les locaux de la compagnie de télécommunications nationale ETECSA, je cherche à joindre par téléphone quelques écrivains habitant dans les environs. Quoi de plus banal que cette scène qui va pourtant très vite prendre les allures d'une « expédition » digne de celle décrite par Nancy Alonso dans sa nouvelle, « La excursión ». Une demi-journée aura été nécessaire pour atteindre ce lieu tant convoité qu'est la cabine téléphonique.

L'attente a un visage concret et quotidien à Cuba : celui de la « cola », la queue. Il aura fallu se prêter plusieurs fois à ce rituel aux règles précises mais d'apparence anarchique : prononcer la formule magique sans laquelle on n'obtient rien à Cuba, « *¿El último?* », avant de rejoindre la queue du bureau d'informations, et répéter l'expérience devant le guichet qui vend les cartes téléphoniques puis devant les cabines elles-mêmes – du moins, devant celles qui ne sont pas en panne et qui ne sont malheureusement pas les plus nombreuses. On apprend très vite que la patience est une vertu nécessaire pour qui vit sur l'île.

Et s'il y a bien une chose que l'on sait faire à Cuba c'est attendre : attendre la fin de la coupure de courant ou d'eau, attendre pour le lait, pour le pain, pour la viande, attendre des bus inexistants, attendre pour téléphoner, attendre le retour d'un proche parti à l'étranger, ... attendre tout simplement pour vivre. Tout Cubain, depuis son plus jeune âge, est confronté à cet horizon d'attente perpétuelle qui sature son quotidien²³⁸.

²³⁸ L'auteur interprète Erick Sánchez consacre une de ses chansons à cet art de l'attente qui est au cœur de la vie des Cubains. Dans le refrain de « Esperar », il joue sur le double sens du verbe, hésitant entre l'attente et le (dés)espoir : « *Esperar a mí que me desespera [...] y esperar, esperar, esperar lo dice Milán Kundera/esperar, esperar, esperar, en una de sus novelas.* »

Le court-métrage de Susana Patricia Reyes, *Jugando al timeball* (2004), saisit, quant à lui, la frustration des Cubains qui, chaque jour, doivent perdre leur temps à attendre pour tout. Il révèle les différents visages de l'attente à Cuba et le poids de celle-ci dans leur quotidien.

L'Attente est au cœur même du projet révolutionnaire puisqu'on exhorte le peuple à supporter les privations du présent en vue d'un avenir meilleur, « *où le soleil brillera toujours* »²³⁹.

Compte tenu des limitations extrêmes imposées par la crise des années 1990, ce thème a suscité de nombreuses crispations dont les écrivains de notre corpus se sont fait l'écho. Nous nous intéresserons donc ici aux principales représentations littéraires de l'Attente ainsi qu'aux multiples sens qui s'en dégagent.

3.2.1. La queue comme manifestation physique et quotidienne de l'Attente

Le Temps à Cuba se paye chèrement comme nous le rappelle le témoignage d'une vieille femme recueilli par Bertrand Rosenthal à la sortie du magasin Pío Pío, situé au coin de l'avenue 42 et de la rue 39 à La Havane :

« *Je suis venue m'inscrire pour la queue dès quatre heures du matin. A dix heures, j'avais le numéro 77. J'ai eu mes trois morceaux de poulet (à trois pesos pièce) à deux heures de l'après-midi.* Dix heures de queue pour pas même un animal entier. C'est le prix du temps ; sinon ça coûte très cher : 18 pesos au marché noir, soit le dixième du salaire mensuel moyen. »²⁴⁰

A Cuba, on fait la queue pour tout et partout à tel point que faire la queue est devenu un réflexe conditionné chez les habitants de l'île. Ils entrent dans la file d'attente avant même de savoir ce qui se vend.

Le recueil de nouvelles de Nancy Alonso nous présente un florilège de situations rocambolesques où les personnages sont amenés à faire la queue dans les lieux les plus inattendus. Dans « En la viña del Señor », Troadio, un diacre, est confronté à une situation inédite. Une foule innombrable et tumultueuse attend devant la sacristie pour baptiser les enfants. Le premier défi que doit dès lors relever le diacre consiste à organiser la file d'attente. Son mot d'ordre sera d'ailleurs : « *Debemos esperar con disciplina* »²⁴¹. Il passe ainsi son temps à veiller au respect des règles d'organisation qu'il a établies, avant toute préoccupation spirituelle : chaque parent et parrain doit d'abord faire la queue pour s'inscrire sur le registre tenu par le sacristain avant de faire à nouveau la queue pour recevoir le baptême. Autant dire que la queue est une chose sacrée à Cuba ! La représentation de la file d'attente dans cette nouvelle est bien à

²³⁹ Comme le promet le chant de l'Internationale.

²⁴⁰ Jean-François Fogel et Bertrand Rosenthal, *op.cit.*, p.333.

²⁴¹ Nancy Alonso, « En la Viña del Señor », in *Cerrado por reparación*, version électronique, p.33.

l'image de ce que sont les queues sur l'île : des attroupements souvent inopinés bien qu'inévitables au quotidien, obéissant à des règles d'organisation intrinsèques difficilement décelables de l'extérieur compte tenu du tohu-bohu apparent. La queue sur l'île ressemble à tout sauf à une file d'attente pour un œil non averti qui ne voit là qu'un groupement d'individus qui semblent ne rien faire si ce n'est discuter, qui s'en vont et qui reviennent dans la confusion la plus totale. Pourtant, la queue à Cuba s'organise selon des règles bien précises qu'il faut respecter. Lorsque celles-ci sont rompues, la situation peut frôler l'émeute comme dans « Motín a bordo ». Nancy Alonso décrit dans cette nouvelle la façon dont une banale file d'attente dégénère brusquement en soulèvement populaire : tandis que le chauffeur de l'unique bus de la ligne 58 à Cojímar donne la priorité à un groupe d'employés sans respecter le quota légal, ceux qui sont dans la queue décident de prendre d'assaut le bus dans le désordre le plus complet. Le chauffeur veut alors les obliger à redescendre afin qu'ils réorganisent la queue et remontent avec discipline, ce que refusent fermement de faire les assiégeants. Faire la queue à Cuba est décidément tout un art...

Ce n'est pas sans un certain étonnement que le lecteur retrouve les protagonistes de « El viaje » en train de faire la queue... au cimetière Colón cette fois ! Tous ceux qui veulent faire un vœu devant la tombe de « La Milagrosa » doivent d'abord « *marcar en la cola y esperar* »²⁴². Faire la queue est devenue, d'une certaine manière, une façon de vivre à Cuba : personne – hormis quelques privilégiés – ne peut y échapper quelque soit le lieu ou le moment.

Rien de surprenant dès lors à ce qu'attendre soit même devenu un métier sur l'île. Des professionnels de l'attente ont fait leur apparition lorsque la crise a transformé les traditionnelles queues en véritables monstres dévorant le temps : on les appelle les « *coleros* », les faiseurs de queue. Ils sont partout où se forme une file d'attente – autant dire à tous les coins de rue à Cuba... L'épisode insolite décrit dans « El viaje » trouve un écho dans l'article de Vicente Escobal qui s'étonne de l'incroyable diversité de lieux où opèrent ces « *coleros* » :

« *Un amigo me aseguró que el otro día un colero profesional andaba rondando el cementerio de Colón, por si acaso.* »²⁴³

²⁴² Nancy Alonso, « El viaje », in *Cerrado por reparación*, op.cit., p.91.

²⁴³ Vicente Escobal, « Coleros profesionales », in *Cubanet*, Miami, 13 de junio de 2000, sur www.cubanet.org/sindical/news/y00/06130001.html

Ces faiseurs de queue professionnels rôdent aux alentours des gares, des marchés, des kiosques à journaux – quand il y en a –, des administrations – notamment devant le consulat espagnol –, et même du Bureau des Intérêts des Etats-Unis à La Havane. Ils attendent dans une file pour céder leur place quand commence la vente. Leurs tarifs dépendent de la complexité des démarches, de leur habileté mais aussi de la nécessité ou de l'urgence de ceux qui ne peuvent pas faire la queue toute la journée. D'après les chiffres avancés par Jean-François Fogel, ils se faisaient payer, au début de la Période Spéciale, jusqu'à 20 pesos lorsqu'ils se trouvaient en première ligne et presque rien quand ils étaient très loin dans la queue²⁴⁴. Dans certains secteurs, cette activité est même devenue des plus lucratives. Dans des files d'attente particulièrement convoitées, les rétributions des « *coleros* » peuvent atteindre des sommes astronomiques. Devant le consulat espagnol de La Havane où passent en moyenne un millier de personnes chaque jour pour régulariser leurs papiers, se marier ou obtenir un visa, ces professionnels monnaient leur tour pour 20 pesos convertibles en moyenne. Pareille somme n'est dépassée que dans la queue qui se forme chaque matin devant le Bureau des Intérêts des Etats-Unis pour obtenir une entrevue préalable à l'obtention d'un visa : les « *coleros* » gagnent ici entre 20 et 100 pesos convertibles, l'attente pouvant durer deux à trois semaines²⁴⁵. Ce fructueux commerce a connu un sérieux coup de frein depuis que le Bureau a décidé d'ouvrir en mai 2006 un service téléphonique pour prendre les rendez-vous : un numéro spécial permet aux familles cubaines résidant aux Etats-Unis de faire la demande de visa touristique ou d'affaires pour leurs proches vivant à Cuba. Les Cubains de l'île qui n'ont pas de contacts aux Etats-Unis peuvent faire leur demande par fax. Cette mesure qui a marqué l'arrêt d'un trafic juteux ne simplifie pas pour autant l'accès des insulaires à ce service compte tenu de l'état des télécommunications à Cuba, favorisant une fois de plus ceux qui ont de la famille à l'étranger²⁴⁶. Bien que poursuivis par les autorités, ces « *coleros* » ne disparaîtront pas à Cuba tant que les habitants continueront à faire d'interminables queues pour le moindre besoin quotidien.

Les files d'attente font ainsi partie intégrante du paysage cubain moderne. Elles constituent d'ailleurs l'arrière-plan de la plupart des nouvelles. Parmi les scènes de la

²⁴⁴ Jean-François Fogel et Bertrand Rosenthal, *op.cit.*, p.350.

²⁴⁵ Chiffres avancés par Luis Manuel García, « Ser cubano, ¿o no? », in *Encuentro en la red*, 23 de mayo de 2005, sur arch1.cubaencuentro.com/opinion/20050523/af7316d0c8ddd9315d41b2712b1822ff/1.html

²⁴⁶ Informations recueillies dans l'article de Wilfredo Cancio Isla, « Visas para los cubanos podrán pedirse desde EEUU », in *El Nuevo Herald*, Miami, 26 de abril de 2006, www.cubademocraciayvida.org/web/article.asp?artID=2347

vie quotidienne des années 1990 qui tissent la trame des narrations, la queue compte parmi les plus récurrentes. Le lecteur croise, au fil des pages, une foule d'inconnus, de personnages secondaires qui se prêtent inlassablement au même rituel de l'attente telles ces femmes âgées dans « Regreso a Citerea » qui font la queue devant les boutiques encore fermées²⁴⁷ ou cette petite vieille – Maruja – évoquée dans la nouvelle de Zoé Valdés, « Retrato de una infancia habanera », qui passe sa vie dans les queues, prisonnière d'un stérile va-et-vient entre sa chambre et le magasin²⁴⁸.

Le récit de Roberto Uría, « El prepucio de la Gioconda », s'ouvre quant à lui sur une scène d'attente :

« Sábado, 8 de agosto

¿Sería hoy un día más como otro cualquiera? Como siempre, muy a su pesar, se ha levantado y he salido con una jaba a comprar algo. [...] Luego de hacer la cola para pagar, y cuando ya estaba a punto de irme, él se me acercó: pidió de favor que le diera la cesta metálica porque, en ese momento, no había más disponibles. Lo miró y me estremecí. Salí. Afuera vendían melones. Vacilé ante la cola. Pero finalmente marqué y comenzó a rezar para que su espera no resultara inútil. »²⁴⁹

Le thème de l'attente qui pèse sur cet incipit est double : le personnage fait la queue à plusieurs reprises avant de pouvoir acheter ce dont il a besoin mais il attend également que quelque chose vienne rompre la monotonie de ses journées. La file d'attente est un élément récurrent qui accentue sa routine. Elle fait partie du paysage cubain au même titre que le soleil ou les palmiers :

« Calor. Melones. Colas. La farmacia. Sol. »²⁵⁰

C'est en tout cas dans la queue que le protagoniste va faire une rencontre pleine de promesses.

Si la file d'attente est devenue synonyme de pénurie sur l'île, elle constitue aussi le point de convergence et de rendez-vous de tous les Cubains. Les queues se forment à une vitesse surprenante. Les gens s'agglutinent devant les magasins d'Etat avant même de savoir ce qui leur sera vendu : étrange remue-ménage difficilement déchiffrable pour un œil non avisé. Ce chaos quotidien est pourtant, paradoxalement, une

²⁴⁷ Abilio Estévez, « Regreso a Citerea », *op.cit.*, p.15.

²⁴⁸ Zoé Valdés, « Retrato de una infancia habanera », *op.cit.*, p.19.

²⁴⁹ Roberto Uría, « El prepucio de la Gioconda », in *Encuentro de la Cultura Cubana*, n°18, Madrid, otoño del 2000, p.112.

²⁵⁰ *Ibidem*, p.113.

manifestation de vie. Les habitants ne sont pas seulement happés par ces interminables files d'attente qui les oppressent, ils en sont également les acteurs vivants. La queue est devenue un véritable lieu de sociabilité et d'échanges où les Cubains peuvent bavarder, plaisanter ou commérer comme le souligne Mona Rosendahl :

« The queuing is, of course, a result of the scarcity of almost everything in Cuban society, but it has become a great pastime as well as a habit. »²⁵¹

On a même introduit sur l'île le concept de queue « ludique » comme le font remarquer Jean-François Fogel et Bertrand Rosenthal à travers l'exemple d'une partie de « queue-bingo » dans la rue 42 à La Havane :

« A quatre heures du matin, quand 92 personnes viendront s'aligner, elles tireront des numéros de 1 à 92. 92 litres de lait sont mis en vente à huit heures, chacun ne peut acheter qu'un litre, mais ceux qui tirent un bon numéro attendent moins. »²⁵²

La file d'attente est aussi devenue le lieu où s'exprime le mécontentement populaire qui se mesure en général à la longueur de cette dernière. Alors que de lourdes restrictions pèsent sur les rassemblements et les réunions de personnes à Cuba, c'est paradoxalement dans la rue, aux yeux de tous, que les Cubains peuvent débattre des sujets de société.

Cette dimension de la queue comme lieu de rencontres humaines est précisément mise en scène par Carlos Victoria dans sa nouvelle « El resbaloso ». Le mythe qui se crée autour de ce mystérieux personnage qu'est le glissant se nourrit des hypothèses formulées par tous les Havanais qui se retrouvent quotidiennement dans les files d'attente. Dans la queue, les personnages débattent de l'origine et de la nature du glissant : c'est d'ailleurs le seul endroit où les personnages semblent sortir de leur torpeur l'espace de quelques heures, seul signe de vie perceptible dans cette Havane diurne que fuit le glissant. Le texte s'anime autour de ces discussions où chacun donne son avis et qui ne durent que le temps de l'attente. Les dialogues s'arrêtent, la scène se fige, la ville replonge dans sa léthargie dès que la queue se dissout. Ces queues qui occupent le temps accaparent également l'espace, remodelé par ces innombrables files d'attente dont il garde la trace. Ces soudaines « réunions » qui naissent à tous les coins de rue envahissent les trottoirs, changeant brusquement la physionomie de la ville. Le paysage urbain décrit par Carlos Victoria dans « El resbaloso » prend une dimension

²⁵¹ Mona Rosendahl, *Inside the Revolution*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1997, p.38.

²⁵² Jean-François Fogel et Bertrand Rosenthal, *op.cit.*, p.19.

quasi fantastique lorsqu'il est envahi par les queues. La file d'attente devient une entité unique, un conglomérat vivant dans lequel se fondent tous les individus. La vision qui en résulte a tout d'un tableau surréaliste :

« La cola avanzaba lentamente, o permanecía inmóvil; la cola del pan, o la de las croquetas, o del arroz, o de las hamburguesas de soya, o del plátano, o de lo que fuera; filas que se enroscaban a lo largo de las aceras estropeadas, filas de gente a su vez estropeada, con las jabas colgando de los brazos como apéndices, miembros artificiales convertidos en parte esencial del cuerpo; jabas de papel, o de nylon, o de tela, o de saco; colas que daban la vuelta a la manzana, colas reptantes de rostros roñosos y cabellos resecos, [...]. [...] las colas aumentan y se achican y vuelven a aumentar, ciñendo las aceras, formando un cuerpo esbelto, cuyo vientre se engrosa de repente y luego se enflaquece, reptando con lentitud entre las columnatas,... »²⁵³

La queue s'approprie l'espace et le transforme : en épousant les contours des rues, elle devient un élément architectural vivant. Sa longueur, ses formes sinueuses l'apparentent à un animal monstrueux, à un serpent immense qui se nourrit de ceux qui attendent. Nous retrouvons la même image sous la plume de Francisco López Sacha, dans son article « Los lirios en el balcón » :

« La espera del camello es una lenta agonía matinal, la larga cola que se extiende y se ramifica en la parada como una serpiente bífida. »²⁵⁴

En jouant sur la polysémie du mot, ces écrivains redonnent en quelque sorte à la queue son premier sens animal.

Cette figure par excellence de l'Attente sur l'Île donne ainsi lieu à des représentations littéraires hallucinantes. La condition d'attente perpétuelle qui caractérise l'être cubain déshumanise les personnages : la foule anonyme représentée par Carlos Victoria ou Francisco López Sacha n'est qu'un amas informe, agglutiné au coin d'une rue, où s'efface l'individu et qui ne renvoie qu'à des images animales ou mécaniques.

La queue, manifestation physique et quotidienne de l'Attente, est caractérisée dans ces descriptions par sa dimension statique : cet étrange corps qui se meut lentement est saisi par les écrivains lorsqu'il se fige. La focalisation sur la file d'attente – qui s'apparente dans nos deux exemples à un arrêt sur image – marque ainsi le plus souvent une pause

²⁵³ Carlos Victoria, « El resbaloso », *op.cit.*, p.56.

²⁵⁴ Francisco López Sacha, « Los lirios en el balcón », in René Vázquez Díaz ed., *Cuba: voces para cerrar un siglo*, vol.1, Stockholm, The Olof Palme International Center, 1999, p.142.

dans la narration. Le temps, comme l'action, semblent se suspendre quand le regard du narrateur croise la queue immobile.

3.2.2. Le sens de l'Attente : de l'inertie à la mort

Au-delà de ce spectacle particulier, l'immobilité globale des protagonistes du corpus renvoie elle aussi au thème de l'Attente. Peut-être pourrions-nous y voir dans un écho à la condition « sédentaire » imposée au peuple cubain par les autorités qui usent et abusent de cette « *constante prérogative de tout pouvoir* »²⁵⁵ qui est de faire attendre. De nombreux écrivains créent ainsi des univers statiques, réduisant au maximum les mouvements de leurs personnages²⁵⁶. Ces derniers sont souvent dans l'attente... mais de quoi ou de qui ? La question reste généralement en suspens.

Le personnage de Justo dans le récit d'Amir Valle, « Mamburú no fue a la guerra », est paralysé dans son fauteuil roulant : ne se déplaçant qu'entre sa chambre et son balcon, il ne franchit jamais les limites de son appartement. L'extérieur – qu'il associe aux scènes des violences africaines – est, pour lui, synonyme de danger. C'est le personnage statique par excellence qui attend une délivrance qui ne vient pas. Il regarde et fantasme ce monde qui existe « *más allá de su balcón* »²⁵⁷ au lieu de vivre. Lorsqu'il ne rêve pas de son passé, il guette depuis son balcon les apparitions de la jeune fille qui habite en face de chez lui. Pétrifié dans un présent qu'il rejette, il fait partie de ces personnages voyeurs qui ne voyagent que par l'imagination à l'instar des protagonistes féminines d'Anna Lidia Vega Serova. Celles-ci, figées dans leur quotidien, ne sortent de leur torpeur qu'à travers l'existence qu'elles s'inventent. L'exemple le plus frappant se trouve sans doute dans la nouvelle « Paralelos » qui met en scène deux femmes qui se croisent chaque jour sans se connaître et qui imaginent, chacune à leur tour, la vie de l'autre. La passivité physique de la narratrice protagoniste contraste avec ses errances mentales qui l'entraînent à fantasmer sur l'autre femme qu'elle décide d'appeler Nara. Dès la quatrième page, la narratrice-protagoniste substitue au récit de sa vie amoureuse l'histoire – imaginée ? – de la destinée sentimentale de Nara. Au moment même où elle

²⁵⁵ Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Le Seuil, 1977, p.76.

²⁵⁶ Nous retrouvons également cette caractéristique dans les romans de la même période. Ainsi, Zeta, la protagoniste de *Cien botellas en una pared* d'Ena Lucía Portela, vit depuis sa naissance dans un petit palais du *Vedado*, « *inmóvil, sedentaria, fija como el mosquito a la piedra* », La Habana, Unión, 2003, p.30. L'écrivain Linda Roth est un autre personnage sédentaire par excellence dans cette œuvre : cloîtrée dans le studio d'un élégant *penthouse* pour écrire son roman, « *es un bicho de interiores* », *op.cit.*, p.101.

²⁵⁷ Amir Valle, « Mamburú no fue a la guerra », *op.cit.*, p.69.

choisit de quitter son amant, Nara découvre l'amour sous les traits d'un homme qui ressemble étrangement à ce dernier. La continuité entre le destin de ces deux femmes semble étonnamment parfaite au point que le lecteur ne sait plus, en fin de compte, qui rêve et qui vit la vie de qui. La narratrice de « Paralelos », tout comme Justo, cherche une forme de libération. Tous deux attendent que quelque chose mette en mouvement et transforme leur existence. Eux aussi font partie, à leur manière, de la communauté de ces êtres dans l'attente.

C'est à cette même communauté qu'appartiennent les jeunes femmes du récit d'Angel Santiesteban, « Ciudad de arena ». Enfermées dans une chambre dont elles ne sont autorisées à sortir que la nuit pour se prostituer, ces femmes, prisonnières dans leur corps, s'évadent en se reconstruisant une vie imaginaire. Totalement passives dans un présent qui les aliène, elles se projettent dans un futur dont elles deviennent actrices. Mais leurs rêves, à l'image de leur existence, finissent par s'écrouler comme des châteaux de sable. Leur immobilité physique et leur errance mentale pourraient être deux formes d'expression d'un même phénomène : l'Attente. Le texte tout entier est construit sur l'espoir d'une délivrance encore indéfinie aux allures tragiques puisqu'elle débouchera sur la mort.

Les mutilés de guerre mis en scène par Amir Valle tout comme les « *jineteras* » d'Angel Santiesteban sont des personnages vivants et pourtant déjà morts. Leur immobilité, qui n'est qu'une manifestation physique de l'Attente, devient signe de mort. Ils n'étaient peut-être, depuis le début, que dans l'attente de l'accomplissement de leur destin : des êtres dans l'attente de la mort. Nous touchons là une dimension métaphysique de l'Attente qui peut être l'expectation de cet instant ultime vers lequel tendent tous les hommes. L'Attente devient une forme de mort tandis que la mort est elle-même Attente.

La nouvelle d'Abilio Estévez, « El buque fantasma », joue sur cette interaction : la mystérieuse femme qui attend les personnages pour les accompagner sur le navire – telle Senta dans l'opéra de Wagner, *Le vaisseau fantôme* – peut être perçue comme une des représentations de la mort. Chez Wagner, le Hollandais Errant et son équipage, frappés d'une malédiction qui les condamne à naviguer sans fin jusqu'au jour du Jugement Dernier, ne sont libérés de ce maléfice qu'après de longues années d'attente, par l'amour de Senta : celle-ci libère ces êtres prisonniers du Temps, figés pour l'éternité, en leur ouvrant les portes de la Mort. De même, dans le texte d'Estévez, l'étrange femme qui guide les personnages vers le vaisseau est sans doute une réminiscence de la Senta wagnérienne. Elle guette les hommes pour les conduire vers la

mort et accomplir leur destin. C'est bien la mort qu'attend dans son fauteuil, inerte, le vieux cireur de chaussures, Tino, qui appartient à l'univers de l'enfance du narrateur. Cette dernière va se présenter à lui sous les traits de cette femme à l'identité incertaine. Le seul mouvement qu'il fera sera celui qui le conduira vers la délivrance finale :

« Tengo que levantarme, se hace tarde, ella está esperando. »²⁵⁸

A l'image de la femme de Lot transformée en statue de sel pour avoir regardé la mort en face, de nombreux personnages se figent ainsi à l'approche de l'instant ultime.

Tel est le cas d'Estela dans la nouvelle d'Arturo Arango, « Bola, bandera y gallardete ». Ayant refusé de quitter sa maison au moment de l'évacuation programmée de la capitale, son espace de vie se réduit progressivement : même ses mouvements à l'intérieur de la maison deviennent limités. Personnage sédentaire par excellence, elle se déplace de moins en moins jusqu'à se retrancher dans sa chambre. Dans les dernières pages du récit, Estela se fige dans une immobilité qui annonce sa mort – qu'elle a invoquée dès l'incipit. L'engourdissement d'Estela fait d'elle un être-dans-l'attente de la mort tout comme Véranda dans la nouvelle d'Antonio José Ponte, « Corazón de skitalietz » : tandis que sa fin est proche, elle met un terme à ses errances dans la ville pour se réfugier dans l'espace exigu de son appartement où elle s'immobilise peu à peu jusqu'à l'inertie totale.

L'Attente peut ainsi être porteuse de mort. Elle est, en effet, dans plusieurs nouvelles de notre corpus, attente de l'Instant ultime. Comment ne pas penser ici à « La Habana elegante » d'Arturo Arango, une nouvelle entièrement bâtie sur l'attente de cet Instant qui ne vient pas. L'écrivain met en scène le dernier jour de la vie de Julián del Casal, un jour maudit qui n'est jamais arrivé à la date prévue – le 21 octobre 1893 – et qui se rejoue depuis, sans cesse. Le poète atteint ainsi la fin du XXe siècle, condamné à revivre la journée où il aurait dû mourir avec l'Attente pour seul destin. La clef du récit est là, dans cette Attente qui construit toute la fiction : c'est elle qui crée la tension dramatique au fil de la narration. Peu importe, en fin de compte, le dénouement : tout est là, dans cette parenthèse en suspens, dans ce laps de temps où le poète attend.

« Tout peut naître d'une attente infinie »²⁵⁹ écrivait Valéry, et en premier lieu la littérature. Cette nouvelle d'Arturo Arango, tout comme « Lista de espera » et « Bola, bandera y gallardete », sont des récits nés d'une attente essentielle.

²⁵⁸ Abilio Estévez, « El buque fantasma », *op.cit.*, p.135.

²⁵⁹ Abilio Estévez avait écrit cette phrase sur le réservoir d'eau de sa maison havanaise.

Alain, dans le *Système des Beaux-Arts*, soulignait que « le tragique est toujours dans l'attente, non dans la catastrophe »²⁶⁰. Abilio Estévez met en scène ce rapport étroit qui unit l'Attente et le tragique dans « El horizonte ». Tout au long du récit une menace plane sur les personnages. Créant l'atmosphère d'un huis clos étouffant, l'écrivain les plonge dans l'attente d'un cataclysme indéterminé :

« *Tormenta. La noche presagia tormenta. La noche presagia. La noche. Tormenta. Amigo, le escribo estas líneas y no puedo ocultarte que tengo miedo.* »²⁶¹

La première partie de la nouvelle est d'emblée placée sous le signe de la catastrophe puisque c'est ainsi qu'elle s'intitule explicitement. Dans cette maison isolée du monde et prisonnière des eaux, une peur diffuse et indéfinie hante les habitants. Le temps dans lequel ils vivent est celui de l'expectative : ils attendent que la menace s'accomplisse, dans une atmosphère de fin du monde. Cette Attente se traduit physiquement par l'immobilisation progressive de certains d'entre eux à l'instar de Violeta, la sœur du narrateur, qui finit par passer ses journées assise dans un fauteuil, les yeux rivés sur l'horizon : cet horizon d'Attente qui captive les habitants de l'île. Les drames qui marquent leur quotidien, telle la mort de la grand-mère ou la mystérieuse disparition de la figure maternelle, ne sont que le prélude à l'avènement d'un drame aux allures universelles :

« [...] lo que sucedió a la abuela no es lo único, algo más sucederá, no sé si para mal o para bien, ... »²⁶²

L'attente de cet événement donne toute sa dimension tragique au texte. D'ailleurs, il est intéressant de noter que le lecteur n'assistera pas à l'accomplissement du drame : la révélation de la nature de ce dernier n'advient jamais car, une fois de plus, l'essentiel n'est pas tant le dénouement que l'Attente elle-même, source du drame vécu par les protagonistes. Dans l'œuvre d'Abilio Estévez, « *l'horizon* » est avant tout un horizon d'attente.

²⁶⁰ Alain, *Système des Beaux-Arts*, in *Les arts et les dieux*, Paris, Gallimard, 1937, p.461.

²⁶¹ Abilio Estévez, « El horizonte », *op.cit.*, p.186.

²⁶² *Ibidem*, p.192.

3.2.3. L'Attente parfaite

Si l'Attente sous-tend bon nombre de nouvelles du corpus, elle est le personnage central de deux d'entre elles : « Lista de espera » d'Arturo Arango et « Ruta cero » de Rogelio Riverón. Dans ces deux œuvres, l'Attente trouve son expression la plus accomplie puisqu'elle devient une attente qui n'attend rien²⁶³. Les personnages de ces nouvelles attendent tous un bus ou une voiture qui ne viennent pas. Ils sont comme les protagonistes de la pièce de Beckett, *En attendant Godot*, qui attendent sur le bord de la route un homme mystérieux qui n'apparaîtra jamais²⁶⁴. Dans tous les cas, l'objet de leur attente se révèle assez vite n'être qu'un prétexte à l'Attente elle-même. L'élément central de ces œuvres est la condition d'attente et non le but de cette attente comme on pourrait le croire.

« Lista de espera » d'Arturo Arango a pour cadre une gare routière – probablement à La Havane – où des inconnus vont être amenés à se rapprocher pendant qu'ils attendent sans fin un bus inexistant. Ce texte, qui est une sorte de glose cubaine de l'embouteillage cortazarien dans « Autopista del sur », ne prend tout son sens qu'à partir de la condition d'attente dans laquelle se trouvent plongés les protagonistes. D'ailleurs, au fil de la narration, ils vont peu à peu oublier les raisons de leur présence dans ce lieu pour se consacrer à l'organisation de la vie communautaire. L'attente du bus qui va durer des mois devient l'Attente tout court, cette Attente qui n'attend plus rien. Pendant ce temps suspendu, les passagers « virtuels » réunis dans la gare vont faire front à cette situation en constituant ensemble une microsociété qui fonctionne selon les principes socialistes originels : en rétablissant les liens de solidarité qui tendent à disparaître dans la société cubaine actuelle, ils créent un système commun d'alimentation, d'enseignement mais aussi de surveillance. Le lecteur pourrait être tenté de voir dans cette attente l'espoir de voir renaître la société idéale rêvée par le socialisme cubain. Pourtant, cette interprétation s'écroule avec l'arrivée du bus qui provoque la disparition soudaine de cette communauté modèle. L'attente du bus qui

²⁶³ Pour l'écrivain Abilio Estévez, c'est l'attente parfaite telle qu'il l'a définie dans son article, « Los reyes en Cuba », in *El País digital*, n°1275, Madrid, 30 de octubre de 1999, sur www.cubanet.org/CNews/y99/nov99/01o20.htm

²⁶⁴ Une des nouvelles d'Anna Lidia Vega Serova s'inscrit également dans la lignée de l'œuvre de Beckett. Le titre même lui rend explicitement hommage : « Esperando a Elio ». Dans cette œuvre, la protagoniste attend elle aussi un personnage – Elio – qui n'arrivera jamais. De cette attente essentielle naît l'histoire de ce texte. Ce qui compte c'est l'attente elle-même, la condition d'attente impliquée par le gérondif employé dans le titre. Le dialogue qui s'établit entre les personnages présents ne sert qu'à tuer le temps. Il permet de combler le vide créé par l'attente du mystérieux Elio.

aurait pu être l'attente d'un renouveau social n'est finalement qu'Attente : une attente qui n'attend plus rien ni du présent ni de l'avenir.

Le début de « Ruta cero » ressemble quant à lui étrangement à l'incipit de la pièce de Beckett. Les deux textes s'ouvrent sur une description très épurée écrite dans un style presque télégraphique. Les premières lignes de la nouvelle de Rogelio Riverón ressemblent à des didascalies qui font écho aux didascalies initiales de *En attendant Godot* :

« Vísperas del mediodía y una calle. Las nubes ausentes, Eolo dormido, un sol que acorrala al azul, y una parada. »²⁶⁵ ; « Route à la campagne, avec arbre. Soir. Estragon, assis sur une pierre, essaie d'enlever sa chaussure. »²⁶⁶

A travers sa nouvelle, Rogelio Riverón rend hommage à l'œuvre de Samuel Beckett, en particulier dans le traitement du thème de l'Attente. L'inaction des personnages que l'on retrouve tout au long de la pièce de théâtre caractérise également l'univers de la nouvelle. L'écrivain cubain crée une atmosphère lourde, pesante qui plonge les corps dans la torpeur :

« El hombre sacude una pierna con el ademán pesado a que lo obliga el entumecimiento. Como un madero abandonado, el brazo de la mujer está quieto sobre su espalda. [...]. Desde la acera de enfrente, un rayo de sol podría ayudar a que se vean como figuras de retablo, enclavados como mejor pueden en las pulimentadas horas que no los han hecho desertar. »²⁶⁷

L'inertie des corps est palpable à chaque page du récit. Ces « passagers virtuels »²⁶⁸ comme les appelle le narrateur sont telles des sculptures incrustées dans le temps. Leurs déplacements sont rares et éphémères. Personne ne s'éloigne de l'arrêt de bus : toute la scène semble se dérouler au ralenti et le moindre mouvement s'avère épuisant. Ces personnages somnambules, figés dans une pose statique, paraissent condamnés comme s'ils avaient été convoqués par quelqu'un pour attendre éternellement :

« [...] la mulata [...] se arregla el escote y dice : Es gracioso, parece que estamos apostados aquí para ser protagonistas de algo. Llevamos horas en una emboscada que a lo mejor fue dispuesta por otros para nosotros mismos. Hay

²⁶⁵ Rogelio Riverón, « Ruta cero », in *Buenos días Zenón*, *op.cit.*, p.20.

²⁶⁶ Samuel Beckett, *En attendant Godot*, Paris, Editions de minuit, 2001, p.6.

²⁶⁷ Rogelio Riverón, « Ruta cera », *op.cit.*, p.21.

²⁶⁸ *Ibidem*, p.21.

personas y grupos de personas, cuyo castigo es esperar, y ellas lo cumplen. »²⁶⁹

L'attente est ici perçue comme un châtement ou comme la mise en scène d'une pièce écrite par quelqu'un afin qu'elle soit jouée par ces personnages. Ces voyageurs fictifs semblent avoir été réunis dans le seul but d'attendre : qui ? quoi ?... Le moyen de transport n'est qu'un leurre, qu'un prétexte pour donner à ces personnages une raison d'attendre. En réalité, ils ne savent pas vraiment ce qu'ils attendent ni pourquoi ils attendent. A la nuit tombée, ils sont encore tous là. Aucun n'a renoncé à attendre même sans connaître le but. Ils sont plongés dans une attente qui probablement n'attend plus rien... si ce n'est peut-être un quelconque signe de son mystérieux metteur en scène, le seul à pouvoir dissoudre la troupe de comédiens, victimes de la « *agónica espera* »²⁷⁰.

Ce récit de Rogelio Riverón fait de l'Attente sans fin la condition essentielle de l'être cubain. Il rejoint sur ce point l'analyse d'Abilio Estévez qui voit dans l'attente une caractéristique fondamentale de la cubanité :

*« [...] évoqué, a título personal, nuestra capacidad de espera; pretendí explicar cómo esperar parecía haber llegado a ser una de las principales características de la extraña tradición cubana. »*²⁷¹

La « ruta cero » c'est aussi l'horizon zéro : cet horizon d'Attente perpétuelle qui n'est jamais comblée, une attente qui commence « quand il n'y a plus rien à attendre, ni même la fin de l'attente »²⁷², ... l'attente parfaite, une attente qui n'attend rien²⁷³.

Au cœur d'une Révolution qui vacille sur ses bases, ébranlée par une crise sans précédent, les Cubains doivent attendre : mais quoi ? C'est à cette question qu'essayent de répondre les écrivains de notre corpus.

En déclinant les différentes figures de ce thème, ils cherchent un sens à cet état d'attente infinie dans lequel est plongé le peuple cubain. Plusieurs d'entre eux nous

²⁶⁹ *Ibidem*, pp.22-23.

²⁷⁰ *Ibidem*, p.26.

²⁷¹ Abilio Estévez, « Los reyes en Cuba », *art.cit.*

²⁷² Maurice Blanchot, *L'attente, l'Oubli*, Paris, Gallimard, 2000, p.83.

²⁷³ Abilio Estévez offre une définition de l'Attente parfaite dans sa pièce de théâtre « El enano en la botella », *op.cit.*, p.86 : « *En una botella se ejecuta un solo acto hasta el infinito. Ese acto es esperar. ¿Esperar qué? Nada. Esperar sin tener qué esperar es el modo perfecto de esperar.* » L'attente parfaite est une attente inutile, sans objet, sans illusion. C'est l'attente du protagoniste de la nouvelle de JAAD, « Cielo sobre Havana » : « *¿Qué podía hacer? Esperar. ¿Pero, esperar qué cosa? Nada. Sólo esperar. Esperar es suficiente.* », in *Adiós a las almas*, *op.cit.*, p.52.

suggèrent, à travers leurs fictions, que les insulaires sont entrés dans l'ère de l'Attente parfaite, sans objet ni illusion. Le temps n'est plus au désenchantement. L'Attente qui n'attend plus rien pourrait, en fin de compte, n'être rien de plus qu'une autre figure de la vacuité. Les nouvelles sur lesquelles nous travaillons ne seraient donc pas tant celles de la désillusion²⁷⁴ que celles du néant.

En effet, tout au long de ce premier chapitre, nous avons analysé diverses représentations de ce néant. La Havane comme espace géographique et éditorial a été menacée de destruction totale. Ses habitants, réduits à l'état de ruines humaines, continuent de vivre au milieu des ruines d'une ville d'où le temps a été banni. Figée dans une attente sans fin, La Havane contemple la fin d'un monde.

Dévastée sur le plan matériel et moral, elle doit affronter un nouvel effondrement, idéologique cette fois : celui de l'une des principales figures de l'utopie révolutionnaire : « l'Homme nouveau ».

²⁷⁴ De nombreux critiques littéraires ont parlé, à propos des œuvres de la fin des années 1980 et du début des années 1990, d'une « *literatura del desencanto* ». Voir, par exemple, l'article de Rebeca Murga, « El cuento cubano en el nuevo siglo o la encantadora timidez del desencanto », in *La Isla en peso*, n°8, La Habana, sur www.uneac.org.cu/LaIslaEnPeso/

Chapitre 2 : L'explosion des maux

1. L'utopie renversée

1.1. La chute de l'Homme nouveau

« *Ya vendrán los revolucionarios que entonen el canto del hombre nuevo con la auténtica voz del pueblo.* »

Che Guevara, « El socialismo y el hombre en Cuba ».

« *Treinta y cinco años construyendo el hombre nuevo.*

Ya se acabó. »

Pedro Juan Gutiérrez, *Trilogía sucia de La Habana.*

La construction de l'Homme nouveau est un processus qui prendra du temps prédisait le *Che* dans un texte fondateur, « El socialismo y el hombre en Cuba »²⁷⁵, en 1965. La Révolution devait créer l'Homme du XXI^e siècle, libéré du « péché originel » de la société capitaliste. Qu'est devenu, aujourd'hui, le produit de cette utopie ? Qu'est-il arrivé à ce révolutionnaire modèle aguerri à l'épreuve du sacrifice quotidien ?

Les fictions des années 1990 – tant littéraires que cinématographiques – semblent répondre sans ambages à cette interrogation. A l'image de l'île qui devait réaliser cette utopie, l'Homme nouveau est à la dérive.

Dans le film de Fernando Pérez, *Madagascar*, Laura – la mère d'une quarantaine d'années – représente la génération perdue, celle qui, confrontée aux affres de la Période Spéciale, regarde en arrière et ne se reconnaît plus. Tandis qu'elle examine à la loupe une photo des manifestations du 1^{er} mai 1969, elle se demande, angoissée : « *¿Dónde estoy yo? ¿Dónde estoy yo? ¡Dios mío!* ». Au-delà du destin individuel du personnage, cette question symbolique porte sur l'ensemble du projet révolutionnaire : qu'en reste-t-il en temps de crise ? Qu'est-il advenu de ces hommes et de ces femmes

²⁷⁵ Ce texte est une lettre adressée à Carlos Quijano, alors directeur de l'hebdomadaire *Marcha* de Montevideo, consultable sur colombia.indymedia.org/uploads/2005/10/guevara_ernesto_-_el_socialismo.pdf

nés avec la Révolution et censés incarner le renouveau du genre humain ? A l'instar de Laura, ils errent, égarés, dans une ville significativement vide. Leurs interrogations se heurtent au néant : « *Ya no sé nada. Perdí la brújula, la vela, los remos. Y no aparece tierra a la vista.* » avoue, découragée, Laura. A l'origine de son égarement il y a le naufrage d'une utopie qui la fait dériver vers un lieu inconnu.

Trente ans après sa théorisation, l'Homme nouveau s'est perdu à Cuba. Il a, symboliquement, disparu de la littérature cubaine, évincé par des personnages aux aspirations médiocres.

1.1.1. Dégradation et disparition d'une figure de l'utopie

En voulant instaurer le règne de l'Homme nouveau à Cuba, Ernesto *Che* Guevara s'attaquait au projet prométhéen de faire table rase du passé. Afin d'« être pleinement », le vieil homme doit arracher ce qui le rend égoïste, indifférent et malheureux, et pour cela, détruire les sociabilités particulières qui font obstacle à l'intervention rédemptrice. Pour naître, l'Homme nouveau doit renoncer à ses désirs, à ses intérêts, à son identité et à tout ce qui le sépare de la totalité : il doit s'oublier pour se fondre dans la communauté. Dans la conception guévariste, la notion de sacrifice est centrale : pour se régénérer, l'homme doit mener un combat permanent contre les tares capitalistes et notamment contre l'individualisme ambiant. L'idéal du révolutionnaire sacrifié est imposé dès le plus jeune âge. Les petits pionniers cubains n'affirment-ils pas, tous les matins, « *Pioneros por el comunismo ¡Seremos como el Che!* » ?

Dans les années 1960 apparaissent de nouvelles figures littéraires liées au monde militaire et héroïque, incarnations de cet Homme nouveau dont parle le *Che*. Des recueils comme *Los años duros* (1966) de Jesús Díaz, *Usted sí puede tener un Buick* (1969) de Sergio Chaple ou *Tiempo de cambio* (1969) de Manuel Cofiño, marquent l'avènement de la thématique révolutionnaire dans la nouvelle cubaine. Selon Francisco López Sacha, « *esta situación del héroe y su tiempo, del compromiso de toda una generación con la Historia, marcaba de una manera determinante el reflejo de los primeros años de la Revolución en la cuentística.* »²⁷⁶

La figure morale du révolutionnaire modèle, du communiste convaincu, est aujourd'hui absente des fictions cubaines. La nouvelle de Senel Paz, « *El lobo, el bosque y el hombre nuevo* », marque en ce sens l'adieu de la littérature à l'utopie de l'Homme nouveau.

²⁷⁶ Francisco López Sacha, *La nueva cuentística cubana*, La Habana, Unión, 1994, p.14.

Comme le souligne Jorge Fornet²⁷⁷, la scène finale de l'œuvre où David, après avoir dit au revoir à Diego, sort dans la rue et une file de pionniers lui barre le passage, ne trouvera d'écho dans aucun autre texte publié depuis :

« *Lucían los uniformes como acabados de planchar y llevaban ramos de flores en la mano; y aunque un pionero con flores desde hacía rato era un gastado símbolo del futuro, inseparable de las consignas que nos alientan a luchar por un mundo mejor, me gustaron, tal vez por eso mismo, y me quedé mirando a uno, que al darse cuenta me sacó la lengua; y entonces le dije (le dije, no le prometí), que al próximo Diego que se atravesara en mi camino lo defendería a capa y espada aunque nadie me comprendiera, y que no me iba a sentir más lejos de mi Espíritu y de mi Conciencia por eso, sino al contrario, porque si entendía bien las cosas, eso era luchar por un mundo mejor para ti, pionero, y para mí.* »²⁷⁸

Si l'utopie a encore sa place dans cette nouvelle, elle s'efface définitivement des œuvres littéraires parues par la suite. Ce texte est l'un des derniers à présenter encore la Révolution comme un projet viable. Il s'achève sur la croyance en la possibilité de construire un monde meilleur. Depuis, comme l'écrit Rolando Sánchez Mejías, « *la Isla ha perdido la fe* »²⁷⁹.

Le personnage du militant communiste, formé dans le sacrifice quotidien, s'est effacé de la scène littéraire cubaine. Les rares fois où il réapparaît c'est toujours sous une forme dégradée, en tant que figure dévalorisée voire ridiculisée.

Dans la nouvelle d'Arturo Arango, *Lista de espera*, ce rôle est partiellement endossé par l'administrateur de la gare routière qui gère comme il peut l'attente des futurs voyageurs. Le personnage est peu développé mais les quelques traits qui le caractérisent ébauchent l'image d'un être fatigué, dépassé par les événements malgré sa volonté d'organiser et de planifier les hypothétiques départs. Sa parole n'a que peu de valeur puisqu'il se montre incapable de tenir ses promesses. S'il fait de beaux discours pendant les assemblées et se présente comme un pilier sur lequel les passagers peuvent s'appuyer en toutes circonstances, il est loin de pouvoir prouver son efficacité sur le terrain. Lorsqu'ils vont le chercher, les voyageurs doivent traverser « *un laberinto de porteros, escaleras y secretarias* »²⁸⁰ qui symbolise la distance séparant la hiérarchie du peuple.

²⁷⁷ Jorge Fornet, *Los nuevos paradigmas*, op.cit., p.64.

²⁷⁸ Senel Paz, « El lobo, el bosque y el hombre nuevo », in *Aire de luz*, La Habana, Letras Cubanas, 1999, p.464.

²⁷⁹ Rolando Sánchez Mejías, « La cortina de agua », in *Escrituras*, op.cit., p.54.

²⁸⁰ Arturo Arango, « Lista de espera », op.cit., p.116.

Son bureau ressemble, quant à lui, à « *la tienda de campaña de un militar en retirada* »²⁸¹. De là, il s'efforce de mener un combat qui semble perdu d'avance. L'infra-monde d'où il dirige la gare est un enfer administratif et matériel²⁸², jonché de tasses à café sales, où s'entassent les paperasses et les pièces des moteurs cassés. Il sauvegarde tant bien que mal les apparences quand il se présente devant la foule, même si son uniforme sale ne trompe personne : ce fonctionnaire incarne un système usé qui tente d'entretenir l'illusion d'une Révolution toujours en marche.

Il est intéressant de remarquer que dans le film directement inspiré de cette nouvelle, le réalisateur Juan Carlos Tabío introduit un nouveau personnage pour incarner la dérive de l'homme entièrement dévoué à la cause révolutionnaire. D'un dogmatisme étroit et d'un caractère borné, il entrave le projet de vie commun que s'efforcent de construire les passagers en attendant les bus promis. Ce personnage rigide insiste pour suivre les ordres servilement, sans jamais dépasser les limites fixées par l'autorité. Représentant le respect de l'ordre établi face à l'indiscipline de la foule, il recule devant chaque initiative prise par le groupe, menaçant de dénoncer les citoyens qui transgressent les règles. Après avoir quitté la gare, le spectateur le voit revenir à la fin avec les fonctionnaires compétents pour mettre ses menaces à exécution. Vidé de toute consistance et brillant par son intolérance, le personnage devient un objet de dérision. Il n'est rien d'autre qu'une triste parodie du militant exemplaire prôné par la Révolution. C'est dans ce décalage entre ce que les personnages sont censés représenter et ce qu'ils sont en réalité que se révèle la dimension grotesque qui les habite.

Le cinéma cubain de ces dernières années fait ressurgir, ponctuellement, cette figure oubliée de la littérature actuelle. Ainsi, dans le court-métrage de Humberto Padrón, *Video de familia* (2001), comme dans le film de Daniel Díaz Torres, *Hacerse el sueco* (2000), l'acteur Enrique Molina joue le rôle du révolutionnaire convaincu. Ce père de famille porte l'uniforme dès qu'il apparaît en public. Il représente l'autorité, même s'il ne l'exerce qu'à l'échelon le plus bas puisque dans les deux cas il n'est que « *custodio* », c'est-à-dire simple gardien²⁸³ : difficile, à ce niveau, de le prendre au sérieux. Fidèle à ses idéaux et aux valeurs révolutionnaires, il campe sur des positions que plus personne autour de lui ne parvient à défendre. Dans le court-métrage, le père apparaît comme

²⁸¹ *Ibidem*, p.116.

²⁸² Quand les hypothétiques passagers viennent solliciter son aide il désigne lui-même, par deux fois, cet espace concret et métaphorique comme l'enfer : « *Nadie se imagina el infierno que es esto. [...] Nadie calcula el infierno que hay aquí abajo* », *ibidem*, pp.116-117.

²⁸³ Dans *Hacerse el sueco*, il incarne un ancien policier qui a été écarté de son poste pour des raisons de santé.

une figure isolée au sein de sa propre famille : ses enfants s'opposent à ses idées qu'ils jugent rétrogrades et il ne trouve pas, auprès de sa femme, l'appui escompté. Dans *Hacerse el sueco*, Amansio est présenté comme une espèce en voie d'extinction : ce « *combatiente* » – comme on l'appelle dans le quartier – vit dans un « *solar* » peuplé d'« *Orientales* » organisés en bande et qui passent leurs journées à trafiquer. Ce nostalgique des temps de l'Union Soviétique est en décalage total avec son entourage, même le plus proche, puisque sa femme et sa fille décident – à son insu – d'arrondir leurs fins de mois en louant illégalement une chambre de l'appartement. Loin de représenter l'avant-garde révolutionnaire rêvée par le *Che*, ce personnage semble s'être figé dans le temps, expression du vieil homme qui n'a pas su se régénérer²⁸⁴.

Tourné en dérision dans les dernières productions cinématographiques de l'Ile, le militant communiste disparaît physiquement de l'espace littéraire en se donnant la mort dans plusieurs nouvelles de notre corpus.

Sa déchéance physique et morale est exposée aux yeux de tous par Pedro Juan Gutiérrez dans sa *Trilogía sucia de La Habana*. Quelques lignes lui suffisent pour faire tomber de leur piédestal les traditionnels révolutionnaires modèles, à l'image de María :

*« Desde el principio de la Revolución fue militante del partido y oficial del ejército. Siempre así. Ordenando y controlando. La gente en el barrio la trataba con mucho cuidado y le decían “la capitana”. Ahora está sola y vieja y pobre y sucia. No tiene ánimos ni para bañarse. »*²⁸⁵

La chute de l'Homme nouveau se lit ici dans la dégradation du corps de María et dans l'abandon dont elle est victime : un corps de plus à la dérive dans une société indifférente – voire hostile – à son sort. Il n'y a presque plus, chez Gutiérrez, de référence à une Révolution active, ni même à celle qui a pu exister par le passé. A travers ses nouvelles, nous assistons à la dissolution d'un projet social qui n'offre désormais aucune perspective. Les égarements de la Révolution sont également à l'origine de la désorientation de ses fidèles. La folie devient ici une autre incarnation de la mort de l'Homme nouveau :

« A través de la ventana yo veía en el edificio de al lado a la mujer vieja, canosa, quizás un poco abandonada y sucia. Sentada en un balance se mecía furiosamente y cantaba sin pausas y mezclando estrofas de La Internacional, el Himno Nacional, la Marcha del 26 de Julio, el Himno de los

²⁸⁴ Un des habitants du « *solar* », Rigoberto, reproche ainsi, significativement, à Amansio : « *Usted no tiene visión, perspectiva* ».

²⁸⁵ Pedro Juan Gutiérrez, *Nada que hacer*, *op.cit.*, p.217.

Alfabetizadores, el de las Milicias, de nuevo La Internacional, y lo repetía todo. A veces se callaba un poco, como para tomar aire, y preguntaba: “¿Quién es el último? ¿No hay último en esta cola? ¿Quién es el último para el pan? Bueno, si no aparece el último, yo soy el uno, ahh, lo siento, estoy preguntando y nadie me responde. Compañeros, ¿quién es el último?” Y de nuevo comenzaba: “No habrá César, ni burgués, ni Dios.” »²⁸⁶

Les errances mentales de cette vieille militante sont provoquées par le fossé qui s'est creusé entre les idéaux révolutionnaires et la réalité notamment imposée par la Période Spéciale. Si la folie apparaît dans ces lignes comme la mort métaphorique de l'Homme du XXI^e siècle, le suicide marque la mort concrète de l'utopie.

C'est, entre autres, le sort réservé à Ramón, le protagoniste de l'œuvre de Mario L. Guillot Carvajal, « Familia de patriotas ». Cet homme qui a tout sacrifié pour l'idéal révolutionnaire s'inscrit dans une longue lignée de nobles défenseurs de la Patrie : petit-fils d'une collaboratrice de l'Armée Libératrice et fils de *mambí*, il fut lui-même un vaillant combattant de Playa Girón, et a lutté contre les rebelles de l'Escambray. Il a participé à toutes les grandes « *zafras* », aux actes de répudiation de l'épisode de Mariel ou encore aux micro-brigades²⁸⁷. Pourtant, ce révolutionnaire exemplaire contemple aujourd'hui, désabusé, le triste destin de sa nation dans la décomposition de sa propre famille. Sa fille, autrefois parfaite incarnation de l'Homme nouveau, dénonce désormais les injustices du régime socialiste tandis que sa petite-fille vend son corps aux touristes pour survivre. Cette nouvelle est le récit de l'échec fracassant d'un système qui a tout détruit autour de Ramón y compris sa propre vie puisqu'il finit par se suicider. Elle marque la fin de l'utopie sur l'île et la chute de l'homme modèle rêvé par la Révolution. Le personnage de Raquel, dans « No renegarás » de Nancy Alonso incarne lui aussi les idéaux d'une Révolution qui s'est égarée. Militante de la première heure, elle a sacrifiée les siens au nom de la grande famille communiste. Dévouée corps et âme à son travail et à son engagement syndical, elle ne voit dans la Période Spéciale qu'un mauvais moment à passer :

« Ella no aceptaba palabras como deterioro de valores, falta de probidad, egoísmo. [...] Nadie la iba a convencer de que aquello no era apenas un mal momento del que saldrían con esfuerzo, ofreciéndolo todo. »²⁸⁸

²⁸⁶ Pedro Juan Gutiérrez, *Anclado en tierra de nadie*, *op.cit.*, p.106.

²⁸⁷ Les brigades de construction ou « micro-brigades » sont un concept exposé par Fidel Castro dans les années 1970 : il consiste à offrir aux employés d'une entreprise ou d'une usine la possibilité de construire eux-mêmes leurs logements.

²⁸⁸ Nancy Alonso, « No renegarás », *op.cit.*, pp.36-37.

Sa foi aveugle en l'idéal révolutionnaire est ébranlée lorsqu'elle se rend compte que la corruption gangrène la société cubaine tout entière : elle découvre, notamment, que le directeur de l'entreprise où elle travaille détourne des fonds à son profit. Incapable de lutter seule contre un système corrompu de l'intérieur, elle démissionne de son poste et se replie sur elle-même. Son fils est, à son tour, arrêté par la police, accusé de travailler illégalement comme chauffeur de taxi. C'est à ce moment, quand elle pense que la Révolution s'est définitivement perdue, qu'elle décide de se tirer une balle dans la tête. Dans la nouvelle d'Amir Valle, « Cirios, rostros grises y una flor en la solapa », le suicide du père – incarnation de la réussite dans le système socialiste – laisse son fils dans l'indifférence. Sa tragique disparition – il meurt dans d'atroces souffrances en se pendant avec du fil barbelé – renvoie, symboliquement, à l'agonie d'un système et de ses valeurs. L'absence de compassion exprimée par le fils représente la distance qui s'est établie entre la Révolution et ses enfants et qui semble désormais infinie.

Avec le suicide de ces personnages exemplaires disparaît de l'espace littéraire la figure morale du héros révolutionnaire. Leur foi et leur dévouement à la cause ne peuvent survivre qu'artificiellement comme le suggère la nouvelle du groupe Nos-y-otros, « Evolucionaria satisfactoriamente primer cubano que vive con un alma artificial ». Le personnage fétiche d'Eduardo del Llano, Nicanor O'Donnell, devient pour l'occasion le premier citoyen cubain à bénéficier de l'implantation d'une âme artificielle. En entrant à l'hôpital il présente tous les symptômes cliniques de « *l'infarctus animique* »²⁸⁹ : apathique, dépressif, de plus en plus sceptique et de moins en moins enthousiaste. L'opération est considérée comme un succès par l'équipe médicale qui constate que le patient sourit et semble désormais heureux en lisant les journaux. Il paraît avoir retrouvé son ardeur d'antan :

*« Nicanor ha decorado su cama con letreros y consignas de esos que inundan la capital. »*²⁹⁰

Se déclarant être l'exemple vivant des avancées de la médecine cubaine, Nicanor se montre pressé de reprendre son travail d'économiste. Son âme artificielle lui sera plus que nécessaire pour affronter la terrible crise qui ravage l'île.

Comme le suggère cette nouvelle, préserver la ferveur révolutionnaire du peuple cubain dans le contexte de la Période Spéciale relève de la science-fiction.

²⁸⁹ « *infarto anímico* » dans le texte original de Nos-y-otros, « Evolucionaria satisfactoriamente primer cubano que vive con un alma artificial », in *Basura y otros desperdicios*, La Habana, Letras Cubanas, 1994, p.61.

²⁹⁰ *Ibidem*, p.62.

1.1.2. Délinquance, corruption et socialisme

Trente ans après les prophéties du *Che* arrive le temps de l'Apocalypse quotidienne à Cuba et, avec lui, le temps de la Révélation²⁹¹. L'île se réveille brutalement d'une longue torpeur et « découvre » qu'elle est rongée de l'intérieur par des maux traditionnellement imputés au système capitaliste : délinquance, violence, criminalité, prostitution, marché noir, népotisme, corruption généralisée. Les sept plaies du capitalisme décadent déferlent sur la société cubaine et se déchaînent avec la crise des années 1990.

A en croire Carlos Lage, alors vice-président de Cuba, tous ces maux ne sont que le lourd héritage légué par l'ancien régime à la Révolution : inhérents à ce système, ils seraient étrangers au socialisme. La version officielle qu'il livre sur la corruption, en mai 2001, s'inscrit parfaitement dans ce discours qui, enraciné dans la logique de la guerre froide, accuse l'ennemi extérieur de tous les vices et nie toute trace de ces derniers à l'intérieur :

*« La corrupción es intrínseca al sistema capitalista, y pudiera decirse, es la savia que lo alimenta, pero es totalmente contraria al socialismo. »*²⁹²

Pourtant, toutes ces plaies sociales ne sont pas une nouveauté sur l'île. Elles n'ont pas été introduites par un virus capitaliste qui se serait infiltré dans les fissures du système communiste, pas plus qu'elles n'ont été engendrées par les mesures économiques mises en place dans les années 1990, comme se plaît à faire croire la propagande castriste. C'est ainsi que le sociologue cubain exilé, Ricardo A. Puerta, nous rappelle l'existence à Cuba, depuis la naissance de la Révolution, de ce qu'il nomme la « *corruption socialiste* ». L'exemple qu'il en donne est celui du trafic de drogues pratiqué avec la tutelle de l'État cubain – un genre de trafic inconnu avant 1959 – qui apparut à la fin des années 1960 sur l'île, soit une décennie après la chute de l'ancien régime, une fois que le « *fidélisme* » avait achevé son « *étape d'institutionnalisation* »²⁹³. Selon ce sociologue, la corruption a toujours existé à Cuba à tous les niveaux, depuis les temps héroïques jusqu'aux années de crise profonde. Si le phénomène s'inscrit dans la durée, son ampleur, quant à elle, varie dans le temps, atteignant des pics lors des grandes

²⁹¹ Rappelons que « apocalypse » est la transcription d'un terme grec (Αποκάλυψις, Apocalupsis) qui signifie enlèvement du voile, révélation.

²⁹² Propos soutenus par Carlos Lage – repris par d'autres hauts dirigeants cubains tel Ricardo Alarcón, Président du Parlement cubain – et rapportés par Ricardo A. Puerta, *Corrupción en Cuba y cómo combatirla (Una propuesta de auditoría social)*, Buenos Aires, Fundación Cadal, 2004, pp.42-43.

²⁹³ Ricardo A. Puerta, *op.cit.*, p.43.

campagnes internationalistes et, plus récemment, avec ce qui constitue la plus grave crise du fidélisme, la Période Spéciale :

« *La corrupción en el socialismo cubano muestra **ampliaciones significativas** en sus dos extremos vitales: **en las épocas “heróicas y gloriosas”**, cuando por exceso, los fines superiores justifican cualquier medio, y también **en las épocas de “mayor crisis”**, cuando por defecto, el afán de supervivencia incita a lo ilegal. Dos ejemplos, uno en cada extremo, son suficientes para ilustrar lo dicho. La corrupción se disparó con las **campañas internacionalistas** del régimen cubano durante el apogeo de su avance externo en los años 70 y 80. Igualmente, hoy está disparada con el **«período especial»**, que ya parece “Período Eterno” porque nunca se acaba. »²⁹⁴*

En mai 2001, alors qu’il se lance – une fois n’est pas coutume – dans une vigoureuse campagne de lutte contre le crime économique et les indisciplines sociales, l’Etat crée un Ministère entièrement consacré aux maux qui ravagent la société cubaine : le « Ministerio de Auditoría y Control ». Cette initiative révèle à elle seule l’envergure de la crise morale et sociale que traverse le pays. Cette dernière a, d’une certaine façon, levé le voile sur un phénomène aux multiples facettes que le gouvernement refusait jusqu’alors de reconnaître. Elle n’a fait que « révéler » – en l’amplifiant à l’extrême – ce que le discours officiel a cherché à masquer pendant des décennies.

Aujourd’hui, la version populaire de la corruption généralisée a autant de visages que d’expressions – parfois néologiques – qui lui sont rattachées : « *trapiqueo* », « *buscarse la vida* », « *lucha* », « *bisneo* »²⁹⁵, « *sociolismo* »²⁹⁶, etc. Elle a ses propres agents, non moins variés : « *jinetero* »²⁹⁷, « *merolico* »²⁹⁸, « *conecte* »²⁹⁹, « *guajimene* », « *ratero* », « *colero* », « *listero* », « *callejero* », etc. Tous sont, aux yeux de la loi, des délinquants. Tous survivent dans l’illégalité violant par leurs « crimes » quotidiens la morale

²⁹⁴ *Ibidem*, p.30.

²⁹⁵ « *Bisneo* », ou « *bisne* », « *bisnecito* », désigne le commerce illégal de petite envergure. C’est la transcription orale et hispanisée du vocable anglais « *buisness* ».

²⁹⁶ Une forme de « *amiguismo* » ou copinage : « *sociolismo* » est né d’un jeu de mots entre « *socialismo* » et « *socio* » – associé ou ami. C’est le terme informel utilisé à Cuba pour désigner un échange réciproque de « faveurs » entre deux individus.

²⁹⁷ Employé initialement pour désigner les femmes ou les hommes qui se livrent à la prostitution à Cuba, ce terme se réfère, plus largement, à tous ceux qui gagnent leur vie illégalement, grâce au commerce du sexe, au trafic de drogues ou au marché noir.

²⁹⁸ Vendeur ambulant. Terme inventé, comme la plupart, par le régime castriste pour désigner une réalité sociale difficile et l’adoucir en jouant sur les mots.

²⁹⁹ Un contact, un piston : celui qui a le pouvoir ou la capacité de décider si on attribue ou pas telle chose à telle personne.

révolutionnaire. Pourtant ils ne sont pas une exception dans la société cubaine actuelle que Ricardo Puerta qualifie de délictueuse à tous les niveaux :

« Dentro de la actual sociedad la corrupción no es la excepción, sino la norma. La corrupción en Cuba se encuentra tan amplia como arraigada. Es un fenómeno estatal que descende desde lo alto de la organización gubernamental hasta los más humildes estratos de la sociedad. Es un modelo paradigmático que se ejecuta por un simple impulso imitativo. »³⁰⁰

En effet, le délit est pleinement assumé par l'ensemble de la population comme moyen de subsistance. A la morale révolutionnaire s'est substituée une morale de survie qui repousse sans cesse les limites de la légalité :

« El cubano hoy, para subsistir, está obligado socialmente a robar. Vende, trafica y se apropia de cuanto está a su alcance y también de lo que no está. Debe vivir al margen de la ley, de una ley que especula con la especie humana y trata a todos por igual, siempre y cuando el ciudadano sea cómplice del sistema, se convierta en sumiso componedor de mentiras. »³⁰¹

Les Cubains ne se considèrent pas comme de vrais délinquants dans la mesure où l'Etat, dépassé par une crise inédite, est incapable de leur assurer le minimum vital. C'est le système socialiste lui-même qui, ébranlé par la Période Spéciale, pousse aujourd'hui les Cubains dans la voie de l'illégalité³⁰². Les propos d'un jeune travailleur recueillis par le journaliste indépendant Lucas Garve révèlent tout le paradoxe de la situation :

« Aquí hay que robar para vivir, el propio sistema te empuja a eso. Mira cómo no paran de abrir tiendas en dólares. Venden de todo en dólares, y después dicen que hay bloqueo. »³⁰³

Tous les moyens sont bons pour s'en sortir. Les Cubains sont ainsi passés maîtres en l'art de l'« invento ». Inventer, résoudre, échapper : c'est le système D version locale. « Resolver », « inventar », c'est ruser, trafiquer, voler pour joindre les deux bouts et pour « échapper » à la pénurie ambiante. « Escapar, escapa escapando. Todas las variaciones del verbo pueden escucharse a cada momento asociadas a las circunstancias más

³⁰⁰ Ricardo A. Puerta, *op.cit.*, p.29.

³⁰¹ José Rivero, « Decálogo para subsistir en Cuba », in *El Nuevo Herald* et *Cubapress*, 1996, cité par Ricardo A. Puerta, *op.cit.*, p.36.

³⁰² Comme le souligne Ricardo A. Puerta : « [...] el cubano medio, para sobrevivir, tiende hoy a confiar más en lo que puede hacer dentro de la informalidad que en el gobierno. », *op.cit.*, p.61.

³⁰³ Lucas Garve, « El pícaro, el gerente y la corrupción », in *Cubonet*, Miami, 26 de junio de 2001, sur www.cubonet.org/CNews/y01/jun01/26a6.htm

diversas »³⁰⁴. Ce verbe qui sert pour presque tout se répète sur l'île de façon obsessionnelle. Il s'emploie au sens propre – s'accordant alors avec la « *balsa* », l'avion, le mariage, le visa, ... – comme au sens figuré : utilisé comme métaphore, il désigne les moyens les plus variés pour échapper à l'adversité.

La société cubaine des années 1990 est devenue une société de hors-la-loi – petits et grands. Tous les jours, le Cubain moyen viole la loi pour survivre. La délinquance est partout, aucun foyer n'y échappe : dans la rue, chez le voisin, dans les entreprises et institutions où sont employés les Cubains, chez les travailleurs indépendants, etc. Ceux qui participent à la transgression quotidienne de la loi la justifient par l'état de pénurie généralisée et l'impossibilité de se procurer le minimum vital par la voie légale³⁰⁵. En marge de l'économie socialiste en crise s'est donc développée une « *économie de résistance* »³⁰⁶ basée sur des mécanismes de survie qui font fi de tout cadre légal.

Les fictions qui traitent de ce phénomène montrent qu'il existe différents degrés dans la pratique de l'illégalité, allant de petits forfaits qui ne vont pas à l'encontre des valeurs de la société à des actes remettant en cause la moralité du fraudeur.

Dans son recueil, *Cerrado por reparación*, Nancy Alonso explore les multiples visages de l'illégalité au quotidien. « La prueba » met en scène une femme, Berta, qui entretient soigneusement son ulcère de l'estomac pour que le régime alimentaire qui lui est prescrit – comprenant notamment du lait – soit prolongé aussi longtemps que possible. Ainsi, deux mois avant la visite médicale, elle se met à fumer et à boire du café en espérant que cela prolonge sa maladie. Lorsque les médecins confirment que son ulcère n'est toujours pas cicatrisé, Berta a du mal à contenir sa joie :

« *Ahí está la úlcera, viva, latente, garantizándole otro año de certificado médico para que le dieran la dieta alimentaria por la libreta de abastecimiento, otro año de desayunos con leche. Problema solucionado.* »³⁰⁷

Tout en utilisant des méthodes peu orthodoxes pour améliorer son quotidien, elle n'est pas jugée par la morale sociale contrairement au fraudeur de la nouvelle « El viaje ».

³⁰⁴ Abilio Estévez, *Inventario secreto de La Habana*, op.cit., p.249.

³⁰⁵ Selon Dick Cluster, la rigidité de l'économie planifiée a toujours favorisé le détournement des biens de l'Etat. Mais les activités illégales représentaient alors plutôt des exceptions : une part marginale de l'économie nationale. Avec l'effondrement de l'URSS et la fin de l'aide soviétique, Cuba ne pouvait presque plus rien importer et il est subitement devenu très difficile de se procurer quoi que ce soit à travers le circuit de distribution légal, in « To Live Outside the Law You Must Be Honest », in *Cuba Today. Continuity and Change since the 'Período Especial'*, sur web.gc.cuny.edu/dept/blidn/publications/CubaToday.shtml pp.33-34.

³⁰⁶ Ricardo A. Puerta, op.cit., p.42.

³⁰⁷ Nancy Alonso, « La prueba », in *Cerrado por reparación*, op.cit., p.31.

Dans ce récit, quand elle apprend que son fils veut faire partie du contingent de ramasseurs de pommes apparemment convoqué par l'ambassade du Canada, – une fausse rumeur qui a effectivement circulé à La Havane – Inès se rend au cimetière pour faire un vœu sur la tombe d'Amelia « la Milagrosa ». Alors qu'elle attend son tour, elle fait la connaissance de Leobardo, un prétendu fonctionnaire du Ministère de la Collaboration Economique qui lui propose une meilleure offre pour son fils : il pourrait l'inscrire sur la liste des trois cent jeunes appelés à travailler dans l'industrie pétrolière au Venezuela pour quatre cent dollars par mois, dans le cadre d'une campagne de solidarité avec Cuba. Tandis qu'Inès et son fils exultent et se démènent pour lui trouver d'autres candidats parmi les habitants de leur quartier, Leobardo recueille méticuleusement les cent pesos par candidat recruté. A la fin, il disparaît avec un butin de dix-huit mille pesos, soit l'équivalent de huit cent dollars environ. Quand elle revient sur la tombe de « la Milagrosa », Inès y trouve une magnifique composition de fleurs fraîches déposée par Leobardo la remerciant pour le voyage qu'elle lui a permis de concrétiser. Ce personnage n'agit pas seulement ici de façon illégale : il franchit également les limites de la moralité en s'enrichissant aux dépens de ses concitoyens. Dans cette nouvelle s'affrontent les liens anciens de solidarité incarnés par Inès et la mobilisation qu'elle mène dans son quartier et la nouvelle éthique individualiste représentée par Leobardo qui est prêt à spolier ses voisins pour parvenir à ses fins. Le « moi » s'affirme et triomphe face à la communauté.

« *Yo, yo, yo, ... siempre el yo* » reproche Laura à sa fille dans le film de Fernando Pérez, *Madagascar*. Laurita ne croit plus dans les valeurs révolutionnaires. Face à la conscience sociale, elle oppose une spiritualité toute personnelle.

Confrontés à la crise, les personnages de nos nouvelles privilégient également les solutions individuelles. Chacun cherche à s'en sortir par ses propres moyens et ne compte plus ni sur la communauté et encore moins sur l'Etat³⁰⁸ pour y parvenir.

Dans la nouvelle d'Arturo Arango, « Lista de espera », le personnage de « l'aveugle » incarne parfaitement les nouvelles modalités de « résistance » à Cuba. Cet homme se présente à la gare d'autobus muni d'une canne blanche pour pouvoir tirer parti du statut d'handicapé qui lui donnerait la priorité sur la liste d'attente. Il a monté une

³⁰⁸ Ainsi, dans le court-métrage de Sandra Gómez, *Las camas solas*, on aperçoit, dans les dernières séquences, le magasin *Fin de siglo*. Filmé de l'intérieur, il apparaît vide, éclairé par des lumières blafardes et sans un bruit. Puis, de l'extérieur, dans la vitrine, on peut lire sur une pancarte « *Tenemos la solución de su problema* ». La voix-off annonce alors, symboliquement, que les habitants de l'immeuble sur le point de s'effondrer n'ont pas accepté la proposition de relogement de l'Etat mais ont préféré s'installer chez des membres de leur famille ou chez leurs amis.

comédie qui semble bien rôdée. Après avoir trébuché dans une caisse en carton posée par terre, il se laisse guider par un monsieur qui le conduit vers la responsable des affaires sociales. Il lui expose aussitôt son « cas » : il s'est fait voler son portefeuille avec tous ses papiers dont sa carte d'handicapé. Il a d'ailleurs sur lui la déposition faite à la police qui témoigne de sa « bonne foi » mais celle-ci ne mentionne pas le vol de la dite carte. La responsable se montre intraitable : sans cette pièce, elle ne peut rien faire pour lui. Il se tourne alors vers les passagers qui attendent dans l'espoir que quelqu'un s'apitoie sur son sort et lui cède généreusement sa place. Malgré ses talents de comédien personne n'est sensible à son appel. Chacun se justifie comme il peut de ne pas le laisser passer :

« “¿Quién es la primera persona?” preguntó el muchacho, como si estuviera dirigiéndose a una multitud. Su voz sonó pastosa. Una mujer muy maquillada dijo que ni pensarlo, “Aquí todo el mundo tiene su necesidad.” El de las mandíbulas fue mirando uno por uno al resto de la cola. Una anciana apergaminada, que parecía estar dibujada sobre el mismo banco, respondió que por ella no había problemas, siempre que vendieran dos pasajes. Que si vendían uno, lo sentía mucho, pero a las seis y media iba a cumplir dos días de estar allí, sin probar otra cosa que café, y sacó de su bolso un pomito vacío. La mujer que hacía el tres, y que cargaba un niño de unos dos años, dijo que de eso nada, “Hubiera venido ayer, como hice yo.” En el cuarto puesto había un recluta que sólo tenía una semana de pase y no veía a su madre desde principio de año. Los muchachos del quinto lugar, que vestían camisetas y bermudas de colorines, miraron al techo, con los ojos en blanco, y la mujer de un matrimonio joven que ocupaba el octavo o noveno puesto comentó: “Qué barbaridad, las cosas que se están viendo en este país.” »³⁰⁹

Le temps n'est plus à la solidarité. Qu'est-il advenu de la conscience et de la générosité de l'Homme nouveau qui devait naître de la Révolution ? Dans cette société en crise, la débrouille et la gestion individuelle des problèmes – par des moyens peu réguliers ou amoraux – ont relégué la solidarité du peuple cubain au rang de mythe. Comme le montre la réaction des voyageurs de la liste d'attente d'Arturo Arango, face aux difficultés chacun ne regarde que son propre intérêt et n'agit que dans une perspective individualiste. En s'attardant sur cette scène, l'écrivain laisse transparaître sa désillusion face à une société qui, après plus de quarante ans de tentatives pour construire un monde meilleur, s'avère régie finalement par « *la ley del más fuerte* »³¹⁰. Cette nouvelle

³⁰⁹ Arturo Arango, « Lista de espera », *op.cit.*, p.104.

³¹⁰ *Ibidem*, p.104.

n'est d'ailleurs pas autre chose qu'une reconstruction littéraire du mythe de la société modèle voulue par le socialisme cubain qui, à l'image du projet concret, échoue.

C'est avec une pointe d'amertume qu'Arango nous montre que l'Homme nouveau n'est pas de ce monde. D'ailleurs, l'utopie d'une société socialiste modèle se fissure même dans la parenthèse onirique. Tandis que le groupe de voyageurs hypothétiques tente de s'organiser en appliquant les principes de la collectivisation des biens, de la surveillance réciproque et de l'émulation socialiste, les fléaux traditionnels ne tardent pas à refaire surface. Certains ne fument plus toutes les cigarettes qui leur sont distribuées chaque jour afin de pouvoir revendre le surplus pour leur propre compte. S'installe dès lors un véritable marché noir au cœur de cette communauté exemplaire qui n'existe que l'espace d'un rêve et sur lequel la nouvelle administration décide de fermer les yeux. Le même drame se rejoue sans fin dans la société cubaine comme dans la fiction littéraire : l'utopie socialiste se désagrège même dans le cadre de la fiction.

Il est intéressant de remarquer que nombreuses sont les nouvelles du corpus qui adoptent un point de vue individualiste. Elles se focalisent sur un personnage qui, empêtré dans des difficultés, cherche à les résoudre seul, sans compter sur les autres ni sur l'Etat. Il apparaît profondément désolidarisé de toute collectivité. Désormais, l'individu prime sur la notion de groupe dans ces nouvelles : il n'y a plus de trace d'un quelconque sacrifice personnel au profit d'intérêts communs. Elles dessinent la trajectoire individuelle des protagonistes où les autres apparaissent davantage comme une entrave à l'accomplissement de leur destinée.

Comme le fait remarquer à plusieurs reprises le narrateur de la *Trilogía sucia de La Habana*, la crise a fait émerger un homme profondément égoïste – par nécessité – détruisant par là même tout esprit de solidarité :

« *La miseria destruía a todo y destruía a todos, por dentro y por fuera. Ésta era la época del sálvese quien pueda, después de aquella otra del socialismo y no muerdas la mano del que te da la comida.* »³¹¹

La Période Spéciale a marqué la désarticulation de la cohésion d'une société soumise à une lutte désespérée pour la survie. La nécessité de subsister au quotidien a remplacé la morale révolutionnaire fondée sur le sacrifice de l'individu³¹² par l'amoralité fondée sur

³¹¹ Pedro Juan Gutiérrez, *Nada que hacer*, op.cit., p.173.

³¹² Emilio Ichikawa a montré que tout système politique totalitaire exige du citoyen « *un ofrecimiento del ser personal a la trascendencia supraindividual y asentiva.* », in *Del camarada al buen vecino*, Miami, Universal, 2000, p.58.

le « chacun pour soi »³¹³. « *Somos constitucionalmente socialistas, pero crece el individualismo y la dolarización, mientras desaparece la solidaridad* »³¹⁴, observe avec pessimisme Leonardo Padura.

L'univers de Pedro Juan Gutiérrez est peuplé de personnages solitaires qui semblent avoir perdu tout lien social entre eux. Les amours comme les amis du narrateur-protagoniste vont et viennent, changent en permanence. Ce dernier montre une méfiance absolue envers les autres. Ils ne sont là que pour servir ses intérêts personnels :

« *Poco a poco ha ido en aumento el peso sobre mi espalda. Demasiados escombros. De ese modo adquirí la costumbre de aprovecharme de todos y de todo. Un cabrón sentido pragmático de la vida.* »³¹⁵

D'ailleurs, l'un des buts poursuivis par le protagoniste n'est-il pas de devenir insensible à toute la souffrance qui l'entoure ? Résolument égoïste, il ne cherche, au fil de ses aventures, que l'assouvissement de ses propres désirs.

Si les textes de la *Trilogía sucia de La Habana* sont un exemple exacerbé de l'individualisme qui règne dans la société cubaine actuelle, les autres nouvelles du corpus ne révèlent guère plus de solidarité. Les personnages n'évoluent pas dans un environnement social uni mais plutôt en électrons libres. Et lorsqu'apparaît une marque d'entraide entre les personnages, celle-ci est soit de l'ordre du fantasme – comme dans « Lista de espera » – soit de l'ordre de la contrainte.

Prenons l'exemple de deux nouvelles d'Angel Santiesteban où apparaissent des signes visibles de « solidarité » : « Los aretes que le faltan a la luna » et « Lobos en la noche ». La première s'ouvre avec le retour de Xinet d'une soirée passée à se prostituer. A peine descend-elle du taxi qui la ramène chez elle que tous les voisins sont déjà dehors à guetter son arrivée. Ils sont à l'affût, tels des « rapaces » attendant impatiemment leur « proie ». Si sa famille le fait avec plus de douceur et de reconnaissance, elle participe elle aussi au dépouillement de la victime. La solidarité dont fait preuve Xinet semble dès lors subie. C'est un fardeau qu'elle accepte de porter avec résignation. Elle consent au sacrifice de soi dans la mesure où elle porte une lourde responsabilité. Xinet est consciente que si elle renonce à ce gagne-pain pour retourner à l'université, sa famille devra se réhabituer à la misère quotidienne.

³¹³ Le protagoniste du roman de Jorge Ángel Pérez, *El paseante cándido*, brandit significativement la devise actuelle : « *Lo mío primero* ».

³¹⁴ Leonardo Padura, « Tradiciones perdidas », in *Entre dos siglos*, op.cit., p.28.

³¹⁵ Pedro Juan Gutiérrez, *Anclado en tierra de nadie*, op.cit., p.65.

Partager une partie de ce qu'elle gagne illégalement est aussi une façon d'acheter le silence de possibles délateurs. Ce geste de solidarité est imposé par la constante surveillance réciproque des voisins. C'est pour cette même raison que le narrateur-protagoniste de « Lobos en la noche » est soumis à une complicité forcée. Dès qu'il rentre de ses parties de chasse au bétail illégales, ses voisins défilent chez lui l'un après l'autre, un plat à la main, pour quémander un morceau de viande. Il n'a pas d'autre choix que de partager son précieux butin, achetant ainsi le silence des témoins de son « crime ». Ce qui aurait pu apparaître comme un geste d'entraide avec le voisinage prend l'allure d'une véritable extorsion à laquelle le narrateur essaye désespérément de se soustraire :

« Cuando entro en la cuadra, rápidamente paso revista a las puertas y ventanas donde pueden delatarnos. Siempre que alguien me ve, le regalo lo suyo, y todo queda en el olvido. Desde entonces nos vigilan para vernos salir, y esperan el regreso para recibir su parte. Pero esta vez Esteban y yo acordamos engañarlos, saltar el muro del fondo y encontrarnos en la funeraria: estoy seguro de que los despistamos y nos creen durmiendo a esta hora. »³¹⁶

Malgré toutes les précautions qu'il prend, il ne parvient pas à tromper l'instinct de survie animal qui guide ses voisins jusque chez lui. Ce partage forcé de la viande est jugé profondément injuste par la famille du narrateur qui, si elle consent au sacrifice d'un homme pour sa famille, n'adhère pas au sacrifice des siens pour la communauté :

« Vuelven a tocar a la puerta [...]. Abro la puerta y es la vecina del frente con un plato. Siento la voz de mi madre que dice que esto ya es insoportable, mi mujer asegura que es un chantaje, miro a la señora que quiere esconder sus ojos tras las arrugas y le descubro la vergüenza por hacerlo. Tomo el plato y corto un pedazo y se lo entrego; antes de cerrar la puerta veo tres nuevas siluetas, son las otras vecinas. Una me dice que tiene la niña enferma, y mi mujer, que la lleve al consultorio del médico, pero ella insiste, ruega con sus ojos que la ayude y la mandíbula le tiembla. Dejo escapar el aliento mientras tomo los tres platos para salir de eso. Mientras corto los pedazos de las vecinas, se quejan de que Esteban no quiso abrirles la puerta. »³¹⁷

Ces deux nouvelles de Santiesteban jouent sur un décalage ironique entre la notion de solidarité – théorique – portée par l'Homme nouveau, fondée sur le sacrifice conscient

³¹⁶ Angel Santiesteban, « Lobos en la noche », in *Los hijos que nadie quiso*, La Habana, Letras Cubanas, 2001, p.31.

³¹⁷ *Ibidem*, pp.32-33.

et volontaire de l'individu pour la communauté, et la solidarité mise en pratique et imposée par la Période Spéciale. Celle-ci est conçue comme monnaie d'échange, basée sur le sacrifice contraint de l'individu pour la survie d'un groupe restreint. Le sacrifice prôné comme modèle d'action pendant plus de trente ans par l'idéologie révolutionnaire a muté et s'est adapté à la situation de crise. Si les nouvelles du corpus montrent que le discours du sacrifice utilitaire est devenu inopérant dans les années 1990³¹⁸, elles révèlent également que les Cubains n'ont pourtant aujourd'hui d'autre choix que de se sacrifier pour la survie de « l'espèce ».

Des décennies ont passées et les prophéties du socialisme triomphant annoncées par le *Che* au début des années 1960 ne se sont jamais accomplies. Une société modèle débarrassée de toutes les plaies engendrées par le capitalisme, une société sans crimes et sans injustices : telle était l'utopie que devait bâtir, sur l'Île, l'Homme nouveau, enfant chéri – mais aussi chimérique – de la Révolution. Ce dernier, désintéressé, discipliné et disposé au sacrifice n'est jamais devenu réalité. Bien au contraire, la tentative pour réaliser cette utopie s'est retournée contre ceux qui l'ont créée, engendrant un homme empêtré dans les tares sociales les plus anciennes : un être sans but, désorienté, égoïste, guidé essentiellement par l'assouvissement de ses besoins primaires et prêt à tout pour assurer sa survie.

Face à cet échec, les autorités ont cherché, au début de la Période Spéciale, à substituer à l'Homme nouveau de la mythologie guevarienne l'« homme sincère » de José Martí mais la littérature ne s'est pas fait l'écho de cette nouvelle utopie politique. La figure de l'homme de la terre est ainsi démythifiée chez Pedro Juan Gutiérrez avant même qu'elle n'ait eu le temps de s'imposer comme nouvelle icône révolutionnaire :

*« Había mucha gente vendiendo... Y pocos guajiros. Ésos son los que tienen la plata. Se hacen ricos con el hambre de la gente. Es una nueva era. De repente el dinero hace falta. Como siempre. El dinero lo aplasta todo. »*³¹⁹

³¹⁸ Dans la nouvelle « Oveja », du recueil *Basura y otros desperdicios* de Nos-y-otros, le sacrifice de l'individu pour le bien de la communauté est tourné en dérision. Pour protester contre les mauvais repas servis à la cantine, Nicanor O'Donnell se fait le porte-parole de tous les travailleurs et décide d'entreprendre une grève de la faim. Tandis qu'ils le félicitent et le soutiennent dans son effort, les salariés ne pensent qu'à une chose : pouvoir manger la part du gréviste. Ils établissent même une liste pour définir le tour de chacun. Après plus d'un mois de grève, Nicanor meurt : les repas sont toujours aussi mauvais mais la cantine porte désormais son nom. Sur le mode de l'humour, ce texte révèle l'inutilité voire l'absurdité du sacrifice que l'on exige de l'individu au nom de la Cause.

³¹⁹ Pedro Juan Gutiérrez, *Anclado en tierra de nadie*, *op.cit.*, p.97.

Le « *guajiro* » est présenté ici comme un profiteuse qui s'enrichit grassement sur le dos des affamés en temps de crise alimentaire. Possédant de l'argent, il exploite la famine. Une fois de plus, les efforts de la Révolution pour faire de l' « *hombre sencillo* » des vers martiens, le remplaçant de l'Homme nouveau, sont réduits à néant par l'écrivain. Au lieu de se reconstruire autour de la figure de l'Homme nouveau, l'île tout entière est pillée par ses hommes. Si Reinaldo Arenas écrivait à propos de sa génération « ...*Nosotros venimos de la Utopía* », les personnages de nos nouvelles, quant à eux, en sont revenus et s'interrogent désormais sur le nouveau (dés)ordre social.

1.2. Le texte mis en question

« ¡No quiero más certidumbres, cajas de ceniza, política! »

Jorge Luis Arcos, « Hay algo perdido ».

La crise des années 1990 à Cuba n'a pas seulement été économique, sociale et politique. Elle a aussi été idéologique devenant la crise de toutes les certitudes. Avec l'effondrement du bloc soviétique, c'est toute une conception du monde qui a disparu. Depuis l'échec de ce système politique dans les pays de l'Est, le monde entier est dans l'attente du jour où l'Île, un des derniers bastions du communisme, tombera à son tour. Pourtant, si officiellement les idéaux révolutionnaires sont restés intacts, les réformes imposées par la Période Spéciale ont été, dans les faits, autant de renoncements au projet socialiste originel³²⁰. Il n'y a guère plus que les murs de la ville qui arborent fermement les consignes révolutionnaires : « *Unidos en defensa de la Patria Socialista* », « *La palabra más bella es patria* », « *Habana: capital de los CDR* », « *En cada barrio, Revolución* », « *Esta es una revolución de trabajadores en el poder* », « *Los hombres mueren, pero el Partido es inmortal* »... L'omniprésence de ces slogans politiques dans les villes comme dans les campagnes dénote l'absolue nécessité de réaffirmer les bases d'une idéologie durement mise en question par la crise. Les messages ainsi véhiculés participent d'un effort plus global du gouvernement pour maintenir l'illusion d'une révolution au destin immuable et triomphant. Ce matraquage politique n'a-t-il d'ailleurs d'autre but véritable que de convaincre les Cubains eux-mêmes que la Révolution est immortelle³²¹ ?

Pourtant, les murs de l'Île portent en eux les derniers vestiges du temps de toutes les certitudes. L'ère des réponses toutes faites et des consignes prédéfinies a cédé brutalement sa place à l'ère du doute et des questions sans réponses comme le souligne Arturo Arango :

« *Constatar que nuestros pies andaban sobre las reverberaciones de un espejismo fue doloroso: las preguntas que parecían contestadas para siempre*

³²⁰ Nous pensons notamment à la légalisation du dollar en août 1993, l'ouverture du pays au tourisme, l'apparition, en septembre 1993, des « *cuentapropistas* » ou travailleurs indépendants et le vote de la loi, en septembre 1995, sur l'investissement étranger.

³²¹ La déroute des sandinistes en février 1990 a définitivement ébranlé l'idée de l'immortalité de la Révolution. Elle a montré qu'une révolution peut se dire populaire et être démentie par les urnes.

tuvieron que ser formuladas otra vez, con la diferencia de que ahora todas las respuestas eran posibles. »³²²

Les slogans et les devises révolutionnaires ont perdu leur sens. Le discours traditionnel des autorités est devenu inaudible :

« En una radio se escuchaba un noticiero y un tipo repetía: “este triunfo”, “resultado”, “el entusiasmo de nuestro pueblo”, “con júbilo y alegría”. No sé de qué hablaba. Repetía esas frases. »³²³

A ce passage de la *Triolgia sucia de La Habana* de Pedro Juan Gutiérrez font écho les séquences du film de Fernando Pérez, *Suite Habana*, où des vieillards regardent, impassibles, la télévision qui diffuse en continu des manifestations révolutionnaires animées par la ferveur populaire. La vision de ces personnages statiques, au regard détaché, crée un décalage avec l'image de la Révolution qui leur est projetée.

Les concepts sans cesse ressassés par le régime sont vidés de leur signification. Le discours officiel se résume désormais à ces phrases tronquées que les personnages entendent en fond sonore et auxquelles plus personne ne croit.

1.2.1. Crise identitaire et crise du texte : la question comme axe structurant de la nouvelle

La disparition du monde communiste et ses répercussions directes sur l'île ont engendré de nombreuses interrogations en particulier sur l'avenir du socialisme à Cuba. Les années 1990 ont ainsi été marquées par l'expression d'une crise identitaire sans précédent. Le projet socialiste – l'essence même de l'identité politique, économique et sociale de Cuba – était remis en question devant l'échec de ce système à l'échelle mondiale. Comment croire – et faire croire – en la viabilité d'un projet qui venait de montrer ses failles et ses limites ? Comment survivre à la crise sans mettre en péril l'idéologie socialiste ?

Toutes ces interrogations déstabilisantes quant à l'avenir du socialisme sur l'île ont entraîné une profonde remise en question de l'identité de la Révolution cubaine. Cette crise identitaire née de l'échec du bloc communiste et de l'instauration de la Période Spéciale a été amplifiée par d'autres événements marquants de la décennie qui ont

³²² Arturo Arango, « Escribir en Cuba hoy (1992) », in *Segundas reincidencias*, Santa Clara, Capiro, 2002, p.138.

³²³ Pedro Juan Gutiérrez, *Sabor a mí, op.cit.*, p.264.

suscité un réel questionnement de l'être cubain. Le rapatriement en mai 1991 des derniers soldats cubains engagés en Angola, leur retour d'un pays en guerre vers une Ile en crise qui les a reçus dans l'indifférence générale, s'est accompagné d'un profond sentiment de déracinement. Ceux qui ont eu la chance de regagner leur patrie en vie ne la reconnaissent plus. Comment retrouver sa place dans une société bouleversée où tous les anciens repères ont disparu ? Confrontés à un pays radicalement différent de celui qu'ils avaient quitté, ils ont dû se réapproprier leur nouvelle identité, redéfinir l'être national après le traumatisme de la guerre et dans un contexte méconnaissable. Ce sentiment d'étrangeté perçu par les rapatriés des guerres africaines, cette sensation de vivre dans un entre-deux indéfini – entre deux mondes et entre deux crises – ont alimenté le questionnement identitaire des années 1990. Les écrivains ont d'ailleurs réservé une place de choix dans les œuvres écrites durant cette période à ce thème douloureux du déracinement vécu par les internationalistes cubains à leur retour des missions africaines.

L'expérience de l'expatriation et d'un entre-deux identitaire va également trouver un écho à cette période dans « la crise des *balseros* »³²⁴. Le départ de milliers de Cubains de l'Ile vers Miami sur des embarcations de fortune pendant l'été 1994 va réactiver le traumatisme de la séparation et de l'exil. A travers cette nouvelle vague de départs massifs se rejoue l'éternelle tragédie cubaine de l'exil qui interroge encore et toujours l'être cubain.

Comment survivre en pleine crise sans renoncer aux idéaux socialistes qui ont construit la Révolution cubaine ? Comment retrouver ou conserver son identité cubaine malgré l'expérience du déracinement ? Que signifie être cubain à l'aube du XXI^e siècle ? Voilà les questions qui sont en jeu dans la crise identitaire que traverse Cuba depuis le début des années 1990.

Marquée par de nombreuses incertitudes, cette dernière a trouvé un espace d'expression dans la littérature produite dans les années 1990. Aux réponses toutes faites, les écrivains opposent de multiples interrogations. La question comme expression de toutes les incertitudes accumulées dans les œuvres de cette décennie est devenue le thème voire la structure de certains récits emblématiques :

« Los personajes protagónicos (y en general, las voces narrativas ideotemáticamente capitales) de la más reciente promoción de jóvenes cuentistas cubanos, nacidos entre 1959 y 1972 (hasta más ver), estaban

³²⁴ Nous traiterons de ce sujet et des œuvres qu'il a nourri dans la troisième partie de notre travail, chapitre 1, 2.2. : « Balsa », « *balseros* » et « *balsérias* ».

haciendo eso mismo: preguntar, preguntar y preguntar hasta la saciedad – esa manera extremadamente sabia de dudar, de averiguar, de conocer(se) y reafirmar(se), de indagar y cuestionar y tratar de poner las cosas en claro, de hallar una verdad o todas las posibles, las necesarias, las de ahora (que ya se sabe: no las hay definitivas ni absolutas). »³²⁵

La crise identitaire cubaine s'est traduite littérairement par une « déstabilisation » du texte et de l'écriture, une remise en question du texte lui-même qui est ainsi devenu un des principaux vecteurs de ce questionnement de l'être.

Deux nouvelles paradigmatiques³²⁶ marquent la fin du temps des certitudes et des réponses préconçues – et donc d'une littérature « affirmative » – : « Infórmese, por favor » de Roberto Urías et « Mi reino por una pregunta » d'Alberto Rodríguez Tosca. Ce dernier a dû s'exiler en Colombie en 1993³²⁷ pour avoir osé remettre en question, au cours de l'émission de radio qu'il dirigeait, le statut « privilégié » du chanteur Silvio Rodríguez. Dans sa nouvelle, le jeune protagoniste, las d'obtenir toutes les réponses qu'on veut bien lui donner, défie le vieux vendeur :

« – Una pregunta, por favor. – ¿Una pregunta? – Sí, una que le sirva al mayor número de respuestas posibles. – Lo siento joven, pero aquí no vendemos preguntas, sólo vendemos respuestas. – No, respuestas tengo, lo que yo necesito es una pregunta. – Lo siento, el anuncio lo dice bien claro: respuestas todas las que quiera, pero la pregunta debe traerla usted mismo. – ¿Y no ha previsto usted nada para los casos como el mío? – Es que casos como el suyo no son muy comunes; la gran escasez no es precisamente de preguntas, sino de respuestas. – Eso cree usted, y perdone que no esté de acuerdo. – Bueno, el caso es que aquí no tenemos preguntas. »³²⁸

Dès l'incipit de la nouvelle, le jeune protagoniste adopte un point de vue qui va à contre-courant. Il bouscule les habitudes en refusant les réponses prédéfinies que le vieux vendeur est prêt à lui fournir. Il rejette désormais toutes les vérités qu'on lui vend depuis toujours. Dans un dialogue qui semble sans issue, il ose affronter l'éternel vendeur de réponses pour lui dire que les temps ont changé, que l'époque où chacun

³²⁵ Salvador Redonet, « Mi cuento por una pregunta », in *La Gaceta de Cuba*, La Habana, julio-agosto de 1993, p.7.

³²⁶ Selon Salvador Redonet et Margarita Mateo Palmer.

³²⁷ Il se réfère à cette date funeste dans son poème « Toda la dicha está en una cabina de teléfonos » : « y el corazón de mi madre se rompió/como cáscara de huevo el día más injusto /de 1993. » in *La Isla en peso*, n°5, La Habana, sur www.uneac.org.cu/LaIslaEnPeso/num05/carta2.htm

³²⁸ Alberto Rodríguez Tosca, « Mi reino por una pregunta », in *El submarino amarillo (cuento cubano 1966-1991)*, México, Coyoacán, UNAM, 1993, p.343.

devait avoir une réponse toute faite aux questions que l'on pouvait lui poser est bel et bien révolue :

« – Mire, joven... – Pero eso no viene al caso ahora, lo que yo estoy tratando de decirle es que los tiempos han cambiado, que ya ese mecanismo de supervisar lo que deben responder las grandes mayorías no funciona, y que no tiene sentido seguirlo defendiendo frente a otro que más tarde o más temprano tendrá que imponerse. »³²⁹

Face à toutes ces certitudes assénées pendant des années, le protagoniste annonce l'avènement d'une ère nouvelle : celle de l'hésitation, du doute, de l'insécurité, de l'instabilité. Les réponses préfabriquées « vendues » jusque-là au peuple cubain n'avaient pour seul but que de le maintenir dans une ignorance rassurante. Mais avec les bouleversements qui s'annoncent ce gigantesque leurre ne tiendra pas plus longtemps selon le jeune protagoniste. Le récit d'Alberto Rodríguez Tosca préfigure ainsi le changement brutal de perspective qui s'est opéré à Cuba depuis le début de la crise. Ayant fait voler en éclats toutes les certitudes, les années 1990 se sont ouvertes sur un déferlement d'interrogations rendant la position du vendeur résolument obsolète. Le protagoniste n'est d'ailleurs pas simplement à la recherche de questions mais plus précisément de La question, « *la que todos necesitamos* »³³⁰, celle qui engloberait toutes les autres, la question universelle – métaphysique ? – qui habite tout homme sans parvenir à être clairement formulée.

« Infórmese, por favor » est une nouvelle construite sur la base d'un interrogatoire officiel qui pourrait être mené par la Sécurité de l'Etat. Les questions s'y multiplient pour tenter de définir le profil de l'interrogé qui répond toujours de façon décalée ou par d'autres questions. Le dernier échange est révélateur de l'incompréhension qui sépare les deux camps :

« – ¿Está dispuesto a servir para lo que sea y donde sea cuando las razones o la necesidad lo exijan?
- ¿No se ha preguntado por qué se suicidan en masa las ballenas? »³³¹

L'interrogation au cœur du texte engendre l'incohérence du dialogue qui devient l'expression de tous les doutes. Les questions posées restent sans réponses, déstructurant le texte et soulignant l'impossibilité des certitudes idéologiques.

³²⁹ *Ibidem*, p.346.

³³⁰ *Ibidem*, p.344.

³³¹ Roberto Urías, « Infórmese, por favor », in *Los últimos serán los primeros*, La Habana, Letras Cubanas, 1993, p.36.

La question constitue ici l'axe structurant du récit. La nouvelle de Rogelio Riverón, « Edith S.A » est traversée par une interrogation centrale qui habite l'œuvre :

*¿
Q
u
é
h
a
r
e
m
o
s
a
h
o
r
a
?*

Elle va jusqu'à envahir typographiquement le texte. Cette question née de la crise de la Période Spéciale crée un vide dans le récit tant au niveau de l'écriture que du sens car, si elle s'impose textuellement, elle reste pourtant sans réponse.

La nouvelle « Preguntas al polvo » de Jesús Díaz nous fournit l'exemple le plus achevé de l'interrogation qui structure le récit. Le texte se fait lui-même question puisqu'il est entièrement composé de phrases interrogatives auxquelles personne ne répond. A travers ces questions accumulées, le narrateur interpelle Luisa, une femme qui s'est suicidée et qui est présentée, dès les premières lignes, sous la forme d'un corps en décomposition. Le récit se fonde sur un drame familial quotidien à Cuba : la mort dans la distance et la séparation. En effet, Luisa s'est tuée avant d'avoir pu revoir son fils qu'elle a elle-même envoyé en exil pour lui offrir un avenir meilleur. Tout le texte repose sur cette rencontre manquée entre une mère et son fils. Ce dernier ne revient sur l'île que lorsqu'il apprend son décès, quand il est déjà trop tard. Ces « preguntas al polvo » posées à une morte – et qui resteront de ce fait lettre morte – peuvent être lues comme une métaphore de l'exil. Qu'est-ce que l'exil si ce n'est une interrogation permanente, le Doute éternel de savoir si on a fait ou non le bon choix, l'Incertitude perpétuelle de savoir si l'on reviendra un jour sur sa terre, revoir tous ceux que l'on a laissés derrière soi. L'exil c'est l'Incertitude qui déstabilise l'être, c'est un questionnement sans fin qui envahit tant ceux qui restent que ceux qui partent. Comment mieux représenter cette remise en question de l'être, cette crise identitaire provoquée par l'exil que par une succession d'interrogations qui ébranlent le texte. La question, base sur laquelle s'est construit le récit, le rend par là même instable. Les

interrogations qui le composent sont aussi celles qui le décomposent : restant sans réponses, elles condamnent irrémédiablement le récit au silence.

Dans la nouvelle de Jesús Díaz, la question n'est pas seulement au cœur du texte : elle en est la structure même. Le texte devient question. Il devient l'espace privilégié de l'expression d'une hésitation fondamentale de l'être, réactivée à chaque vague d'exils massifs. L'auteur apparaît, à travers son texte, comme le metteur en scène de cette Incertitude.

Jesús Díaz n'est d'ailleurs pas le seul écrivain à faire de la question l'axe structurant de son œuvre. Sans aller jusqu'à faire du texte une Question ouverte, de nombreuses nouvelles cubaines de la fin du siècle placent l'interrogation au cœur de l'intrigue. A l'origine du questionnement qui habite ces récits il y a le doute qui surgit face à l'idéologie de la certitude. Le Doute qui avait été banni de la pensée révolutionnaire affleure à la fin des années 1980 et la littérature s'en est fait rapidement l'écho.

« Carne de doncella » de Luis Manuel García retrace le destin d'une femme qui a osé douter dans le royaume de toutes les certitudes. La nouvelle s'apparente à une confession réalisée depuis l'au-delà puisque le narrateur omniscient des premières lignes cède sa voix à la protagoniste qui vient de décéder et qui contemple rétrospectivement sa vie. Ce fantastique monologue d'outre-tombe revient sur l'histoire d'une chute originelle : l'expulsion de la narratrice d'un monde qu'elle croyait parfait, ordonné selon les principes socialistes justes et immuables. La cause de cette chute est à chercher dans une fêlure qui a pris des proportions inattendues : une interrogation naissante dans l'esprit de la protagoniste, l'expression d'une première hésitation dans un monde qui n'acceptait aucune incertitude. Elle qui a refusé de suivre ses parents dans l'exil, elle qui a pourtant cru de toutes ses forces à l'utopie communiste a été chassée du paradis socialiste pour avoir osé exprimer des doutes sur le chemin que prenait la Révolution dans les années 1970. Dénoncée par ses propres amis, elle a été expulsée de l'université. Toutes les portes se sont brutalement fermées devant elle, l'excluant ainsi du présent mais lui interdisant également tout espoir pour l'avenir. Sa première « mort » – intellectuelle et politique – remonte à l'époque du châtiement qu'elle a reçu pour avoir douté. L'expulsion du royaume des consignes et des slogans inébranlables ne s'est pas fait attendre :

« Tonta de mí que tras doce años tragando consignas que ceban de carbohidratos y grasas la imaginación, pero desnutren el alma, no aprendí a desconfiar de las palabras. Doce años creyendo en el esfuerzo decisivo, el hombre nuevo, el porvenir luminoso, el paraíso comunista sin serpientes y

con manzanas por la libre, sin racionamiento. A la primera duda vino el arcángel Gabriel y me echó a patadas a la cuneta por un delito de interpretación en el primer mandamiento. Dios Padre sólo acepta lecturas rectilíneas... »³³²

« Carne de doncella » est l'histoire d'une déchéance dont les origines remontent au péché originel commis au paradis du communisme tropical : le Doute :

« Yo cometí el pecado original de la duda. El único que ninguna religión perdona. »³³³

C'est ce même doute qu'introduit subrepticement le narrateur de « Familia de patriotas » dans l'univers de Ramón, bâti sur des certitudes en apparence indestructibles. Dans cette nouvelle de Mario L. Guillot Carvajal, les questions avec lesquelles le narrateur assaille le protagoniste servent de déclencheur à une prise de conscience qui aboutira à la mort de Ramón. La formulation du Doute originel, son expression à travers des interrogations auxquelles Ramón n'ose répondre seront à nouveau responsables de la destruction de toutes les vérités. A l'apparition de la moindre hésitation l'édifice tout entier s'effondre, entraînant dans sa chute ceux qui ont osé en douter ne serait-ce qu'un instant. A la question qui ouvre et referme la nouvelle, « *¿Hay un golpe único capaz de resolver este crucigrama?* »³³⁴, le protagoniste répond par un acte irrémédiable : le suicide.

1.2.2. La question qui déstabilise le texte

Dans le récit, le surgissement du doute qui entraîne une mise en question de l'univers où évoluent les personnages est également à l'origine d'une mise en question du texte. Ce lien entre incertitude de l'être et instabilité du texte est frappant dans les nouvelles d'Ahmel Echevarría Peré. Tous ses personnages sont marqués par une instabilité essentielle. A la fois physique et morale, elle se traduit, au niveau littéraire, par une écriture vacillante, faite de répétitions qui créent un rythme de perpétuel va-et-vient dans le corps du récit. Le texte devient un entre-deux aux contours flous qui rendent difficilement identifiable le genre même auquel il appartient. Si son livre *Esquirlas* ne s'apparente pas à un véritable roman il n'est pas non plus clairement

³³² Luis Manuel García, « Carne de doncella », in *El éxito del tigre*, San Juan de Puerto Rico, Plaza Mayor, 2003, p.61.

³³³ *Ibidem*, p.63.

³³⁴ Mario L. Guillot Carvajal, « Familia de patriotas », *op.cit.*

assimilable à un simple recueil de nouvelles. C'est une œuvre d'un genre incertain, à l'image de l'époque qui l'a engendrée. Dès les premières lignes, ces « esquilles » de texte sont placées sous le signe de l'hésitation et de l'incertitude :

« Estaba sentado en mi cama con una foto entre las manos, sin embargo, no la miraba. O tal vez sí. Quizá lo único cierto era aquel pedazo de cartulina, una imagen tomada en mitad de un viaje: 1996, agosto, un tren eléctrico en la ruta Matanzas-Habana. Éramos cinco mujeres y siete hombres regresando de una acampada.

Tal vez lo único verdaderamente real dentro de mi cuarto era la foto. »³³⁵

Traversant la décennie de tous les doutes, le narrateur-protagoniste interroge la réalité qu'il lui est donné de vivre. C'est tout son univers – tant intérieur qu'extérieur – qui est frappé par le sceau de l'instabilité. L'ordre chronologique du récit porte lui aussi les marques de l'incertitude : en effaçant les frontières entre ses souvenirs, le narrateur bouscule le récit linéaire des événements. Ses évocations passées et présentes se chevauchent, fusionnent et se confondent, créant un flou temporel qui renvoie le lecteur à un sentiment d'indétermination permanente. Il transforme le traditionnel « *chronos* » en « *kairos* », le temps linéaire en instants ou en séquences d'instantanés porteurs de sens :

« Son instantes que he vivido: millones de recuerdos, millones de esquirlas; prefiero llamarles así. »³³⁶

L'œuvre elle-même est née d'une interrogation qui résonne dès les premières pages : « *¿Qué hacer con los recuerdos?* »³³⁷. La narration s'organise autour de cette question isolée typographiquement du corps du texte. Elle découle de cette interrogation originelle qui en amène d'autres tout au long du récit. L'œuvre est instable parce qu'elle repose sur des questions auxquelles le narrateur est incapable de répondre au moment où il commence son histoire. Le premier texte de *Esquirlas* s'achève ainsi sur des interrogations qui, dès le début, mettent en péril la narration qui est en train de s'écrire :

*« ¿Habrá una historia?
¿Dónde debería empezar? »³³⁸*

³³⁵ Ahmel Echevarría Peré, *Esquirlas, op.cit.*, p.7.

³³⁶ *Ibidem*, p.10.

³³⁷ *Ibidem*, p.10, p.11.

³³⁸ *Ibidem*, p.12.

Comment composer une œuvre quand tout est incertain ? Comment créer une histoire quand il n'y a plus de vérités, quand la réalité elle-même devient douteuse ? Les hésitations du narrateur-protagoniste sont ainsi projetées dans l'écriture du texte qui devient à son tour le fruit d'un processus de création ambigu.

Le questionnement de la réalité comme de la fiction est à l'origine du travail d'écriture chez Ahmel Echevarría Peré. Cet auteur fait du texte littéraire un texte vacillant, porteur dans son corps de cette interrogation qui l'a engendré. Il crée une œuvre instable, un entre-deux comparable à celui dans lequel errent ses personnages. *Esquirilas* hésite entre nouvelle et roman, entre texte et photo, entre éléments biographiques et éléments fictifs, tandis que les protagonistes sont toujours en train de naviguer entre deux terres³³⁹, entre passé et présent, entre la réalité et leur réalité.

L'incertitude caractéristique de la dernière décennie du XXe siècle à Cuba trouve ainsi son expression littéraire dans la création de textes instables qui reposent sur un questionnement permanent. Plusieurs nouvelles jouent ainsi sur la question comme élément récurrent et déstabilisant du texte.

La question-leitmotiv qui rythme inlassablement le récit et qui traduit une inconstance fondamentale dans l'univers fictif surgit par exemple dans la nouvelle « Tan gris como su nombre » d'Anna Lidia Vega Serova. L'univers de Grisel s'est écroulé lorsque son unique enfant a quitté l'île. Essayant de se reconstruire tant bien que mal après cette blessure, son monde est à nouveau ébranlé par le retour du fils prodigue. Cette problématique de l'exil et du retour sur l'île est revenue en force dans la littérature cubaine des années 1990 sans doute réactivée par la nouvelle vague d'exode massif de 1994. La fragilité et l'instabilité de l'être se lisent ici dans la lancinante question qui hante l'esprit de Grisel : « ¿A qué regresó? »³⁴⁰. Cette interrogation exprime la fêlure qui s'est produite dans son univers. Partagée entre la joie de revoir son fils et la peur d'une prochaine séparation, la protagoniste évolue dans un entre-deux

³³⁹ Ce motif, présent dans *Esquirilas*, est au cœur de sa nouvelle « Tierra » entièrement construite sur le va-et-vient des protagonistes entre deux terres : La Havane et le quartier de *Casablanca*. Là encore, la matrice du texte est une question : « ¿Entonces vivirás cruzando solo la bahía? ». L'incertitude de la protagoniste qui ne parvient pas à choisir un point d'ancrage sur cette terre répond à l'incertitude générale engendrée par « la crise des *balseiros* » de 1994 : « Navegaré este noventa y cuatro, fueron las palabras de cuando ya no limpiabas tus labios. Necesito, al menos este año, seguir cruzando la bahía. », in *La Jiribilla*, n°79, La Habana, novembre de 2002, sur www.lajiribilla.cu/2002/n79_noviembre/elcuento.html

L'indétermination intérieure du personnage féminin est un écho à l'indétermination de milliers de Cubains confrontés au choix de l'exil.

³⁴⁰ Anna Lidia Vega Serova, « Tan gris como su nombre », in *Catálogo de mascotas, op.cit.*, p.31, p.33, p.35, p.36.

comparable à celui dans lequel naviguent les personnages d'Ahmel Echevarría Peré. L'instabilité qui caractérise le monde de Grisel, écho intime d'une crise beaucoup plus vaste, se traduit dans le texte par la déstabilisante répétition d'une interrogation fondamentale.

La question comme signe d'une fragilité de l'être et comme élément déstructurant du texte se manifeste également dans les nouvelles qui s'intéressent à l'expérience africaine et plus particulièrement au retour des soldats cubains de la guerre d'Angola³⁴¹. L'incertitude dans laquelle sont plongés ces personnages se traduit généralement par l'interrogation qui pèse sur leur réadaptation à la vie sur l'île. La crise identitaire qu'ils doivent affronter à leur retour peut se manifester – comme dans la nouvelle de Pablo Díaz Espí, « Los perros » – par une accumulation de questions qui font l'effet d'une bombe dans leur esprit :

« ¿Acaso era él quien no andaba bien? La pregunta le retumbó en la cabeza como una explosión. [...] Entonces se preguntó por qué, ya de vuelta, tenía que imponerse esa fe mediante el mecanismo de preguntas y respuestas. ¿Por qué dudaba de todo y de todos? ¿Por qué nadie, a pesar de su traje de paño carmelita, se fijaba en él? [...] ¿Por qué precisamente en esos momentos, cuando se hallaba tan próximo a cumplir su deseo, tenía que empezar el entierro de los compañeros? ¿Por qué volvía a equivocarse el destino de esa manera? [...] ¿Por qué nadie abría la puerta? ¿Por qué ladraban los perros con tanta insistencia? ¿Por qué observaban aquellos dos sus moribundos movimientos, como esperando? [...] ¿Por qué acudían a su memoria las ruinas de un teatro? ¿Estaría vivo realmente? [...] No recordaba nada. ¿Quién era? ¿Por qué estaba en ese lugar tan oscuro, como el fondo de la espiral en donde desde hacía años había empezado a caer? »³⁴²

Dans ce récit, Ernesto, un jeune soldat qui revient d'Angola, erre dans les rues de La Havane à la recherche de sa mémoire cubaine. Partiellement amnésique après avoir été blessé au combat, il s'efforce de retrouver ce qui faisait son identité avant son départ pour la guerre. Si le protagoniste cherche désespérément à faire ressurgir les souvenirs de sa vie sur l'île, il parvient surtout à faire renaître les souvenirs traumatisants de son expérience africaine. Le « mécanisme des questions » par lequel se manifeste la crise identitaire s'emballe dans les dernières pages de la nouvelle. Les interrogations, toujours

³⁴¹ Plusieurs écrivains ont consacré une partie conséquente de leur œuvre à ce thème : nous pouvons citer, entre autres, Amir Valle, Nancy Alonso, Adelaida Fernández de Juan ou encore Angel Santiesteban – bien que ce dernier se soit davantage intéressé aux campagnes militaires elles-mêmes.

³⁴² Pablo Díaz Espí, « Los perros », in *Encuentro de la cultura cubana*, Madrid, n°25, verano de 2002, pp.146-150.

plus nombreuses, assaillent son esprit et finissent par prendre une dimension clairement ontologique. La question devient ici, une fois de plus, le principal vecteur textuel d'une incertitude fondamentale.

1.2.3. Le texte-énigme

Habité par cette Incertitude, caractéristique du début des années 1990³⁴³, le texte déstabilisé peut se transformer en véritable énigme tantôt policière, comme dans l'œuvre de Leonardo Padura, tantôt existentielle, comme dans l'œuvre d'Antonio José Ponte.

Padura, connu pour être un des maîtres du roman policier à Cuba, a également conçu une de ses nouvelles, « La muerte pendular de Raimundo Manzanero », sur la base d'une intrigue policière. Le récit rassemble les faits à la manière d'un rapport d'enquête. Après l'exposition des éléments qui mettent en évidence la mort de Raimundo Manzanero dans des circonstances troublantes, sont présentés les témoignages recueillis auprès de ses proches, suivis de documents apportant un éclairage nouveau sur l'affaire et d'une « *analyse subjective* »³⁴⁴ de ce « *suicide pendulaire* ». Tout le texte joue sur une incertitude fondamentale qui fait planer le doute sur la version officielle du « suicide » du protagoniste. En intégrant dans son récit les opinions contradictoires des uns et des autres, le narrateur érige l'hésitation en principal mode de lecture. L'incertitude qui est au cœur de cette intrigue policière renvoie indirectement le lecteur à l'Incertitude généralisée qui s'est emparée de la société cubaine au début de la crise. L'énigme littéraire non résolue nous livre peut-être ainsi une clé de lecture de la réalité de l'île. Il faut l'aborder comme on décrypte le texte de Padura : on peut formuler différentes hypothèses mais toutes sont condamnées à être des interprétations approximatives de cette réalité. Ce texte-énigme écrit en 1993 peut être considéré, au-delà de l'intrigue policière, comme l'expression littéraire du Doute qui s'est installée sur l'île au même moment. La mort de Raimundo Manzanero reste, à la fin du récit, une énigme non résolue. Elle marque la fin de toutes les certitudes, des opinions toutes faites du point de vue du lecteur.

³⁴³ Arturo Arango, « Escribir en Cuba hoy (1997) », in *Segundas reincidencias*, op.cit. p.22 : « Quizás las palabras que mejor definan lo que fue para los cubanos el cuatrienio 90-93 sean “vacío” e “incertidumbre” ».

³⁴⁴ Leonardo Padura, « La muerte pendular de Raimundo Manzanero », in *La puerta de Alcalá y otras cacerías*, op.cit., p.169.

La notion d'énigme se révèle ainsi centrale dans plusieurs œuvres de notre corpus. Exprimée sur le plan littéraire, elle renvoie symboliquement le lecteur à l'énigme historique que représente le destin de l'Ile depuis que son cours a été profondément modifié.

Traitée sur le mode de l'enquête policière dans l'œuvre de Leonardo Padura, l'énigme revêt une dimension existentielle dans les compositions d'Antonio José Ponte. Les nouvelles de son recueil *Corazón de skitalietz* renferment pour la plupart une ou plusieurs énigmes. Celles-ci prennent la forme tantôt d'une question existentielle ressurgissant de façon impromptue dans le texte tantôt d'un mot mystérieux aux résonances étranges. C'est en ce sens que « Viniendo » et « Corazón de skitalietz » constituent des textes-énigmes qui jouent sur le même mécanisme : l'apparition, au cœur du texte, d'une expression étrangère, aux sonorités russes, dont la signification demeure plus ou moins voilée, et la répétition – incantatoire ? – d'une question vitale. « Viniendo » est une nouvelle sur le retour de Russie d'un étudiant cubain sur l'Ile après l'effondrement du bloc soviétique³⁴⁵. La question de l'identité est au centre de cette histoire à travers une des variantes du thème du déracinement : un déracinement ici choisi et surtout momentané puisque les jeunes cubains ne sont partis que le temps de leurs études. Pourtant, le protagoniste de la nouvelle va être confronté, à son retour sur l'Ile, à une profonde crise identitaire :

« Desde los arbolitos entrevistados a la salida del aeropuerto y las consignas en grandes letras a la orilla de la carretera, tuvo la sensación de estar perdido en La Habana.

“Estás en casa”, le aseguraron, “ya nada o casi nada te resultará extraño”.

El muchacho que había sido antes de Rusia, cuando estudiaba idioma ruso en la preparatoria y el viaje de estudios le aguardaba como final de curso, lo miraba desde una mesa de la sala de su casa. No recordaba haberlo puesto allí. »³⁴⁶

Dès les premières pages, l'identité du personnage devient problématique. L'indétermination qui va se créer autour d'elle va trouver un écho dans les questions mystérieuses qui scandent la fin de la nouvelle :

³⁴⁵ En effet, même s'il n'est jamais fait explicitement référence dans cette nouvelle au contexte historique, les conditions de départ des étudiants cubains de Russie mettent le lecteur sur la voie : « *Ya no habrían más estudiantes enviados a Rusia, aquello había acabado.* », in Antonio José Ponte, « Viniendo », in *Un arte de hacer ruinas y otros cuentos, op.cit.*, p.111. Le pronom démonstratif « *aquello* », indéfini dans cette phrase, fait implicitement allusion à la fin des étroites relations cubano-soviétiques et des programmes d'échange – notamment d'étudiants – entre les deux pays.

³⁴⁶ *Ibidem*, p.110.

« “¿De dónde vendrá uno cuando se viene?”, preguntó al techo un rato más tarde. “¿De dónde viene uno cuando se viene?”³⁴⁷ ; « ¿De dónde venimos cuando nos venimos? »³⁴⁸.

L'étrange formulation de ces questions renvoie le lecteur à celle, non moins surprenante, du titre de ce récit : « Viniendo ». Pourquoi l'emploi du gérondif ? Pourquoi utiliser le verbe « *venir* » – et non « *volver* » – alors que l'histoire évoque le retour d'un personnage vers sa terre d'origine ? Le mystère engendré par l'étrange formulation des questions au sein du texte comme du titre est porteur de sens. L'auteur nous oriente vers une nouvelle piste de lecture qui fait de cette nouvelle non pas l'histoire d'un retour mais celle d'un aller simple. Après son séjour en Russie, le protagoniste ne revient pas à Cuba. Il ne retourne pas vers ses origines : il « va » à la rencontre d'un pays qui n'est plus celui qu'il a quitté. Ce n'est pas l'histoire des retrouvailles mais d'une redécouverte. La réflexion sur l'identité est au centre de la nouvelle. Le protagoniste lui-même a changé : il n'est plus le même que celui qui a quitté Cuba quelques années auparavant. Il n'y a donc jamais de « retour » à proprement parler mais deux allers : un aller vers la Russie puis un aller vers Cuba. L'énigme identitaire que renferme ce texte est renforcée par l'apparition – puis la répétition – d'une mystérieuse expression aux accents russes dont personne ne connaît la signification :

« *Añik kajara añik kajalmará* »³⁴⁹

Cette phrase sibylline appartient à un langage renforçant le sentiment d'étrangeté qui habite le récit. Celui-ci est accentué par la présence de personnages tout aussi mystérieux. Qui est, par exemple, cette jeune femme russe dont le protagoniste est tombé amoureux pendant son séjour en Russie ? Elle aussi a changé après leur rupture : elle a grossi, s'est repliée sur elle-même, dans le monde imaginaire des films indiens, avant de disparaître. Puis, elle aurait été aperçue par des amis du protagoniste dans un aéroport, en compagnie d'Arabes. Son identité est fluctuante et incertaine. Ce texte-énigme de Ponte pose la question centrale de l'identité qui s'est complexifiée avec la Période Spéciale.

La nouvelle « Corazón de skitalietz » pose, quant à elle, la question de la survie des êtres dans un contexte de crise. Si celle-ci est certes universelle, elle s'est imposée comme

³⁴⁷ *Ibidem*, p.121.

³⁴⁸ *Ibidem*, p.123.

³⁴⁹ *Ibidem*, p.119.

essentielle dans le contexte particulier de la Cuba des années 1990. Cette nouvelle est traversée de part en part par des interrogations qui résonnent dans le texte et qui restent sans réponses, peut-être parce que l'île vit une ère faite de questions ouvertes et d'énigmes irrésolues. La nouvelle met en scène la rencontre de deux singuliers personnages, dans La Havane fantomatique des coupures de courant. Ceux-ci poursuivent une quête qui en soi est déjà toute une énigme : Scorpion, l'historien, est à la recherche du passé, tandis que Véranda, l'astrologue, a cessé de chercher un futur inexistant. Un étrange jeu fait de rencontres, de rendez-vous manqués et de poursuites à travers la capitale va lier les deux protagonistes. Scorpion, en suivant la trace de Véranda, cherche à saisir le mystère qu'elle représente à ses yeux :

« A unos pasos brillaba la luz, al borde de ella Escorpión descubrió a Veranda. [...] Se acercó al borde de misterio que formaba ella y la escuchó cantar o decir algo en voz muy baja. »³⁵⁰

L'identité de Véranda n'est pas définie dans la nouvelle : elle change au gré des pages apparaissant sous le nom symbolique de « *Misterio* » à l'hôpital de jour. Le mystère qu'elle constitue ne sera jamais totalement élucidé tandis que Scorpion devient lui-même, peu à peu, une énigme. Le personnage abandonne progressivement tout ce qui le rattache à son univers quotidien et à une certaine normalité. Il perd son travail et donc sa fonction sociale : d'abord mis en congés forcés, il est ensuite licencié. Il élit alors résidence dans un hôpital de jour avant de devenir un vagabond, un « *skitalietz* » comme il se définit lors d'un interrogatoire dans un foyer pour « *deambulantes* »³⁵¹ :

*« Él les dijo su nombre, no Escorpión. De ocupación skitalietz.
“Es en ruso”, delectreó.
Preguntaron si era ruso él.
“Quieren un loco”, se previno. “Quieren hacer un loco de mí. »³⁵²*

Le mystère de sa transformation semble tout entier contenu dans ce mot étrange aux résonances russes mais dont l'origine est indéfinie. Le mot étranger devient pour lui une sorte de talisman, un refuge : son dernier retranchement dans le monde où il lui est donné de vivre. Le surgissement de ce mot obscur fait du texte lui-même une énigme à part entière puisqu'il donne son titre à la nouvelle. C'est au cœur de cet étrange récit que vont naître des questions existentielles enveloppées, elles aussi, d'un voile de

³⁵⁰ Antonio José Ponte, « Corazón de skitalietz », *op.cit.*, p.175.

³⁵¹ *Ibidem*, p.184.

³⁵² *Ibidem*, p.184.

mystère. La première interrogation de ce genre apparaît dès le début du récit. Elle est prononcée, chose surprenante, par un chat :

« Unos ojos se abrieron en el cojín sobre el que se acodaba él, y el cojín se transformó en un gato.

“¿Historiador?” preguntó el gato con una voz muy clara.

“Te habrás preguntado entonces”, pronunció el animal, “a qué acude la gente para seguir con vida.”»³⁵³

Ce chat qui l'interroge, ce chat « philosophique » est-il simplement le fruit d'une hallucination ? Scorpion prend en effet des pilules qui pourraient expliquer la présence de ce chat fabuleux. Mais en fin de compte, peu importe la nature – réelle ou imaginaire – de l'animal. Ce qui compte c'est que cette question fondamentale, à la fois universelle et singulière dans le contexte d'une île en crise, est posée, pour la première fois dans le récit par un être fantastique. Acquérant une dimension « extra-ordinaire », elle va d'ailleurs devenir un leitmotiv dans la nouvelle puisqu'elle sera reprise ensuite plusieurs fois par le protagoniste :

« “Me gustaría”, dijo [Escorpión] al fin, “investigar a qué acude la gente para seguir con vida.” »³⁵⁴ ; « “¿Qué hace la gente para seguir viviendo?”, gritó Escorpión a un gato entre los gatos. Su voz sonó en la plaza donde había desembocado y desde los balcones los vecinos descubrieron al hombre que gritaba. “¿Qué hacen para seguir con vida?” »³⁵⁵ ; « Escorpión le hizo entonces su pregunta a la muchacha [la trabajadora social] y la dejó como si la hubiera escuchado de labios del gato. »³⁵⁶

Scorpion s'approprie, au fil de la nouvelle, cette question existentielle aux origines étranges. Il finira même par se confondre mystérieusement avec la figure du chat. Après la mort de Véranda, Scorpion ne se souvient-il pas que celle-ci l'avait appelé « *gato* » le jour où ils se sont aimés ? La question répétée par Scorpion va s'insérer dans son discours, aux côtés de nombreuses autres interrogations qui resteront elles aussi sans réponses. Plus le lecteur avance dans le récit, plus les questions s'accumulent dans l'esprit des personnages et plus le texte se transforme en énigme :

« ¿Qué sentido tendría dirigir un departamento de historia cuando a la propia historia le faltaba sentido? [...] ¿Qué había soñado y qué era verdad de

³⁵³ *Ibidem*, p.158.

³⁵⁴ *Ibidem*, p.160.

³⁵⁵ *Ibidem*, p.176.

³⁵⁶ *Ibidem*, p.181.

aquella noche? »³⁵⁷ ; « ¿y qué buscaba él por esas calles? ¿Qué podía significar, al fin y al cabo, un poco de iluminación? [...] ¿Qué historia era aquella que empezaba en una boda, seguía con un cruce telefónico y un partido de baloncesto? ¿Y ese compromiso recién creado, ridículo, con una mujer que ni siquiera le gustaba y que, encima, moriría dentro de poco? »³⁵⁸, etc.

Toutes ces interrogations éparpillées dans la nouvelle s'inscrivent en réalité dans une quête plus globale : la recherche de La question, une question unique capable d'englober toutes les autres :

« Son demasiadas preguntas y no podremos responderlas. Lo que tú necesitas es una pregunta única que resuma todas esas. Una pregunta bien general, abarcadora. »³⁵⁹

Les personnages de « Corazón de skitalietz » ne sont-ils pas, en fin de compte, à la recherche de la même Question que poursuivait le jeune protagoniste de la nouvelle de Rodríguez Tosca « Mi reino por una pregunta » ? La nouvelle de Ponte n'essaye-t-elle pas de répondre – sans y parvenir pleinement – à cette question unique posée par le mystérieux chat dans les premières pages du récit ?

A la manière de Véranda qui demande à ce que la porte de son appartement reste ouverte après sa mort, Antonio José Ponte laisse la fin de sa nouvelle ouverte à toutes les réponses possibles, signes d'une nouvelle ère comme le suggérait la citation d'Arturo Arango au début de notre réflexion.

Depuis le début des années 1990, l'île traverse une crise identitaire. L'instabilité fondamentale qui caractérise alors la réalité cubaine s'installe parallèlement au cœur du texte littéraire. Celui-ci – en particulier la nouvelle³⁶⁰ – est devenu l'espace d'expression de toutes les incertitudes.

La question devient motif, axe structurant mais aussi élément déstabilisant pour l'écriture. La nouvelle, fondée sur un questionnement permanent, se transforme elle-même en énigme littéraire³⁶¹. Le texte se fait mystère : il doit être décrypté, à l'image du contexte qui l'a fait émerger.

³⁵⁷ *Ibidem*, p.161.

³⁵⁸ *Ibidem*, pp.174-175.

³⁵⁹ *Ibidem*, p.181.

³⁶⁰ La poésie a également été un vecteur important des interrogations nées pendant cette période trouble.

³⁶¹ De même qu'Antonio José Ponte, Abilio Estévez fait de la question un jeu avant tout littéraire. Quelle est donc cette mystérieuse Cythère vers laquelle voyage Leopoldo dans « Regreso a Citerea » si ce n'est

Les interrogations qui ébranlent la société cubaine ainsi que la nouvelle ont conduit à une remise en question de la représentation de La Havane, faisant vaciller la frontière entre centre et périphérie, entre les marges et le centre.

une variation esthétique de l'île mythologique reprise déjà par tant d'autres artistes avant lui ? Quel est ce chemin de Damas qu'empruntent les personnages de la nouvelle du même nom si ce n'est une adaptation personnelle du thème biblique et du poème de Julián del Casal ? Dans « El buque fantasma », l'écrivain ne revisite-t-il pas l'opéra de Wagner du même nom ? Si Estévez crée dans ses œuvres des univers insolites, la principale énigme qu'ils posent est littéraire. Pour pouvoir saisir toute la quintessence de ses textes, le lecteur doit être capable de les intégrer dans un réseau de références culturelles abyssal.

2. Les marges au centre

2.1 « *Los hijos que nadie quiso* »

Qu'est-ce qui réunit les personnages de l'hétéroclite recueil de nouvelles d'Angel Santiesteban *Los hijos que nadie quiso*? Qu'ont donc en commun les prisonniers condamnés à la violence quotidienne de la jungle carcérale de « La Puerca » et de « La Perra », les voleurs de bétail de « Lobos en la noche », les « *balseiros* » dérivant en pleine mer de « Los hijos que nadie quiso », la « *jinetera* » de « Los aretes que le faltan a la luna » et les soldats parachutés au cœur de la forêt africaine de « Los olvidados » ?

Tous sont des parias, des exclus, des hommes et des femmes volontairement « oubliés » par la société cubaine. Ils sont les « enfants » non désirés d'une Révolution qui les a réduits au silence et à la clandestinité et qui les aurait bien laissés à jamais dans l'ombre, tout comme les nouvelles dont ils sont les protagonistes.

En effet, *Los hijos que nadie quiso* rassemble tous ces textes que personne n'a voulu publier. Ces nouvelles « maudites » n'auraient d'ailleurs sans doute jamais été imprimées à Cuba si leur auteur n'avait pas remporté en 2001 le prix « Alejo Carpentier » de la nouvelle³⁶². Comme nous le confiait l'écrivain lors d'un entretien à La Havane en février 2006, ses textes ne sont publiés sur l'île que quand ils sont récompensés par un prix littéraire. Jugés « problématiques » par les autorités car dévoilant la face obscure de la société cubaine, les nouvelles d'Angel Santiesteban n'auraient pas dû parvenir jusqu'au jury de ce concours : c'est, en tout cas, ce que lui avaient fait comprendre certains fonctionnaires de l'époque. Selon leurs dires, l'écrivain ne devait pas se faire d'illusion : ce recueil n'avait aucune chance d'être publié, pas même dans vingt-cinq ans. Et pourtant, après avoir remporté le prix qui lui garantissait une publication minimum, l'œuvre est parue contre toute attente en 2001 – fait rare car le délai entre le moment de l'attribution du prix et celui de la publication du livre est en général beaucoup plus long compte tenu de la fragilité encore certaine du monde

³⁶² Le prix « Alejo Carpentier » a été créé, en 1999, dans le but d'encourager la création et la promotion d'œuvres littéraires et de faire découvrir les meilleurs talents de l'île dans le genre du roman, de la nouvelle et de l'essai. La maison d'édition *Letras Cubanas*, la Fondation Alejo Carpentier ainsi que l'Institut Cubain du Livre sont à l'origine de sa création.

éditorial cubain³⁶³. Santiesteban ne s'est alors pas privé de dédier le livre à un de ces fonctionnaires de mauvais augure, « *con veinticuatro años de antelación* »³⁶⁴.

Les marges constituent le champ d'investigation littéraire favori de cet écrivain qui ne s'intéresse dans ses œuvres qu'à des personnages et des univers décentrés ou des situations limites. Il explore ces mondes qui se situent en marge du modèle social révolutionnaire. Il s'aventure au-delà des frontières lumineuses clairement définies par la Révolution pour pénétrer dans l'inframonde volontairement occulté par les autorités de l'île qui en nient officiellement l'existence.

2.1.1. Eclosion d'une tendance littéraire

Cette approche de la société cubaine est représentative d'une tendance artistique beaucoup plus générale³⁶⁵ qui s'est développée essentiellement vers la fin des années 1980. Suivant la voie ouverte par les disciples de l'écrivain Eduardo Heras León – dit « *el Chino* » – qui se proposaient, à travers leurs œuvres, d'établir un dialogue dynamique entre la littérature et les conflits sociaux qui l'ont fait naître, les jeunes écrivains émergeant dans le monde des lettres des années 1980 ont créé trois « *confréries littéraires* »³⁶⁶ qui ont marqué un tournant dans la création artistique de l'île.

A la fin de l'année 1984 naît le groupe « *Seis del Ochenta* » à Santiago de Cuba, créé par d'anciens membres du clan du « *Chino* » dont, entre autres, Amir Valle, José Mariano Torralbas, José Manuel Poveda Ruiz, Alberto Garrido³⁶⁷ et Marcos González. Les écrivains de ce cercle ont été des pionniers dans le traitement littéraire de sujets jugés

³⁶³ Ce déphasage entre la date de création d'une œuvre et l'année de son édition est d'ailleurs souvent rallongé par la censure, dans le cas des œuvres « problématiques » : c'est ainsi que son recueil de nouvelles *Sueño de un día de verano*, prix UNEAC 1995, n'a été publié qu'en 1998, et encore après quelques négociations qui ont conduit Santiesteban à remanier son œuvre, faisant disparaître les passages jugés trop dérangeants pour l'image de la Révolution.

³⁶⁴ Propos recueillis à La Havane, au domicile de l'écrivain, en février 2006.

³⁶⁵ Un site Internet est aujourd'hui consacré à l'expression artistique des marges cubaines sur www.cubaunderground.com

³⁶⁶ C'est ainsi que l'écrivain et critique littéraire Amir Valle appelle ces groupes littéraires qui sont apparus à la fin des années 1980 dans son essai *Brevísimas demencias. La narrativa joven cubana de los 90*, La Habana, Extramuros, 2001, p.28.

³⁶⁷ Alberto Garrido évoque dans une interview ces années de création au sein du groupe « Seis del Ochenta », « *un grupo de locos que escribían y soñaban, o soñaban y escribían. Eran verdaderas batallas campales: los cuentos y poemas salían destrozados, pero nuestra amistad crecía.* », in Yelany Hernández Fusté, « Hemos venido a dar testimonio (entrevista con Alberto Garrido) », *Juventud Rebelde*, La Habana, 28 de febrero 2006, sur www.juventudrebelde.cu/2006/enero-marzo/feb-28/cultura_hemos.html

nuisibles pour l'image de la Révolution. Ils ont introduit dans les lettres cubaines des thèmes tabous, scabreux, qui n'avaient jusqu'alors jamais trouvé un espace d'expression dans l'univers culturel national. Leurs œuvres font sortir de l'ombre la face cachée d'une société prétendument exemplaire : les fraudes dans le monde universitaire, les injustices engendrées par le système militaire, l'homosexualité dans un milieu fortement machiste, le drame humain et les horreurs de la guerre d'Angola, etc. A la fin des années 1980, le groupe atteint sa maturité littéraire récompensée par des prix officiels : Torralbas gagne le prix de la nouvelle « Caimán Barbudo »³⁶⁸ en 1987. Garrido obtient, à vingt-et-un an, une mention au prix « Casa de las Américas » tandis qu'Amir Valle remporte la première mention, dans la catégorie nouvelle, au prix David³⁶⁹ ainsi que le prix UNEAC, dans la catégorie témoignage. Après avoir atteint son apogée en 1987-1988, le groupe se désintègre à la fin de l'année 1990. De nouvelles voies s'ouvrent alors aux jeunes écrivains cubains qui n'hésitent pas à emboîter le pas à « *Seis del Ochenta* ».

En effet, dès 1987, apparaît à La Havane un nouvel ensemble pluridisciplinaire, « *El Establo* »³⁷⁰, qui deviendra assez vite un véritable phénomène culturel également désigné sous les termes de « *frikis* » ou « *rockeros* ». Même si dans ce groupe se fréquentaient aussi bien des musiciens que des poètes, des photographes, des peintres ou encore des architectes, « *El Establo* » s'est surtout fait connaître par son abondante création littéraire. Des écrivains aujourd'hui reconnus tels que Ricardo Arrieta, Ronaldo Menéndez Plasencia, Daniel Díaz Mantilla, José Miguel Sánchez – appelé Yoss –, Raúl Aguiar, Ena Lucía Portela, Karla Suárez ou encore Verónica Pérez Kónina ont intégré ce groupe à un moment ou à un autre de son développement.

Avec eux, le traitement de thèmes marginaux dans la littérature cubaine explose. Ils s'engouffrent avec passion dans la voie nouvelle ouverte par leurs prédécesseurs de « *Seis del Ochenta* », plaçant la marginalité au cœur de leur œuvre. Ils exploitent littérairement les univers extrêmes : la sous culture jusqu'alors prohibée – « *ou presque* »³⁷¹ – du rock, l'univers de la « défonce » par la drogue et l'alcool, l'univers de la délinquance, de la prostitution et des pratiques sexuelles « marginales ». C'est ainsi

³⁶⁸ Prix littéraire octroyé par la revue du même nom.

³⁶⁹ Prix littéraire créé dans les années 1960 et concédé par la UNEAC (Unión de Escritores y Artistas de Cuba) pour récompenser l'œuvre d'écrivains inédits. Il porte le nom de guerre du révolutionnaire Frank País.

³⁷⁰ Le nom de ce groupe est tiré du roman de l'écrivain guatémaltèque Arturo Arias, *Itzam na*.

³⁷¹ Référence au texte d'introduction « El tema prohibido (o casi) : El rock : su reflejo en la narrativa cubana y mundial », de Raúl Aguiar et Yoss, qui ouvre l'anthologie *Escritos con guitarra*, un hommage aux nouvelles cubaines sur le rock. Raúl Aguiar et Yoss, *Escritos con guitarra*, La Habana, Unión, 2005.

qu'apparaissent les premiers « héros » littéraires aux cheveux longs de la littérature de l'île. Ils consomment toutes sortes d'hallucinogènes, écoutent de la musique stridente et dénoncent leur inadaptation au modèle social monolithique qu'on leur impose. En abordant ces thèmes inédits dans leurs oeuvres, ils provoquent l'événement : ils donnent naissance à une véritable « *poétique du scandale* »³⁷² qui à la fois fascine et dérange. Leur consécration devient officielle lorsque les membres de ce groupe remportent pendant quatre années consécutives le prix David. En 1988, Verónica Pérez Kónina remporte le prix de la nouvelle avec *Adolesciendo* tandis que Yoss gagne celui de science-fiction avec *Timshel*. En 1989, c'est Raúl Aguiar qui se voit récompensé pour son roman-nouvelle *La hora fantasma de cada cual* tandis que l'année suivante c'est le recueil de nouvelles écrit à deux mains par Ricardo Arrieta et Ronaldo Menéndez, *Alguien se va lamiendo todo*, qui se voit primé. Toutes ces récompenses littéraires donnent une véritable légitimité à cette nouvelle écriture caractérisée par une extrême violence qui apparaît comme le fruit du dialogue initié dans ces années entre le texte et son contexte.

« *El Establo* » subsiste en tant que groupe jusqu'au tout début des années 1990, avant de se disloquer progressivement, chacun de ses membres cherchant peu à peu une voie d'expression plus personnelle. En tout cas, une nouvelle mode est lancée et marquera toute la littérature nationale de la décennie : celles des récits « violents », « *freak* »³⁷³ qui désacralisent les thèmes traditionnellement tabous de la société cubaine. Nombreux sont les écrivains de l'île, toutes générations confondues, qui décident de sonder cet univers occulte jusqu'à saturation. Même des auteurs qui ont bâti leur renommée dans les précédentes décennies s'y essaient : tel est le cas, par exemple d'Eduardo Heras León ou encore de Leonardo Padura qui explore la violence de l'inframonde havanais dans sa fameuse tétralogie policière.

Exploitée jusqu'à satiété, la fureur de la littérature « *freak* » incarnée par « *El Establo* » va céder la place à une nouvelle orientation littéraire initiée par le groupe « *Diáspora* » fondé en 1993 à La Havane. Plus qu'un groupe, « *Diáspora* » est un lieu ouvert au débat culturel et idéologique. Parmi les jeunes intellectuels qui le composent se trouvent des figures aujourd'hui emblématiques du panorama littéraire cubain comme Rolando Sánchez Mejías, Alberto Garrandés ou Antonio José Ponte. Ces écrivains orientent le débat vers une réflexion éthico-esthétique centrée sur le langage.

³⁷² Expression employée par Amir Valle dans *Brevísimas demencias*, *op.cit.*, p.10.

³⁷³ Terme anglais qui renvoie à ce qui est étrange, extravagant voire monstrueux.

Ils travaillent sur des thèmes à la fois sociaux et artistiques essentiels tels que la postmodernité, la liberté d'expression, la liberté artistique, les libertés individuelles ou l'identité.

Malgré des préoccupations éthiques et artistiques distinctes, ces trois groupes littéraires qui ont émergé entre la fin des années 1980 et le début des années 1990 ont en commun d'avoir heurté un discours officiel lisse ou « *sinflictivo* » et globalement homogène. Offrant des options culturelles alternatives, tous trois ont été perçus comme « problématiques » car ils exposaient une vision conflictuelle de la société et de la littérature. Tous trois ont été considérés comme perturbateurs de l'ordre établi tantôt par l'optique agressive qu'ils adoptaient envers la réalité officielle ou par leur comportement social marginal – « *Seis del Ochenta* » et les « *rockeros* » – tantôt par leurs « *philosophies sociales et publiques* »³⁷⁴ – comme dans le cas de « *Díaspóra* ». Tous trois, par différentes voies, ont engendré une littérature qui s'inscrit en marge du discours officiel : une écriture marginale par bien des aspects.

2.1.2. Exploration littéraire de l'inframonde

La marginalité qui a fait irruption dans les lettres cubaines à la fin des années 1980 avait alors un parfum de scandale. Elle est pourtant devenue une « norme » littéraire quasi incontournable dans les années 1990. La dernière décennie du XXe siècle a été le cadre d'un décentrement spectaculaire dans la création artistique de l'île qui a fait des marges l'objet de toutes les attentions. Il n'est quasiment pas d'écrivains cubains qui ne se soit aventuré à écrire depuis les marges en cette fin de siècle car cette notion s'est considérablement élargie pendant cette période charnière.

On entend tout d'abord par marges tout ce qui se trouve à côté ou en dehors d'un cadre défini : tout ce qui n'est pas conforme aux normes dans un système donné – dans le cas cubain, le cadre explicitement délimité par la Révolution. De ce point de vue, les marges qui ont été révélées en premier lieu par les écrivains cubains de ces dernières années sont les marges sociales les plus éloignées du modèle central révolutionnaire. La littérature « *freak* » des années 1990 s'est emparée de cette marginalité « extrême » des comportements sociaux d'une jeunesse ouvertement en conflit avec le schéma révolutionnaire. Cette situation s'est révélée d'autant plus problématique que cette

³⁷⁴ Amir Valle, *Brevísimas demencias*, *op.cit.*, p.29.

jeunesse, pur produit de la Révolution, a trouvé dans ces comportements marginaux une forme de protestation et d'opposition à un modèle social uniforme.

Les premières manifestations de cette marginalité ont pris l'univers du rock comme emblème contestataire³⁷⁵. Les textes des « *rockeros* » sont pleins de concerts – très souvent condamnés et réprimés par les autorités³⁷⁶ –, de drogues en tout genre, de sexe, de dégradations, de jeunes étudiants adeptes de la musique rock persécutés pour « *diversionismo ideológico* »³⁷⁷. Ces fables urbaines placent, au centre de leur esthétique, une jeunesse dont le comportement social est perçu comme appartenant à une marginalité violente. Les protagonistes de ces œuvres de « *frikis* » incarnent absolument tout ce que la Révolution condamne depuis toujours.

Certains écrivains plus tardifs de la décennie ont perpétué cette tradition « *freak* » dans leurs créations. Tel est le cas, par exemple, d'Anna Lidia Vega Serova dans ses premiers récits : son recueil *Bad painting* qui a remporté le prix David de la nouvelle en 1997 est marqué par un esprit rock à la fois cubain et russe³⁷⁸ qu'elle restitue de façon très personnelle en intégrant ça et là quelques touches fantastiques. « Triple escorzo »³⁷⁹ met en scène un groupe de jeunes perdus – l'un d'entre eux a le sida –, marqués par l'influence rock et dont le seul point de repère est un bar où ils se réunissent pour discuter et s'échanger des cachets qui les enferment dans leurs hallucinations. Les nouvelles suivantes, « Collage con fotos y danzas » et « Instalación con basura » explorent encore un peu plus l'univers d'une jeunesse désabusée de « *peludo[s], drogadicto[s] y posiblemente loco[s]* »³⁸⁰ qui évolue exclusivement dans le milieu du

³⁷⁵ Ce lien entre marginalité et univers « *rockero* » apparaît clairement dans plusieurs films cubains de cette période : ainsi, dans « Entre ciclones » (2002) d'Enrique Colina, Lisa, jeune femme en rébellion contre l'autorité paternelle, entraîne Tomás à la découverte de l'*underground* du « *heavy metal* », monde étrange et extravagant qui fascine le néophyte. Dans le film de Fernando Pérez, « Madagascar », Laurita, rejetant l'autorité de sa mère, se réfugie également dans un univers marginal influencé – entre autres – par le rock.

³⁷⁶ La nouvelle de Ronaldo Menéndez et Ricardo Arrieta, « La horma » est un parfait exemple de cette répression menée par la police contre des jeunes dont le seul « crime » est d'avoir participé à un festival de rock : pour cette attitude allant à l'encontre des principes révolutionnaires, les personnages de « La horma » seront condamnés au cachot, dans *Alguien se va lamiendo todo*, La Habana, Ediciones Unión, 1997, pp.20-28.

³⁷⁷ Voir, par exemple, « Casa de escarabajo » de Ronaldo Menéndez et Ricardo Arrieta dans *Alguien se va lamiendo todo*, *op.cit.*, pp.29-32 : le narrateur-protagoniste, passionné de musique rock, se fait expulser du « *preuniversitario* » pour son attitude anticonformiste.

³⁷⁸ Anna Lidia Vega Serova – tout comme Verónica Pérez Kónina – est une « *agua-tibia* », terme utilisé à Cuba pour désigner les sujets mi-cubains mi-russes. Elle est née en 1968 à Saint-Pétersbourg, a suivi des études de peinture en Biélorussie jusqu'en 1983 avant de partir s'installer à Cuba.

³⁷⁹ Anna Lidia Vega Serova, « Triple escorzo », in *Bad painting*, La Habana, Unión, 1998, pp.13-19.

³⁸⁰ Anna Lidia Vega Serova, « Instalación con basura », in *Bad painting*, *op.cit.*, p.28.

rock et de la drogue. Les textes de ce recueil apparaissent ainsi comme les héritiers directs de la littérature « *rockera* » née à la fin des années 1980. Ena Lucía Portela témoigne également de cette filiation dans son univers littéraire peuplé de personnages étranges, ces « *raros* » et « *raras* », qui appartiennent à un clan et s'affirment dans leur différence par rapport au modèle social dominant.

Tout en s'éloignant du monde marginalisé du rock, de nombreux auteurs cubains ont récupéré, à leur façon, certaines composantes caractéristiques des récits « *freak* », en particulier la violence contenue dans cette littérature ainsi que le point de vue qu'elle adopte sur le monde depuis les marges.

En effet, la littérature produite sur l'île depuis les années 1990 est caractérisée par une exploration – devenue presque systématique – de la marginalité comprise dans un sens beaucoup plus large. Les univers marginaux décrits par les œuvres des années 1990-2000 ne concernent plus seulement ces groupes sociaux évoluant dans des mondes fermés et totalement exclus de la société révolutionnaire.

La frontière entre le cœur social de la Révolution et ses marges va se déplacer ostensiblement avec l'avènement de la Période Spéciale. Confrontés à une situation d'extrême précarité, la plupart des Cubains vont être poussés à survivre en marge du cadre légal défini par la Révolution : « *En cierto modo, nadie está al margen de la ley y todos lo están* »³⁸¹, commente le narrateur de la nouvelle d'Eduardo del Llano, « Greenpeace ». Chaque Cubain devient, dans cette situation de crise inédite, un marginal en puissance. Et beaucoup vont franchir le pas, élargissant ainsi considérablement le concept de marges sociales. En sortant des normes légales définies par le système révolutionnaire pour assurer sa survie, la grande majorité de la population cubaine bascule dans l'illégalité et la marginalité comme le souligne le journaliste cubain indépendant Manuel Vázquez Portal :

*« Sucede que el socialismo cubano ha marginado toda la vida social cubana. La Habana entera es un barrio marginal. Por tanto, Trilogía sucia es su libro representativo. Los que viven al margen de la realidad cubana son los que habitan en Nuevo Vedado y Miramar. »*³⁸²

Ainsi, les comportements jugés traditionnellement « marginaux » par la Révolution ont été intégrés dans le quotidien des habitants de l'île. Les marges de la société cubaine se sont paradoxalement déplacées vers le cœur géographique de la capitale. La Havane

³⁸¹ Eduardo del Llano, « Greenpeace », in *El beso y el plan*, La Habana, Letras Cubanas, 1999, p.72.

³⁸² Manuel Vázquez Portal, « La literatura marginal », in *Cubanet*, Miami, 10 de mayo de 2002, sur www.cubanet.org/CNews/y02/may02/10a8.htm

marginale n'est pas formée par les espaces périphériques mais bien au contraire par les quartiers centraux de la ville. Ce n'est pas un hasard si les personnages de Pedro Juan Gutiérrez ont élu domicile dans *Centro Habana* ou si Alain Bec, le policier des romans d'Amir Valle, s'aventure, pour ses enquêtes, dans les quartiers les plus pauvres de la ville et notamment au cœur de la Vieille Havane³⁸³.

Le renversement dans les relations centre/périphérie est total : les marges sont devenues le nouveau « centre » social et géographique faisant du cœur de la société révolutionnaire un espace périphérique.

Celui-ci a été touché par une prolifération d'actes situés en dehors du cadre légal : vol, corruption, trafic, participation au marché noir, prostitution, émigration clandestine. Cette nouvelle marginalité a trouvé, dans les œuvres littéraires produites après 1990, un espace d'expression étonnamment vaste. En ces temps troublés, le Cubain moyen a intégré l'obscur *underground* que la Révolution s'est efforcée de cacher. L'être marginal n'est donc plus seulement celui qui appartient à un groupe exclu par l'ensemble de la société, avec ses règles, ses codes et son langage. C'est aussi – et surtout aujourd'hui – celui qui a été mis en marge de la société révolutionnaire par des actes ponctuels de survie imposés par la crise. Cette évolution récente de la notion de marginalité fait dire à Amir Valle que « *hoy día Cuba es un país marginal...* »³⁸⁴ car c'est bien la survie – quotidienne et généralisée sur l'île – qui pousse les Cubains vers l'illégalité. Cette extension de l'espace marginal est d'ailleurs décrite par l'écrivain non comme une spécificité de la société cubaine mais plutôt comme une tendance globale observée dans l'ensemble des pays latino-américains :

« No estamos hablando ya de ese bajo mundo, de esa entidad universal llamada bajo mundo, perfectamente localizable antes en nuestras sociedades, donde se mantuvo viva generando sus propios códigos de honor, sus reglas de convivencia, su lenguaje evasivo, sus historias. Decimos más: ese bajo mundo se ha extendido a toda la sociedad. La nueva ciudad latinoamericana real, entonces, es una sociedad marginal: los ricos y los políticos, con sus vicios y su doble moral, son marginales; eso que llaman "pueblo", por su necesidad de sobrevivir bajo toda circunstancia es marginal; el aire que se respira, viciado

³⁸³ Nous pouvons citer comme exemple son roman socio-policier *Si Cristo te desnuda* qui nous plonge dans l'univers de la marginalité homosexuelle à Cuba et qui entraîne ses personnages au cœur de la Vieille Havane.

³⁸⁴ Propos d'Amir Valle recueillis lors d'une conférence en Espagne en 2002, sur www.amirvalle.com/comentarios/articulos/quemarropa.htm

*con los vicios que tradicionalmente destinamos a la marginalidad, es también marginal. Todos somos marginales bajo ese concepto.»*³⁸⁵

Pénétrer cet inframonde qui a gagné la majeure partie de la sphère sociale de l'île est le but poursuivi par un certain nombre d'écrivains qui se sont d'ailleurs souvent spécialisés dans cette thématique à la fois littéraire et sociologique. Ainsi, Daniel Chavarría³⁸⁶, Leonardo Padura, ou encore Amir Valle se sont introduits dans cet univers de l'ombre, cherchant à révéler, à travers leurs œuvres, la face cachée de La Havane, désormais connue de la plupart des Cubains. Ils ont choisis tous trois le genre du roman policier ou du roman noir pour mettre en scène littérairement cet univers souterrain. Si dans les œuvres de Daniel Chavarría³⁸⁷ les êtres de la marginalité cubaine constituent le plus souvent un arrière-plan presque pittoresque à l'histoire narrée, ils accèdent à un autre statut dans les œuvres de Padura ou de Valle où les marges sont au centre de leur univers littéraire. Leonardo Padura a confié à plusieurs reprises³⁸⁸ que ce qui l'intéressait, au moment de l'écriture de son cycle *Las cuatro estaciones*, ce n'était pas tant l'intrigue policière en elle-même que l'univers social en plein bouleversement dans lequel nous entraîne son protagoniste Mario Conde. La trame policière n'est chez lui qu'un prétexte pour explorer une réalité sociale troublée, en perpétuel changement. Si les marges de la société cubaine sont devenues le terrain de prédilection des romans noirs ou des romans policiers des années 1990-2000, elles ont également investi les nouvelles écrites pendant cette période. Leonardo Padura a ainsi composé une nouvelle en 1995, « Mirando al sol », qui explore de l'intérieur cette nouvelle marginalité cubaine.

Telle est la nouveauté apportée au traitement de la marginalité : celle-ci est écrite de l'intérieur par des écrivains qui la vivent personnellement. Elle s'écrit « *desde abajo* », depuis les marges mêmes. Comme le souligne Amir Valle :

³⁸⁵ Amir Valle, « Negra ciudad novelada. Los oscuros límites de la nueva sociedad literaria latinoamericana en la narrativa de Rubem Fonseca ». Conferencia leída en la Semana de Autor: Rubem Fonseca, Casa de las Américas, La Habana, 1 de diciembre de 2004, sur www.amirvalle.com/ensayos/nueva.htm

³⁸⁶ Daniel Chavarría est né en Uruguay en 1933 et s'est installé à Cuba depuis 1969, faisant ainsi pleinement partie de la littérature cubaine.

³⁸⁷ Nous pensons par exemple à ses romans *Adiós muchachos* (1994) ou *El rojo en la pluma del loro* (2001).

³⁸⁸ Voir, par exemple, l'article de Stephen Clark, « Conversación con Leonardo Padura Fuentes », sur www.andes.missouri.edu/andes/Cronicas/scpadura/sc_padura1.html

« *Escribo de la marginalidad porque vivo en esos barrios, porque muchos de los protagonistas de mis libros viven sus vidas reales en los barrios que camino, en la misma Cuba profunda que yo habito.* »³⁸⁹

Cette perspective sur la marginalité à travers le vécu de « *los de abajo* » a été adoptée par d'autres écrivains parmi lesquels le polémiste Pedro Juan Gutiérrez qui a fait du quartier où il vit, *Centro Habana*, le « personnage » marginal par excellence. Ce quartier qui est le sien et qu'il connaît par cœur c'est le « *downtown* », une zone marginale et agressive. *Centro Habana*, dans ses œuvres, est un condensé de toutes les formes de marginalité qui s'expriment aujourd'hui à Cuba, de la plus quotidienne à la plus violente. *Trilogía sucia de La Habana* est habitée par ces êtres marginaux que le narrateur-protagoniste-auteur observe non seulement du haut de la terrasse où il vit mais aussi d'en bas, au cours de ses errances à travers la ville. La « *jinetera* » occasionnelle, la « *loca* », le « *buscavidas* », le « *balseiro* », le mendiant y côtoient la prostituée professionnelle, le proxénète, le trafiquant, le violeur et le dangereux criminel. Toutes les strates de la marginalité sont exposées au grand jour – telles des plaies ouvertes – dans cette vaste fresque de La Havane de la Période Spéciale.

Angel Santiesteban, celui que nous avons présenté au début de notre réflexion comme l'écrivain des marges par excellence, l'écrivain des exclus et des laissés-pour-compte, ceux que la Révolution s'acharne à enterrer, donne la parole à ceux-là mêmes dont il fait partie. C'est ce sentiment d'appartenance à une certaine marginalité qui explique en partie sa capacité à décrire ce monde de l'intérieur :

« *Quizás me haya reflejado un poco en estos personajes. Yo veo en todos estos personajes un poco de mí. [...]. Pasé económicamente mucho trabajo y fui marcado por esas condiciones y una situación. Soy de un mundo marginal, nací en un mundo marginal.* »³⁹⁰

Si, dans ses nouvelles, l'écrivain recrée de manière obsessionnelle l'univers de ces êtres abandonnés par la Révolution et mis au ban de la société cubaine, c'est aussi parce qu'il se reconnaît en partie dans chacun d'eux. Il y a dans la figure du prisonnier – un

³⁸⁹ Propos recueillis par Raúl Tápanes López, « *Escribo de la marginalidad porque vivo en esos barrios...* » (Entrevista al escritor Amir Valle), in *Cuba Underground*, sur www.cubaunderground.com/content/view/154

³⁹⁰ Propos d'Angel Santiesteban recueillis en février 2006, au cours d'une interview réalisée à son domicile du *Vedado*.

personnage récurrent dans les récits de Santiesteban³⁹¹, décrit avec tant justesse et d'authenticité – un peu de l'auteur. Ce dernier a en effet passé quatorze mois dans une prison cubaine pour avoir aidé sa sœur à s'enfuir illégalement de l'île en 1984. Et n'y a-t-il pas dans la vision des « *balseiros* » qui s'éloignent de la côte – dans « *Los hijos que nadie quiso* » – quelque chose de l'expérience qu'il a vécu par deux fois avec le départ de sa sœur sur une embarcation de fortune – un départ raté en 1984 qui s'est soldé par une condamnation à dix ans de prison et une deuxième tentative, réussie cette fois, en 1994.

Au-delà de l'investissement personnel qu'il y a dans ces récits, au-delà de leur dimension proprement cubaine, ces nouvelles montrent que chaque homme fait l'expérience de la marginalité. Chacun frôle, voire dépasse au moins une fois dans sa vie, les limites imposées par la société. C'est cette expérience universelle des limites, de la transgression des frontières que fait partager la littérature de Santiesteban. Comme les autres écrivains qui restituent la marginalité de l'intérieur, il a su éviter l'écueil d'une représentation stéréotypée de la société cubaine actuelle même si ses créations reposent pour la plupart sur des personnages devenus des clichés de la Période Spéciale.

2.1.3. L'obsession des marges

L'exploitation des marges cubaines et plus particulièrement de figures de cette marginalité a certes constitué un phénomène littéraire tout à fait nouveau au début de la dernière décennie du XXe siècle, mais elle est également devenue avec le temps, un phénomène de mode, victime de son propre succès. Ce ne sont plus, désormais, les représentants exemplaires de la Révolution qui peuplent les œuvres littéraires mais ses brebis galeuses.

On observe une manœuvre éditoriale qui vise à magnifier le caractère marginal des productions cubaines actuelles. Les maisons d'édition étrangères sont particulièrement férues de cette nouvelle littérature qui utilise les éléments de la marginalité cubaine pour révéler la dégénérescence d'un processus historique et renvoyer ainsi une image profondément négative de la Révolution. Les personnages récurrents de cette faune extravagante deviennent souvent génériques au lieu d'assumer une individualité

³⁹¹ Deux des six nouvelles de *Los hijos que nadie quiso* ont pour cadre l'univers carcéral : « *La Puerca* » et « *La Perra* ». Le dernier recueil de nouvelles écrit par Angel Santiesteban – qui a reçu le prix « *Casa de las Américas* » 2006 – est, quant à lui, entièrement consacré à ce thème.

littéraire propre. L'esthétique de la marginalité a été galvaudée et ses figures les plus représentatives sont devenues des stéréotypes qui font vendre à l'étranger³⁹².

Il s'agit d'attirer l'attention sur des sujets scabreux et rentables de l'*underground*. Certains écrivains, face à la possibilité d'être publiés, jouent le jeu. Ainsi, en décembre 1997, paraît la première anthologie espagnole entièrement consacrée aux « *Novísimos* » et consacrée au thème très polémique du sida sur l'île : *Toda esa gente solitaria*, dont le sous-titre raccoleur, « *18 Cuentos cubanos sobre el sida* », constitue clairement un argument commercial. Sur la quatrième de couverture, il est précisé que les auteurs appartenaient à un atelier littéraire créé dans un sanatorium avec des malades atteints du virus du sida. Par cette note c'est leur appartenance à des univers marginaux, leur esprit iconoclaste qui est mis en avant car la marginalité, qui s'exporte très bien hors de frontières de l'île, fait vendre. Elle sert de publicité éditoriale en Occident. Cette anthologie s'apparente à un produit marketing où le sujet affiché suscite davantage d'intérêt que la valeur artistique de l'œuvre chez l'éditeur étranger. Ainsi, les critères de sélection des textes cubains à l'étranger peuvent être davantage polémiques que littéraires, provoquant volontairement l'amalgame entre œuvre artistique et pamphlet politique.

C'est à cause de cet engouement que les éléments de la crise cubaine – l'exposition au grand jour des problèmes sociaux à Cuba, des carences et des difficultés quotidiennes – qui ont fait irruption de façon tout à fait novatrice dans la littérature insulaire au début des années 1990 se sont vite transformés en clichés artistiques dont la mise en scène était condamnée à s'épuiser du fait de leur surexploitation.

Pourtant, malgré une évidente banalisation des marges dans les lettres cubaines de ces dernières années, de nombreux écrivains ont su préserver une certaine authenticité dans le traitement de ce thème et construire un univers porteur de sens.

Ainsi, la recherche de l'essence de la marginalité quotidienne à Cuba a motivé, sans aucun doute, l'écriture du recueil de nouvelles, *Adiós a las almas*, de Jorge Alberto Aguiar Díaz – dit JAAD. Le sujet marginal urbain inscrit dans le quotidien de l'île est au cœur de son œuvre. La rue et ses habitants sont les protagonistes de ses récits. Il est vrai que la nouvelle qui ouvre le recueil a pour cadre les bas-fonds madrilènes : des bas-fonds étrangement semblables d'ailleurs à ceux de La Havane. Là-bas, les exilés sont

³⁹² Dans le film de Daniel Díaz Torres, « *Hacerse el sueco* » (2001), le prétendu professeur de littérature suédoise est à la recherche de la faune marginale « typique » de La Havane : pour satisfaire sa curiosité – et moyennant argent – les habitants du « *solar* » où il loge organisent une bagarre générale. Cette scène dévoile la supercherie des marges qui simulent leur propre condition pour mieux se vendre à l'étranger.

aussi des « *chulos* » et leurs filles, des « *jinetas* », comme si ces personnages étaient réduits au statut de simples archétypes. N'y aurait-il donc pas de littérature cubaine sans la présence de quelques « *jinetas* », « *balseros* », « *internacionalistas* » et autres emblèmes de la société cubaine actuelle ? Pourtant, il faut aller au-delà des apparences, au-delà des clichés les plus évidents pour pénétrer au cœur de l'univers de JAAD. Son monde c'est celui de l'ombre : c'est l'inframonde, le revers de la médaille – révolutionnaire. Là encore, si les éléments qui composent ses récits font figure aujourd'hui de stéréotypes, leur traitement littéraire, quant à lui, en est bien éloigné. Dans un style décharné et acerbe, il joue avec les clichés de la Période Spéciale et les restitue d'une manière très personnelle. Ainsi, il n'hésite pas à désacraliser la condition de victime d'une jeune prostituée en lui donnant subitement le rôle du bourreau menaçant³⁹³. De cette façon, il s'éloigne du stéréotype de la « *jinetas* » dont il fait le prétexte idéal pour contester un ordre social où tout semble immuable. Les marges de l'espace littéraire « jaadien » sont tout sauf des marges « factices », reconstruites pour les besoins de la commercialisation de l'œuvre à l'étranger³⁹⁴. Il manie le cliché tout en le dépassant, lui redonnant ainsi une nouvelle vie. Si la poésie des marges est totalement absente de l'univers de Pedro Juan Gutiérrez, elle se dévoile très lentement dans l'univers de JAAD.

Même chez Gutiérrez, chez qui on peut soupçonner une exploitation en partie commerciale de ces thèmes qui s'exportent à merveille, la mise en scène des marges cubaines a également une autre valeur. Ce qui compte dans ses œuvres ce n'est peut-être pas tant cette marginalité développée à l'extrême et saturant l'espace narratif, que les marges du texte : ces moments de pause, en dehors de la violence la plus évidente. Il veut nous faire pénétrer dans les « *submundos* » de la capitale, à la découverte du cœur secret de La Havane :

*« Cada ciudad, como cada persona, tiene por lo menos una vida pública y otra secreta. No ha existido jamás una ciudad que se precie de serlo, que no tenga una apasionante o intensa vida secreta. O tal vez, sería mejor decir, muchas vidas secretas. Porque cada zona social tiene su propio entramado subterráneo, que sostiene y mueve la vida pública. »*³⁹⁵

³⁹³ Jorge Alberto Aguiar Díaz, « ¿Cómo hacen el amor los patos? », in *Adiós a las almas, op.cit.*, pp.7-37.

³⁹⁴ Ce procédé est dévoilé par le narrateur de la nouvelle de Ronaldo Menéndez, « Una ciudad, un pájaro, una guagua... » : « [...] descubro a Humberto este recurso en que la periferia simula ser periferia para venderse... », in *El derecho al pataleo de los ahorcados*, La Habana, Casa de las Américas, 1997, p.56.

³⁹⁵ Pedro Juan Gutiérrez, « La vida secreta », in *Cuentos de La Habana Vieja*, Madrid, Olalla, 1997, p.91.

Les histoires que raconte Pedro Juan Gutiérrez ne s'intéressent pas à la vie secrète des hautes sphères du pouvoir et de la société mais à cette autre vie tout aussi occulte des bas-fonds de la capitale. A travers ses récits, il nous parle de ces autres mondes, pour la plupart inconnus car cachés, de cette Havane secrète volontairement enfouie par la mémoire révolutionnaire. Les « *submundos* » qu'il révèle dans sa trilogie sont aussi bien ceux de la violence et de la marginalité extrêmes que ceux d'une marginalité plus quotidienne concentrée dans l'espace symbolique du « *solar* » ou de la « *azotea* », lieux à la fois d'entassement des corps qui tentent de survivre au jour le jour en franchissant les limites de la légalité, et de contemplation. C'est depuis son appartement situé sur une terrasse que le narrateur scrute l'univers qui l'entoure et cherche à pénétrer les secrets que recèle le cœur de la capitale. Le personnage adopte une position particulière qui à la fois intègre la foule des marginaux du quotidien et s'en démarque. Il se fond avec eux et, en même temps, prend ses distances par rapport aux marges humaines et urbaines de La Havane.

En travaillant ces concepts au-delà des simples clichés commerciaux destinés à capter l'attention du public étranger, certains écrivains ont su donner à la marginalité une place authentique dans leurs œuvres. Ils ont délaissé ses représentations les plus évidentes, pour explorer une autre forme plus universelle : la marginalité vécue au cœur de l'espace intime, redonnant une nouvelle vigueur au traitement littéraire de ce thème. Les marges, qui avaient fait une entrée fracassante dans le monde des lettres cubaines à la fin des années 1980, se renouvellent dans les œuvres écrites depuis la fin des années 1990.

A côté des ces manifestations les plus évidentes, va se développer une littérature qui s'intéresse aux comportements marginaux dans l'espace intime, levant le voile sur une sexualité différente – notamment l'homoérotisme féminin –, la violence domestique ou encore les violences sexuelles. Ainsi, Ena Lucía Portela ou Anna Lidia Vega Serova vont installer la plupart de leurs nouvelles dans un espace privé où elles explorent les comportements humains – en particulier féminins – traditionnellement perçus comme marginaux. Le dernier recueil de nouvelles publié par Anna Lidia Vega est représentatif de ce déplacement des marges dans l'espace de l'intimité par excellence, « *la Casa* », qui est mentionnée dès l'épigraphe de l'œuvre au titre suggestif : *Imperio doméstico*. Toutes les histoires se passent derrière des portes fermées, loin du regard et du jugement social. Seul le lecteur a le privilège de s'introduire dans l'intimité de ces personnages féminins « différents ».

Dans « A orillas del baño », le désespoir et la violence vont s'exprimer dans un couple de femmes brisé par la routine. « Estirpe de papel » met en scène une mère obligée de se prostituer sous les yeux de sa fille et la révolte que cette situation marginale engendre chez l'enfant, tandis que « La damisela de rojo (acuarela y tinta) » dévoile la solitude d'un homme devenu femme. Toutes ces histoires qui nous font entrer dans la vie privée des personnages sont porteuses d'une même violence : contenue, latente au début, elle finit par exploser. Dans « Estirpe de papel », l'enfant s'en prend physiquement à sa mère dans une scène d'une extrême brutalité :

« [...] la niña no ve más a la madre, sólo al ser atroz que la ha privado de su mundo. Más que nunca antes siente horror, un horror doloroso que le impide respirar, le nubla la vista, le sacude los miembros. Acecha al ser atroz con los ojos, estudia cada uno de sus desplazamientos, espera inmóvil a que quede cerca, se inclina para levantar del piso cualquier objeto, el cuello muy cerca, el cuello descubierto y frágil, y de un solo salto bestial la niña prende en él la dentadura, aprieta largamente, aguantando decidida las embestidas y tirones, las contorsiones, golpes del ser que lucha por arrancársela, pero no hay forma, la niña ha puesto todas sus fuerzas en esa mordida, todas las fuerzas de su rencor y sus carencias, de sus miedos y su amor. Caen juntas, por primera vez realmente juntas, niña y madre, por primera vez en la vida de las dos unidas en un abrazo real, y ese fluir de sangre y ese olor que no cesa. »³⁹⁶

L'écrivain met en scène le paradoxe d'un amour véritable qui ne peut être vécu ici – comme dans toutes les nouvelles du recueil – que dans la violence et la souffrance. C'est cette fureur, enfouie dans l'espace privé, qui réunit les personnages de *Imperio doméstico*. En ce sens, Anna Lidia Vega Serova nous fait découvrir un univers « marginal » double puisque la violence domestique surgit dans un espace essentiellement féminin.

Il y a bien une évolution de la notion de marges tout au long de la décennie oscillant entre des formes de marginalité extrêmes et une marginalité quotidienne et intime qui s'est installée au cœur de la société cubaine.

Si la marginalité apparaît dans les nouvelles de notre corpus comme un espace géographique et social appartenant à la réalité cubaine des années 1990, elle se dévoile aussi comme un espace symbolique ou métaphorique. En effet, quelques textes originaux de cette période contribuent à une matérialisation poétique des marges.

³⁹⁶ Anna Lidia Vega Serova, « Estirpe de papel », in *Imperio doméstico*, op.cit., p.47.

Antonio José Ponte a ainsi donné une identité littéraire à ces êtres marginaux typiques de la société révolutionnaire en crise qui traversent ses récits. Les habitants démunis qui s'entassent dans les vieilles bâtisses coloniales de La Havane – les « *Orientales* » dénigrés dans les textes de Gutiérrez – acquièrent une existence littéraire propre dans la nouvelle « Un arte de hacer ruinas » puisqu'ils deviennent des personnages de fiction à part entière sous le nom suggestif de « *tugures* ». Les vagabonds et les êtres désorientés qui envahissent les rues de la capitale deviennent, quant à eux, les mystérieux « *skitalietzs* » dans le récit qui leur est consacré³⁹⁷. Si Ponte explore les marges de la société cubaine dans ses œuvres il le fait à partir d'une optique différente qui a quelque chose d'éminemment onirique.

Il utilise ces « *tugures* » et ces « *skitalietzs* » comme métaphore littéraire de la marginalité dans la capitale, à la manière de Miguel Mejides qui a recours à la figure du nain ou du « *bizco* » dans « El hombre de ninguna parte ». Ce dernier, – tout en créant une atmosphère très différente de celle des récits de Ponte – reconstitue lui aussi les marges en tant qu'espace poétique. La création, à l'intérieur de sa nouvelle, d'un monde souterrain dominé par une société de nains renvoie métaphoriquement à l'économie souterraine qui s'est développée dans l'île en crise. Les marges acquièrent ici une existence littéraire autonome. L'expression imagée d'économie souterraine est représentée de manière concrète. La marginalité des personnages de Mejides est inscrite dans leur physique : le nain, comme le loucheur, sont des êtres à part, différents. Les marges ne sont pas ici un concept : elles s'incarnent dans des situations et des types concrets. « El hombre de ninguna parte » constitue ainsi une incursion onirique dans le monde souterrain de La Havane, cette Havane occulte où tout se passe à l'abri des regards indiscrets. C'est à travers l'exercice de la métaphore littéraire que Miguel Mejides aborde le traitement de la marginalité :

« A la hora de enfrentar los temas marginales y conceptualizarlos, lo hago desde la metáfora y la parte artística. Yo quería escribir un cuento sobre un marginal –y perdonen que hable de mí –, un cuento sobre el mercado negro, la economía sumergida, ese submundo, y me dije: ¿cómo enfrentar ese problema?, ¿voy a describir naturalistamente la realidad? Y me dije: no; me inventé un bizco, que viene a La Habana a trabajar en el turismo, y no le dan trabajo en ningún hotel porque es bizco, y aquello es el Palacio de la Belleza. Se encuentra en una estación de trenes a unos enanos y descubre cómo esos enanos, que viven bajo la ciudad de La Habana, que venden, matan vacas,

³⁹⁷ Antonio José Ponte, « Corazón de skitalietz », *op.cit.*

entran automóviles, sueños y no sueños, reconstruyen el mundo marginal de la vieja ciudad de La Habana. Ese es el concepto de marginal para mí; esa metáfora de un bizco, un enano, una realidad muy dura. »³⁹⁸

Telle est la matérialisation poétique des marges : celles-ci se libèrent du contexte pour trouver une expression avant tout littéraire et une vie indépendante à travers des représentations symboliques.

Les années 1990 ont vu éclore des nouvelles qui laissent la place à l'expression des marges, révélant les fissures d'une société révolutionnaire apparemment homogène. L'irruption de la marginalité dans la littérature cubaine récente a fait émerger des sujets différents qui fragmentent et déstructurent l'image d'un monde présenté comme lisse et uniforme.

Ce thème, décliné sous les formes les plus diverses – des plus extrêmes au plus quotidiennes, intimes ou symboliques –, semblait menacé d'extinction du fait de sa surexploitation. Pourtant, même s'il n'est plus omniprésent dans les œuvres littéraires cubaines d'aujourd'hui, il reste visible, laissant une empreinte dans les arts qui semble indélébile.

Cette exploitation des marges dans le cadre de l'île s'inscrit également dans une tendance plus générale. Ainsi, une anthologie comme *Cuentos desde Miami* présente des nouvelles qui intègrent par bien des façons cette notion : elles mettent en scène les misères des Cubains évoluant dans un autre espace marginal, celui de la ville de Miami. Marges urbaines, sociales, morales ou encore linguistiques saturent l'espace littéraire. Où qu'elle soit produite, leur écriture redessine l'image de la ville.

³⁹⁸ Miguel Mejides, « ¿Qué significa ser marginal? », débat sur le thème de la marginalité dans la revue électronique *La Isla en peso*, n°5, La Habana, sur www.uneac.org.cu/LaIslaEnPeso/num05/estacion.htm

2.2. Derrière les colonnes, la ville maudite

« Je suis cette Ève de poussière et de pierre, cette fillette aux yeux de miel. Cette odeur de menstruation dans les toilettes publiques. Je sais que tu fuis...
"Oh, pourvu que tu t'échappes." Oh, pourvu que la pluie ne cesse pas. »

Zoé Valdés, « Conte havanais à dormir debout ».



Photo 1 : La Vieille Havane photographiée par Ramón Paolini³⁹⁹

Qu'il semble loin le temps où les poètes et écrivains cubains chantaient les charmes, la douceur et la légèreté de leur Ile natale ! Qu'est-il advenu de cette Cuba « *deleitosa como la fruta de [sus] árboles* »⁴⁰⁰, au doux parfum de jasmin tant de fois invoquée par

³⁹⁹ Photo publiée en illustration de l'article « La Habana Vieja: víctima de la Guerra Fría », dans la revue électronique *Venezuela Analítica*, n°16, junio de 1997, sur www.analitica.com/archivo/vam1997.06/visiones.htm

⁴⁰⁰ Dulce María Loynaz, « poème CXXIV », in *Poemas sin nombre*, La Habana, Editorial Loynaz, 2000, sur www.cervantesvirtual.com/bib_autor/Loynaz/poemaCXXIV.shtml

Dulce María Loynaz ? Où chercher désormais cette « *patria dichosa* »⁴⁰¹, « *dulce tierra de luz y hermosa* »⁴⁰² encensée par José María Heredia ?

Si dès le milieu du XXe siècle des écrivains tels que Virgilio Piñera s'étaient chargés de rompre avec cette littérature « arcadique »⁴⁰³ fondée sur une mythification du paysage insulaire, celui-ci – et plus particulièrement le cadre havanais – continuait de susciter la fascination de bon nombre d'artistes. L'incroyable envoûtement exercé par La Havane a donné naissance à de véritables odes dédiées à sa splendeur décadente. Depuis la prodigieuse Havane de José Lezama Lima, ville de fantômes et de légendes où se mélange le monde entier, jusqu'à La Havane nocturne et lascive de Guillermo Cabrera Infante, en passant par « *La Habana, ciudad nocturna interiormente radiante; y luminosa en las entrañas* »⁴⁰⁴ de Gastón Baquero ou encore La Havane-dédale baroque d'Alejo Carpentier, toutes ces visions littéraires mythiques de la capitale cubaine traduisent l'extraordinaire attrait des auteurs contemporains pour ce lieu⁴⁰⁵. Chacun, à sa façon, nous donne à contempler sa ville, La Havane, l'éternelle...

Or, c'est précisément ce regard passionné posé sur La Havane qui semble avoir disparu de nos jours des lettres cubaines. La magie de l'éternelle ville des colonnes s'est brutalement éteinte jusqu'à disparaître presque totalement des œuvres des années 1990 qui s'inscrivent, de ce point de vue, dans la représentation littéraire de La Havane sépulcrale initiée par Virgilio Piñera⁴⁰⁶, cette Havane maudite stigmatisée plus tard par Reinaldo Arenas :

« *Ya la horrible ciudad – la nuestra – nos muestra su grotesco perfil. Ya se cierne sobre el mar su silueta horrorosa, ya blanquea bajo el cielo, ya se*

⁴⁰¹ José María Heredia, « La estación de los nortes », sur www.los-poetas.com/c/here1.htm

⁴⁰² José María Heredia, « Himno del desterrado », in *Poesía cubana de la colonia*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2002, p.46.

⁴⁰³ Nous nous sommes permis ce néologisme créé à partir du terme Arcadie, nom d'une région de la Grèce qui, dans la poésie antique, était représentée comme un pays idéal, un lieu idyllique resté par la suite le symbole d'un âge d'or.

⁴⁰⁴ Gastón Baquero, « La mítica ciudad llamada La Habana », 1960.

⁴⁰⁵ Il est évident que l'envoûtement exercé par La Havane dans les lettres cubaines ne commence pas au XXe siècle : il nous suffit de penser à l'image qui se dégage de cette ville dans ce qui est considéré comme le premier grand roman cubain, *Cecilia Valdés*, de Cirilo Villaverde, ou encore aux visions de La Havane que nous offrent les œuvres de Julián del Casal, pour ne citer que des noms connus.

⁴⁰⁶ « *Francamente, sigo considerando La Habana como un sepulcro. Un vasto sepulcro dividido a su vez en sepulcros más pequeños. Pero aclaro enseguida que tal impresión sepulcral no tiene nada que ver con esas típicas sensaciones de aplastamiento propias de las grandes ciudades. [...]. No, si yo digo que la ciudad me sigue pareciendo un vasto sepulcro se debe pura y simplemente a una contingencia privada y personal: me refiero a la miseria.* », Virgilio Piñera, « La vida tal Cual », in *Unión*, n°10, La Habana, 1990, p.26.

distingue en el aire, ya contamina nuestra vista. Rápido, rápido, no esperes más. [...] Ciudad que vista de lejos parece que aún existe, ciudad que por dentro es un inmenso sarcófago. Bien cerrado, bien cerrado... Ciudad que de lejos parece que aún posee árboles, una avenida donde a veces es grato respirar, ciudad que es una garganta rugiente, una contaminación tétrica, un veneno estricto, una esquina sórdida y supervisada, un foco descomunal, alumbrándonos...»⁴⁰⁷

La dimension mythique de cette cité oubliée par la course du temps ne charme plus les écrivains d'aujourd'hui qui ne parviennent à restituer, le plus souvent, qu'une image dégradée de la capitale. L'enchantement a viré au maléfice.

2.2.1. Odes à La Havane défunte

En effet, très rares sont les références à cette Havane majestueuse dans sa décadence, immortalisée par les descriptions foisonnantes et baroques d'un José Lezama Lima ou d'un Alejo Carpentier. A peine quelques échos lointains et isolés dans l'ensemble des textes de notre corpus nous renvoient à cette ville désormais défunte.

Si nous prenons le recueil de nouvelles entièrement consacré à la capitale cubaine, *L'ombre de La Havane*, seuls deux auteurs sur cinq – Manuel Granados et Carlos Victoria – font allusion à cette Havane mythique dépeinte par Carpentier. Il est d'ailleurs intéressant de noter que tous deux sont nés avant la Révolution et étaient exilés au moment de l'écriture de ces nouvelles. Ainsi, c'est sans aucun doute la nostalgie de la ville aimée qu'ils ont connue avant sa « chute » qui explique l'écho de cet hommage rendu à La Havane, certes, mais à une Havane défunte qui n'existe plus que dans leurs lointains souvenirs. L'image de la ville aux colonnes transparaît dans leurs textes comme pour mieux disparaître à la fin, sous les décombres, enterrant ainsi un mythe définitivement dépassé.

Dans la nouvelle de Manuel Granados, « Manueto et la nuit », les souvenirs que garde le protagoniste de sa découverte de la capitale sont, en effet, marqués par cette vision mythique d'une Havane immémoriale :

« En revanche, Joseito et Concha représentaient la ville authentique et invaincue. Il avait vu avec eux la vraie ville des colonnes. Colonnes de temps griffées et désormais déteintes, colonnes qui naguère furent roses, bleues,

⁴⁰⁷ Reinaldo Arenas, *Otra vez el mar*, op.cit., p.156.

vertes ou blanches. Colonnes qui soutenaient des portiques de toutes sortes, des façades et des corniches art déco, néo ou post, des balcons fissurés aux ferronneries ouvragées. »⁴⁰⁸

Comme Alejo Carpentier, Manuêlo est parvenu à percer les secrets de La Havane. Il s'est introduit au cœur de la ville pour découvrir la vie insoupçonnée qui se cache derrière ses majestueuses façades délabrées :

« Mais il était vrai aussi que pas un seul écrivain, pas un seul chercheur, pas un seul, n'avait soupçonné la vie en effervescence derrière chaque visage. Il était vrai qu'aucun d'eux n'avait perçu l'autre côté de la barrière ni l'envers du décor, les cours ou les ruelles,... »⁴⁰⁹

La capitale authentique est pour lui – comme pour les écrivains précédemment cités – la ville éternelle, immuable depuis plusieurs décennies, caractérisée par ces éléments architecturaux typiques et par l'atmosphère si particulière qu'elle recèle. Mais l'évocation de cette Havane secrète dont il ne reste que des traces est tout de suite contrebalancée par l'évocation de la ville réelle, cette Havane qui, même baignée de soleil, a perdu sa lumière, celle dont parlait Gastón Baquero. « *La Havane est une ville morte d'épuisement* »⁴¹⁰. « *Ville fantôme* »⁴¹¹, déserte, elle relève désormais plus de la science-fiction que de la réalité. L'image d'une Havane décadente qui menace de s'effondrer à tout moment s'impose ainsi à la fin de la lecture de « Manuêlo et la nuit ». Dans la nouvelle de Carlos Victoria, « El resbaloso », les sorties nocturnes du « glissant » nous permettent également d'entrevoir un court instant l'architecture et l'ornementation si caractéristiques de la capitale cubaine :

*« [...] llega al fin a la hilera de portales que marcan el comienzo de la verdadera ciudad, la antigua y venerable, la que alguien llamó una vez la siempre fiel, con sus arcos y sus columnatas, horcones, enrejados, zaguanes, pasadizos, cornisas, arquitebras, cisternas, balastradas, remates, tejadillos; con su olor a rancia humanidad, a orines, a sudor; [...] »*⁴¹²

Pourtant, si nous retrouvons ici, l'espace de quelques lignes, le spectacle baroque de la ville des colonnes, ce n'est que pour mieux lui faire nos adieux puisque la capitale est en train de sombrer dans les eaux du déluge. C'est donc sur l'image d'une Havane certes

⁴⁰⁸ Manuel Granados, « Manuêlo et la nuit », in *L'ombre de La Havane*, *op.cit.*, p.93.

⁴⁰⁹ *Ibidem*, pp.93-94.

⁴¹⁰ *Ibidem*, p.99.

⁴¹¹ *Ibidem*, p.101.

⁴¹² Carlos Victoria, « El resbaloso », *op.cit.*, pp.66-67.

mythique mais surtout décrépie et mourante que s'achève la nouvelle. La tempête balaye les derniers vestiges d'une grandeur passée, les enfouissant à tout jamais dans les méandres de la mémoire. La ville éternelle n'a plus désormais d'éternel que son nom. « El resbaloso » est bien une ode à La Havane mais à une Havane éteinte qui n'existe plus que dans la mémoire.

C'est cette ville disparue que la protagoniste de la nouvelle d'Adelaida Fernández de Juan, « Diego según el viento », prétend perpétuer dans la mémoire collective des habitants de son village :

« Le preguntaban por La Habana que hace mucho dejó de existir, por las tiendas de Obispo, por el insustituible Paseo del Prado, el misterioso Capitolio, el añorado Coppelia y por toda esa vida que soñaban. Por esa ciudad que ella no pudo decirles cómo agonizaba entre miserias, con una decadencia galopante que ocultaba simplemente no contándola. Les dijo que todo seguía igual, la ciudad esplendorosa que recordaba, imprescindible para la felicidad. »⁴¹³

En taisant la dégradation avancée la ville, la protagoniste tente de maintenir l'illusion d'une Havane « éternelle, qui résiste »⁴¹⁴.

A travers l'ensemble de son œuvre, Abilio Estévez se lance à la recherche des traits impérissables d'une ville obscure, sale et en ruines. En effet, tant ses nouvelles que ses romans et ses pièces de théâtre participent d'un profond désir de sauver La Havane secrète⁴¹⁵, celle qui recèle des trésors derrière une décadence évidente. Poursuivant cette ville perdue, il en explore chaque recoin afin de la faire revivre le temps de l'écriture :

« Poldo sube por la calle estrecha y sucia, llena de fango, que entre la lluvia de anoche y la fosa rota... Y la calle se va ampliando hasta que, pasando la estación, es una avenida de palmas que conserva, no se sabe por qué milagro, el antiguo esplendor. Grandes mansiones, jardines, parques con pérgolas, verdosas estatuas de Dianas y Poseidones. La nueva elegancia del barrio, piensa Poldo, no tiene que ver con la antigua; el tiempo, la historia o lo que sea, apagó el

⁴¹³ Adelaida Fernández de Juan, « Diego según el viento », in *Oh Vida, op.cit.*, p.72.

⁴¹⁴ Zoé Valdés, « Conte havanais à dormir debout », in *L'ombre de La Havane, op.cit.*, p.188.

⁴¹⁵ Le titre d'un de ses derniers ouvrages est en ce sens évocateur : *Inventario secreto de La Habana*, Barcelona, Editores, 2004. L'écrivain nous entraîne à la découverte de La Havane du passé et du présent, de la ville réelle et de la ville rêvée, de La Havane concrète et de La Havane littéraire. Mémoire et fiction se confondent au cours de cette promenade littéraire qui consacre la dimension mythique de la capitale cubaine.

esplendor de la opulencia, pero no pudo apagar el esplendor de la dignidad, de la grandeza que se niega a dejarse vencer. »⁴¹⁶

Dans la nouvelle « Regreso a Citerea » se met en place un complexe jeu d'échos entre différents espaces-temps. Si la vie monotone de Poldo à la ville le pousse sans cesse à trouver refuge dans les lieux et le passé protecteurs de son enfance – la ferme de son oncle qui porte le nom mythique de Cythère – ses déambulations à travers la ville réelle le projettent également dans le cœur mythique de la ville qui ne se dévoile pas au premier regard.

Tel un archéologue, Estévez fouille dans l'épaisseur du temps et de la pierre. Il veut retrouver à tout prix des traces de la vie de la capitale qu'il a jadis connue et feuilletée dans des ouvrages de fiction et d'histoire. Il y a dans son œuvre quelque chose qui tient de l'entreprise de sauvetage. Il espère préserver cette Havane que l'on ne pourra plus palper que dans les pages d'un livre, dans l'espace symbolique de la littérature et non plus dans l'espace concret. La Havane d'Abilio Estévez est bien plus onirique que réelle. C'est une ville fuyante, qui semble se dérober sans fin, difficile à cerner peut-être parce qu'en fin de compte elle n'existe pas :

« La Habana no existe. Está nublado el cielo sobre la ciudad que no existe. »⁴¹⁷

Dans son œuvre, La Havane se déconstruit en tant qu'espace réel pour se reconstruire en tant qu'espace imaginaire et mythique. La ville qui se substitue à La Havane défunte est celle de la mémoire. Nous retrouvons cette négation de l'existence même de La Havane dans d'autres de ses créations, notamment dans sa pièce « Santa Cecilia » où le personnage principal reprend la même idée :

« La Habana no existe. A veces pienso que la inventé. (Con alegría). ¿Sabes? Hubo una ciudad llamada La Habana. Junto al mar. Ciudad única. Laberinto de espejos. Me gustaría contarles... ¡Por mucho que cuente, que describa...! ¡Había que vivirla! »⁴¹⁸

La ville que poursuit Estévez est un lieu de fiction, plus proche du fantasme ou de l'hallucination que d'un espace physique. La Havane réelle disparaît d'ailleurs progressivement au fil de la nouvelle jusqu'à devenir aux yeux du protagoniste une ville inconnue où il se perd comme dans un labyrinthe maudit :

⁴¹⁶ Abilio Estévez, « Regreso a Citerea », *op.cit.*, p.15.

⁴¹⁷ *Ibidem*, p.25.

⁴¹⁸ Abilio Estévez, « Santa Cecilia », *op.cit.*, p.27.

« Amanece. O no amanece. ¿Llueve? La ciudad, el patio de Carmela son espejismos. Llueve. »⁴¹⁹

Poldo ne reconnaît plus aucune rue à la fin du récit. Il est perdu dans une ville qui lui est devenue étrangère. Il évolue dans une dimension non plus réelle mais symbolique qui lui permet de retourner à Cythère. Ces deux espaces finissent par se superposer, ressuscitant ainsi les fantômes du passé. Les personnages de son enfance apparaissent devant Poldo mais quelque chose a changé. Ils ne répondent plus à ses appels comme s'ils ne le voyaient pas. Ce retour dans un espace mythique altéré exprime l'impossibilité d'un véritable retour. De la même façon que Poldo ne peut retrouver intact l'espace de son enfance, l'écrivain ne peut retrouver telle quelle La Havane mythique. Celle-ci n'existe plus que dans l'imagination : une imagination qui ne peut en sauver que des bribes. Cette ville qui appartient au passé ne pourra plus jamais renaître à l'identique. Sa restitution restera toujours fragmentaire et incomplète malgré tous les efforts de la mémoire et de l'écriture.

La Havane d'Antonio José Ponte est elle aussi celle des « lieux perdus »⁴²⁰ qui ne vivent plus que dans ses souvenirs. Elle aussi cette ville enfouie que cherche à exhumer la mémoire. La vie des rues, des monuments ou des librairies de la capitale s'évoque au passé. Décrite au présent, elle agonise. La contemplation de la ville actuelle est inlassablement liée à l'image de la mort. Ainsi, la rue Obispo de la Vieille Havane que l'écrivain affectionnait tout particulièrement car elle représentait à ses yeux un espace ouvert – débouchant sur la mer – et vivant – notamment grâce à ses librairies foisonnantes – s'est éteinte peu à peu à l'image du reste de la capitale :

« Ahora ha cambiado mucho su naturaleza. No la veo ya en forma de playa, sino de lecho seco de un río, el río de los años ochenta. Con el tiempo hasta la geografía de una calle se hace adusta. Obispo es el lecho de un río extinto. »⁴²¹

La Havane d'Antonio José Ponte est une ville qui s'efface au fil du temps et se dilue dans les eaux de la mémoire. Elle existe à peine :

« La Habana que se mira en el mar, que crece alrededor de la costa, ha conseguido más aún: sus muros son de agua, más que muros son sombras de unos muros en alguna agua, en el agua de la memoria. »⁴²²

⁴¹⁹ Abilio Estévez, « Regreso a Citerea », *op.cit.*, p.33.

⁴²⁰ « Lugares perdidos » est le titre d'un des chapitres de son essai *Un seguidor de Montaigne mira La Habana*, *op.cit.*, p.19.

⁴²¹ *Ibidem*, p.19.

La ville se dématérialise dans ses récits, devenant une illusion. Ville fantôme, comme chez Estévez, La Havane de Ponte n'est plus que l'ombre d'elle-même. C'est tout le paradoxe sur lequel reposent ses œuvres : les Havanais habitent une ville qui n'existe plus. Ils ne vivent pas dans La Havane, ils n'ont que l'illusion d'y vivre :

« Hay algo escamoteado en estas calles que nos hace añorar, algo que echamos de menos. [...] Hay un vacío en cada gesto y, sin embargo, hay una persistencia: todos los días el habanero se hace creer que vive en La Habana. »⁴²³ ; « La última imagen de La Habana, después de tantos accidentes (direcciones, esquinas, casas amigas, cerraduras, llaves) puede ser ese rostro, esas pupilas, los ojos incrustados en la cara habanera de que hablara Virgilio Piñera. Por encontrarlos uno sale a la calle cada día, se hace creer que vive, que vive en La Habana. »⁴²⁴

Habitée par le vide et l'absence, La Havane est devenue une « ville irréaliste » comme la désigne le narrateur de la nouvelle d'Ahmel Echevarría Peré, *Esquirlas* : un espace où plus de deux millions d'âmes habitent « un rêve de ville »⁴²⁵.

2.2.2. Une ville à l'agonie

La Havane d'aujourd'hui est une ville en trompe-l'œil : elle semble donner des signes de vie alors qu'elle est à l'agonie. Comme le souligne Antonio José Ponte, les bruits et les odeurs qui inondent la capitale cubaine sont trompeurs :

« Una fotografía de ciudad proyectada sobre un lienzo que el aire ondeara es mucho más corpórea que La Habana que se levanta hoy con sus olores y sus ruidos. Que no nos engañen olores y ruidos, atendamos a lo que pueda testimoniar el ojo: la ciudad de hoy apenas existe. »⁴²⁶

Ponte a d'ailleurs écrit un « autoportrait » où il apparaît assiégé par les bruits incessants qui animent quotidiennement les rues de la vieille ville où il habitait⁴²⁷. Il dresse un impressionnant « catalogue musical du quartier »⁴²⁸ où se mêlent, dès les premières

⁴²² *Ibidem*, p.40.

⁴²³ *Ibidem*, p.41.

⁴²⁴ *Ibidem*, p.44.

⁴²⁵ Jean-François Fogel et Bertrand Rosenthal, *op.cit.*, p.22.

⁴²⁶ Antonio José Ponte, *Un seguidor de Montaigne mira La Habana*, *op.cit.*, p.41.

⁴²⁷ Antonio José Ponte a quitté Cuba au début de l'année 2007.

⁴²⁸ Antonio José Ponte, « Primer autorretrato : los ruidos de los alrededores », in *La Habana elegante*, n°31, Dallas, otoño de 2005, sur www.habanaelegante.com/Fall2005/Angel.html

heures du jour, le bruit des machines, de la rue, la musique émise à tue-tête de presque tous les appartements, les cris et la violence domestique, etc. Pourtant, dans ses nouvelles, La Havane qui se dessine est essentiellement nocturne et silencieuse. Il n'est d'ailleurs guère une exception parmi les écrivains de notre corpus qui recréent majoritairement dans leurs fictions une ville plongée dans l'obscurité et un relatif silence, comme vidée de tous signes de vie ostentatoires. L'atmosphère qui se dégage des nouvelles de Ponte dédiées à La Havane est semblable à celle qui imprègne le documentaire – auquel il a participé en tant que scénariste – *Arte nuevo de hacer ruinas*⁴²⁹. Le silence de mort qui accompagne les images tandis que la caméra parcourt les rues de la capitale « bombardée », la vision d'une ville fantomale abandonnée à son propre sort sont des représentations de La Havane qui peuplent également l'univers littéraire de l'écrivain. Cette ville éteinte d'où la lumière a disparu révèle alors un visage sombre et inquiétant.

L'ouverture de « Corazón de skitalietz » nous plonge d'emblée dans la nuit havanaise, une nuit noire imposée par la traditionnelle coupure de courant. Plongés contre leur gré dans une obscurité envahissante, les personnages sentent que leur existence leur échappe. Ils vivent comme des somnambules, entre la vie et le rêve, entre la vie et la mort. Cette obscurité forcée les achève progressivement. Leur désir de prolonger les rares moments où la lumière fonctionne révèle la lutte qu'ils mènent contre une mort imminente. Enveloppé par une nuit qui n'en finit jamais, Scorpion se transforme chaque soir en « *cazador nocturno* »⁴³⁰, cherchant désespérément quelque lueur. Les âmes qui déambulent sans but dans les rues de la capitale s'éteignent au fil de la nouvelle, faisant de La Havane cette « *Ciudad-Mortaja* »⁴³¹ immortalisée par Zoé Valdés dans *La nada cotidiana*.

La plupart des œuvres du corpus véhiculent une image assez semblable de la capitale cubaine : celle d'une ville éteinte, léthargique, qui ne donne presque plus signe de vie. La Havane de Manuel Granados dans « Manuelo et la nuit » rejoint celle de Ponte quand Manuelo découvre la face occulte de la ville :

« Quand il regarda de nouveau vers la chaussée, il s'aperçut qu'il faisait nuit noire ; la ville fantôme lui semblait relever de la science-fiction. Il ne pouvait situer à quel instant avait eu lieu la coupure de courant. Maintenant les

⁴²⁹ Documentaire du réalisateur allemand Florian Borchmeyer qui a été exclu des projections au festival de cinéma de La Havane en décembre 2007.

⁴³⁰ Antonio José Ponte, « Corazón de skitalietz », *op.cit.* p.174.

⁴³¹ Zoé Valdés, *La nada cotidiana*, Barcelona, Emecé, 1998, p.123.

lumières brinquebalaient sur la mer et chaque rayon du phare du Morro était la seule preuve qu'il habitait dans une ville. »⁴³²

Plongée dans une obscurité quasi-totale et vidée de ses habitants, La Havane nocturne révèle un sinistre visage. L'espace urbain est en effet investi par la présence de la mort à la tombée de la nuit comme nous le suggère à plusieurs reprises le narrateur de la nouvelle de Miguel Mejides, « El hombre de ninguna parte » :

« Muchos creen que el ser bizco obliga a ver los objetos en una dimensión diferente. Sin embargo, yo miraba la ciudad en su real apariencia. Yo que la había visto durante un mes, para ese momento presentía el peligro. No había alumbrado público. Sólo podía distinguir la marquesina del Hotel Inglaterra. [...] El Capitolio era el último espejo de la ciudad. [...] Y en lo último del parque, el estanquillo muerto o a lo mejor vivo, el estanquillo con el anciano que vendía, compraba revistas viejas. »⁴³³

La capitale cubaine se meurt dans cette nuit infinie, une nuit imposée par les incessantes coupures de courant qui plongent la ville dans un état végétatif. Rien ne bouge, plus un bruit ne se fait entendre dans certains quartiers totalement désertés de toute présence humaine :

« No se ve a nadie. Salvo las sirenas y los disparos, no se percibe ningún síntoma de vida en la ciudad. »⁴³⁴

Au fil des nouvelles, La Havane s'éteint peu à peu, frappée par l'étrange maléfice de n'avoir pour seul présent que les vestiges du passé. Paradoxalement, elle semble déjà appartenir au royaume de la nostalgie même chez les écrivains de l'île. Pour Ponte, les Havanais vivent dans la nostalgie de leur ville. La capitale dans laquelle ils croient vivre appartient au passé et n'existe plus que dans leur mémoire, celle-là même qui a donné naissance à la fantastique *Tuguria*, la ville souterraine, copie conforme de La Havane séculaire.

La Havane de notre corpus, telle une nouvelle Atlantide, est une ville qui a bel et bien disparu au présent, ne se laissant plus admirer désormais qu'au passé. Les nouvelles analysées exposent, sans pudeur, les dépouilles de la majestueuse cité. Elles révèlent, sans tabous ni euphémismes, les plaies actuelles d'une capitale malade dont le corps se désagrège à toute vitesse.

⁴³² Manuel Granados, « Manueto et la nuit », *op.cit.*, p.101.

⁴³³ Miguel Mejides, « El hombre de ninguna parte », *op.cit.*, pp.9-10.

⁴³⁴ Abilio Estévez, « Regreso a Citerea », *op.cit.*, p.38.

L'atmosphère légendaire de cette ville à l'agonie s'en trouve transformée. Des odeurs nauséabondes inondent les récits effaçant le doux parfum de la mer et de la nature luxuriante si caractéristiques jadis de la capitale cubaine. Dans la nouvelle de Manuel Granados, quand Manuêlo passe la nuit dans la chambre de son cousin, il est « *incommodé par l'éternelle puanteur des latrines qui imprégnait le taudis.* »⁴³⁵ Des relents ressurgissent tout au long du récit, depuis la visite de cette pièce jusqu'à la découverte des rives de l'Almendares :

« *Ensuite nous avons longé lentement les berges du fleuve, qui exhalaient une odeur nauséabonde. [...] Les grottes au bord de la rivière, puant la merde...* »⁴³⁶

Au cours de ses sorties nocturnes, le glissant est confronté à son tour à ces exhalaisons fétides qui imprègnent la ville et en révèlent le cœur putride :

« *Cuerpos y sombras [...] se asoman al balcón inseguro a respirar el aire que proviene del mar. Pero la brisa está contaminada por olores corruptos, a basura, a cloaca, a col agría, a sulfuro, a sudor, a humareda de pedazos de leña rociados con petróleo, a jugos fermentados, a humedad, a frituras achicharradas en manteca rancia.* »⁴³⁷ ; « [...] *va costeando las tongas de basura que parecen brotar de las aceras como matojos, como marabú; salta sobre los charcos pestilentes de las alcantarillas, [...]* »⁴³⁸

Toutes ces descriptions nous renvoient inlassablement une image dégradée de la capitale : La Havane est un corps moribond qui a déjà entamé son processus de décomposition physique.

A la fin de la nouvelle de Ponte, « Corazón de skitalietz », Scorpion est définitivement expulsé du cœur de la ville. Il se retrouve alors face à la mer, à la frontière de l'univers havanais :

« *El sonido de las olas borraba todo ruido de la carretera y frente a la costa desembocaba la mayoría de los residuos líquidos de la ciudad. Sudor, saliva, sangre, orines, semen, mierda, se ligaban allí con el agua salada.* »⁴³⁹

C'est sur cette image altérée de la capitale que s'achève le récit. La vie havanaise se réduit ici aux immondices qui en sont rejetées tandis que le sujet a été délogé du centre.

⁴³⁵ Manuel Granados, « Manuêlo et la nuit », *op.cit.*, p.96.

⁴³⁶ *Ibidem*, pp.101-102.

⁴³⁷ Carlos Victoria, « El resbaloso », *op.cit.*, pp.46-47.

⁴³⁸ *Ibidem*, p.50.

⁴³⁹ Antonio José Ponte, « Corazón de skitalietz », *op.cit.*, p.191.

Il n'a pas trouvé sa place dans cette Havane angoissante et pourtant irrésistiblement fascinante.

Certains écrivains, tel Pedro Juan Gutiérrez, ont même fait de ces effluves pestilentiels une des caractéristiques principales de leur univers littéraire. Son œuvre est un florilège d'exhalaisons atroces qui ont marqué sa vie. Il n'est pas un récit de cet écrivain qui ne soit traversé par des odeurs de sueur ou d'excréments. La merde et l'urine sont les principaux signes distinctifs des espaces de vie de ses personnages qui s'entassent dans les « *solares* » de *Centro Habana*⁴⁴⁰. La splendide Havane n'existe plus, reléguée désormais au statut de curiosité historique. Seul subsiste le fantasme de cette ville qui se conjugue définitivement au passé.

La douceur de vivre qui caractérisait l'image mythique de la capitale cubaine ne transparait plus dans les œuvres des années 1990. Le charme séculaire de la ville s'est rompu. Les écrivains ne nous entraînent plus, à travers leurs créations, « *au pays parfumé que le soleil caresse* »⁴⁴¹. Nous sommes loin du jardin féerique dont la beauté repose sur « *la magie de la végétation, les augustes colonnes et la présence marine* »⁴⁴² dépeint par Mirta Yáñez dans son introduction au recueil de nouvelles *Habaneras*. Tandis que les légendaires colonnes de La Havane s'effondrent, la dégradation de l'univers olfactif dans nos textes contribue à démythifier un peu plus l'image traditionnelle de la capitale.

La cité éternelle, devenue « *pantano palúdico* »⁴⁴³, ne peut plus être, désormais, que l'objet d'une contemplation nostalgique.

« *¡Quiéreme mucho, dulce amor mío!...* »⁴⁴⁴ implore La Havane du cinéaste Fernando Pérez, dans *Suite Habana*, car l'amour pour la ville des colonnes a parfois viré à la haine. L'ambivalence des sentiments des Havanais pour leur capitale transparait dans la plupart des nouvelles étudiées.

⁴⁴⁰ Nous pouvons noter ici quelques récurrences de cette alliance de « *mierda y orina* » dans les lieux où vivent les personnages de Pedro Juan Gutiérrez dans *Trilogía sucia de La Habana*, *op.cit.* : p.81, p.95, p.157, p.278, p.322, p.353, etc.

⁴⁴¹ Charles Baudelaire, « A une dame créole », in *Les Fleurs du Mal*, sur fr.wikipedia.org/wiki/À_une_dame_créole

⁴⁴² Mirta Yáñez, *Habaneras*, Tafalla, Editorial Txalaparta, 2000, p.7.

⁴⁴³ Miguel Mejides, « Rumba Palace », in *Las ciudades imperiales*, *op.cit.*, p.71.

⁴⁴⁴ Cet air de boléro est utilisé en fond sonore dans certaines séquences de ce film où les personnages ne parlent pas.

En effet, malgré la dégradation du mythe de la ville éternelle, La Havane ne cesse d'exercer une étrange attraction sur les habitants de l'île. Leur destin semble immanquablement lié à celui de la ville maudite. Même si les liens que les personnages ont tissés avec la capitale se sont progressivement altérés, allant jusqu'à entraîner parfois un sentiment de dégoût, ils s'avèrent également indestructibles. La Havane les a bien souvent attirés vers elle pour qu'ils finissent par l'adopter et la « posséder ». A l'image du narrateur de « El hombre de ninguna parte », nombreux sont ceux qui ont quitté leur province d'origine pour chercher fortune à La Havane et qui, conquis par la capitale, l'ont à leur tour conquise. Nous pensons particulièrement à des personnages tels que Manuêlo⁴⁴⁵ ou encore Scorpion⁴⁴⁶ qui insistent à plusieurs reprises sur cette idée de possession de la ville :

« *Todo sería estrecho después de haber tenido La Habana.* »⁴⁴⁷ ; « *La ville devint sienne.* »⁴⁴⁸

Quelque chose – entre autres leur quête dont l'aboutissement est largement incertain – les retient à La Havane, cette ville maudite, défunte, cette ville palimpseste où le passé se conjugue au présent : une capitale qui, si elle a perdu de sa magie aux yeux de ceux qui la côtoient au quotidien, n'a rien perdu de son mystère ni de sa force d'attraction.

Depuis le début des années 1990, La Havane est en proie à des maux qui modifient ses contours et transforment son image. La chute de l'Homme nouveau – qui a disparu de la scène littéraire –, l'avènement du Doute et l'explosion des marges sont autant de signes de dégradation du projet révolutionnaire.

Au cœur d'une ville à la dérive, habitée par le néant et la dévastation, les écrivains cubains cherchent à reconstruire l'île sur les ruines de la réalité, à partir du seul élément encore vital : le corps.

⁴⁴⁵ Dans la nouvelle « Manuêlo et la nuit » de Manuel Granados.

⁴⁴⁶ Dans la nouvelle « Corazón de skitalietz » d'Antonio José Ponte.

⁴⁴⁷ *Ibidem*, p.184.

⁴⁴⁸ Manuel Granados, *Manuêlo et la nuit*, *op.cit.*, p.87.

DEUXIEME PARTIE

Le corps de l'Ile

« Hay una Isla en el centro del deseo. »
Angel Escobar, « Upa ».

Chapitre 1 : Le réel au corps

1. Le texte et son contexte

1.1. Ici et maintenant : fabuler avec les ruses du témoignage et de la chronique

*« Écris donc ce que tu as vu : le présent et ce qui doit
arriver plus tard. »*

Apocalypse, 1 : 19.

En observant, dans son ensemble, la production littéraire cubaine de ces dernières années, le lien étroit qu'elle a tissé avec la réalité immédiate apparaît comme une évidence. Elle s'en nourrit jusqu'à satiété, l'explore et l'interroge sans relâche. Cette tendance qui ne faisait que s'ébaucher à la fin des années 1980¹ s'est vue confirmée par les fictions créées au cœur des années 1990.

En effet, les écrivains cubains – toutes générations confondues –, loin de dédaigner aujourd'hui la réalité présente, l'assument dans ce qu'elle a de plus actuel. Ils n'hésitent pas à projeter leur œuvre au-delà des limites de la fiction, vers cette réalité qui existe en dehors du texte, pour créer l'illusion référentielle. S'il est vrai que ce rapport entre littérature et réel n'est pas une spécificité cubaine, les nouvelles publiées dans les années 1990 se distinguent par leur profond enracinement dans l'immédiateté socio-politique et leur désir manifeste de témoigner d'un moment « extra-ordinaire » de leur histoire.

1.1.1. L'explosion contextuelle : apparition d'une Havane datée et datable

Dans de nombreuses œuvres publiées à la fin du XXe siècle, le lecteur perçoit clairement une recherche de vraisemblance de la part de l'auteur : les histoires narrées

¹ Dans son essai sur la littérature cubaine des années 1980, Begoña Huertas soulignait déjà la « *potenciación del referente extratextual* », in *Ensayo de un cambio*, La Habana, Casa de las Américas, 1993, p.70.

prétendent refléter un vécu, des expériences, des faits qui ont marqué cette période trouble de l'histoire cubaine. Pour produire cet effet de réel, les écrivains inscrivent explicitement leurs textes dans un cadre spatio-temporel bien défini : celui de la Cuba de la Période Spéciale. Le poids du contexte dans le texte de fiction est une constante dans la production littéraire cubaine récente. Loin de se fondre dans le récit, le contexte s'y affiche et s'expose, acquérant un rôle de premier ordre. Les toponymes référentiels, les personnages de la réalité ou encore les événements historiques semblent envahir – voire saturer – l'espace fictionnel. Les œuvres écrites dans les années de crise sont ainsi clairement datées et datables. Elles portent en elles des marques extra-textuelles volontairement exhibées et revendiquées par les écrivains.

Nombre de nouvelles de notre corpus se construisent autour de dates symboliques ou d'événements historiques aisément identifiables qui ont marqué l'actualité de l'île. Francisco López Sacha a significativement placé au cœur de son recueil *Dorado mundo* la nouvelle homonyme qui s'articule autour de l'épisode clé de l'effondrement du Mur de Berlin. Tout le récit prépare l'avènement de ce moment hautement symbolique qui culmine, à la fin du texte, avec l'annonce de son accomplissement dans la nuit du 8 novembre 1989. Tous les éléments composant cette fiction tendent vers cette date historique qui marque la fin d'un monde. Le destin de l'île est sur le point de basculer. C'est précisément ce moment de transition entre deux ères que cherche à saisir l'écrivain en passant en revue les ouvrages alors vendus en librairie et en kiosque. On y trouve des œuvres comme *La conquista del cosmos* de V.E Fedorovich et G.E Turandov, les *Discursos* de Yu Tsendenbal et des revues obsolètes telles que *Economía y Desarrollo*, *Ciencias Sociales*, *América Latina* ou *Corea de Hoy*. Sacha dresse ainsi la biographie d'un modèle de société en voie d'extinction². Le vent de l'Histoire traverse le récit même si les tracasseries quotidiennes du protagoniste l'empêchent de percevoir l'ampleur de l'effondrement qui est en train de se produire.

Le recours à des dates charnières pour l'histoire de Cuba est également fréquent dans les nouvelles de Nancy Alonso. Plusieurs récits sont construits sur le brusque décalage qui s'opère entre l'avant et l'après Période Spéciale. Dans « Falsos profetas » – comme dans « Domicilio desconocido » – l'écrivain met en scène une jeune internationaliste qui a quitté l'île en 1989 et qui revient deux ou trois ans plus tard dans un pays fondamentalement différent de celui qu'elle a laissé et auquel elle ne s'identifie plus. Dans cette nouvelle épistolaire, les dates qui ouvrent chaque lettre ont une fonction

² Voir l'analyse de Jorge Fornet dans son essai, *Los nuevos paradigmas*, op.cit., p.115.

bien précise : elles nous permettent de suivre pas à pas la dégradation de la vie sur l'île. La correspondance entre les deux protagonistes commence le 27 septembre 1989 avec une lettre de Natalia qui raconte son arrivée à Addis Abeba en tant que coopérante internationaliste et s'achève avec une de ses lettres, envoyée cette fois depuis La Havane et datée du 23 novembre 1992 alors que Cuba s'enlise dans une crise sans précédent. La structure du récit met clairement en avant la notion de rupture que nous pouvons aussi observer dans « Domicilio desconocido » : l'effondrement du bloc soviétique et le décret de la Période Spéciale constituent un tournant dans l'histoire récente de l'île à partir duquel tout a fondamentalement changé. Ce sont ces transformations brutales et la manière dont elles ont été vécues par la population que cherche à explorer, à travers ses nouvelles, Nancy Alonso.

L'été 1994, marqué à Cuba par la fameuse « crise des *balseros* », constitue un autre moment historique fort de ces dernières années sur l'île. Il n'est donc pas étonnant de le retrouver au cœur de plusieurs nouvelles du corpus. Le mois d'août 1994 ouvre ainsi un des textes de *Esquirlas*, d'Ahmel Echevarría Peré :

« 1994, agosto, madrugada.

Casablanca, la colina del Cristo, una mujer y yo.

El aullido de las sirenas y el destello de las balizas acuchillaban la penumbra y el silencio.

La parte baja del pueblo se repletó de policías. Hombres, perros, camiones y patrullas habían ocupado el embarcadero, la estación de trenes y las calles aledañas. [...] Los policías pedían documentos, escudriñaban los rostros. Un hombre dijo : « Pasó algo muy grande, nunca vi nada parecido en esta zona ». Secuestraron una de las lanchas que cruza la bahía. La gente preguntaba si había sido en la ruta de Habana-Regla o Habana-Casablanca. Yo estaba en medio del tumulto. »³

Le narrateur se trouve emporté par les flots de l'Histoire. Plongés au cœur de la dernière plus grave crise migratoire qu'a connue Cuba, les personnages assistent à un épisode notable : le vol d'une embarcation officielle qui reliait la Vieille Havane à des quartiers périphériques. Cette date d'août 1994 qui est au cœur du texte établit un lien entre le destin personnel des personnages et celui de tout un peuple. C'est à travers cette date symbolique que se crée un écho entre le mal-être ressenti intérieurement par les protagonistes et le drame vécu au même moment par des milliers de Cubains. Le sentiment d'instabilité permanente des personnages qui ne sont que des corps à la

³ Ahmel Echevarría Peré, *Esquirlas*, *op.cit.*, p.14.

dérive trouve un écho dans l'agitation suscitée par la crise des « *balseiros* » ébauchée ici. Ces événements qui auraient pu ne rester dans le texte qu'une référence vague et lointaine jouent, en réalité, un rôle fondamental dans l'interprétation de la nouvelle. En effet, le lecteur ne peut donner tout son sens au malaise intérieur des personnages que lorsqu'il le met en relation avec le mal-être généralisé qui s'est emparé de l'ensemble de la société cubaine. Ce contexte particulièrement dramatique confère une autre dimension au besoin vital de naviguer exprimé par le personnage féminin :

« [...] *Yani cruzaba la bahía más de una vez en la misma lancha para ver la ciudad desde el agua [...].*

Después de esto, Casablanca nunca será el mismo pueblito de mar, tampoco será igual cruzar la bahía – dijo Yani aquella noche de agosto.

Bajar al embarcadero nos llevó bastante tiempo. Es una calle sin tráfico. Pero demoramos.

Éramos dos cuerpos en una caída lenta y muda. »⁴

La jeune femme, par une sorte de mimétisme inconscient, exprime la nécessité de revivre sans cesse la tragédie des Cubains qui tentent de s'enfuir aux Etats-Unis à tout prix. Ainsi, ouvrir ce passage par la date symbolique du mois d'août 1994 n'est pas anodin puisqu'elle marque le point culminant de la crise migratoire qui s'est distinguée par un nombre impressionnant de détournements de bateaux et d'avions sur l'île. A. Echevarría Peré choisit d'élaborer autour de cette même date obsessionnelle une autre de ses nouvelles, « Tierra », où il travaille à nouveau sur l'instabilité des êtres qui peuplent son univers de fiction.

C'est également au cœur de l'été 1994 que se déroulent les trois nouvelles centrales du recueil de Ronaldo Menéndez, *El derecho al pataleo de los ahorcados*. « Una ciudad, un pájaro, una guagua... » qui décrit le retour d'un « *marielito* » – Humberto Travieso – sur son île natale, s'achève sur la date symbolique du 5 août 1994⁵. Le protagoniste assiste, ébahi et effrayé, à la première manifestation massive anticastriste. En quelques minutes,

⁴ *Ibidem*, p.15

⁵ Les événements qui ont eu lieu à cette date sont connus sous le nom de « *Maleconazo* » ou « *Habanazo* ». Ce jour-là, la police cubaine tente d'empêcher de nouveaux départs illégaux de l'île en s'en prenant aux milliers de Havanais qui se sont concentrés sur le « *Malecón* », apparemment attirés par une fausse rumeur selon laquelle une flottille est sur le point d'arriver de Miami pour emmener tous ceux qui veulent partir. Se forme alors une manifestation spontanée où l'on entend les gens crier : « *¡Libertad!* », « *¡Abajo Fidel!* ». Les vitrines de quelques hôtels et magasins pour étrangers sont cassées. La police procède à 295 arrestations selon les informations avancées par Josep M. Colomer, dans son article « *Salida, voz y hostilidad en Cuba* », in *América Latina Hoy*, n°18, Salamanca, marzo de 1998, p.14. Cet épisode a été présenté, de l'extérieur, comme une des manifestations les plus marquantes de la résistance du peuple cubain face au régime castriste.

des centaines de Cubains envahissent spontanément les rues de La Havane en criant des slogans contre le régime et en cassant des vitrines. Humberto assiste au déferlement de cette marée humaine sur l'avenue du « *Malecón* » ainsi qu'à la répression engagée par les micro-brigades et la police contre les manifestants. C'est la dernière image qu'il emportera de son île puisque, dès le lendemain, il repart à Miami où il mourra un mois plus tard. La deuxième nouvelle, « Money », est également ancrée dans le tumultueux contexte de la crise des « *balseiros* ». Le récit se centre sur le 21 juillet 1994, date à laquelle le protagoniste a perdu trente des mille dollars qu'il avait économisés avec sa femme des mois durant pour pouvoir s'enfuir au Mexique. Une fois de plus, le drame personnel des personnages s'inscrit dans la tragédie de l'exil vécu à plus grande échelle par tout le peuple cubain, en pleine crise migratoire. Enfin, dans « Las palmeras detrás », c'est l'expérience même de l'exil clandestin qu'explore l'écrivain à travers la confrontation des monologues intérieurs de trois « *balseiros* » qui nous livrent chacun sa version de la traversée. Le cycle consacré à la tragédie d'un exil massif vécue pendant l'été 1994 se referme ainsi sur l'expérience la plus poignante : le témoignage fictif de ceux qui ont défié la mort pour gagner leur terre promise.

L'ensemble des nouvelles analysées jusqu'à présent sont explicitement datées : leurs auteurs s'appuient non seulement sur des dates historiques précises pour élaborer leurs fictions mais ils mentionnent aussi souvent la date de composition du texte, intrinsèquement liée au contexte choisi pour leurs fictions. « Dorado mundo » est ainsi daté de 1993, tandis que le cycle créé par Ronaldo Menéndez dans *El derecho al pataleo de los ahorcados* porte les dates successives de mai 1995⁶, août 1995⁷ et 1993⁸ – avec des corrections apportées à cette dernière nouvelle en 1996. Suivant un schéma comparable, de nombreuses nouvelles publiées dans les années 1990 sont ainsi ouvertement datées, tant au cœur de la fiction que par les éléments paratextuels.

Le contexte s'affiche dans le texte. Les écrivains ont choisi d'inscrire leurs œuvres dans un cadre facilement identifiable et reconnaissable par le lecteur.

D'autres textes, sans préciser de dates, se fondent sur des épisodes spécifiques ou des symboles directement associés à la crise cubaine.

Ainsi, Matías Monte Huidobro, à travers un récit allégorique aux allures de conte moderne intitulé « Ikú », évoque implicitement un cas d'actualité qui a défrayé la chronique tant à Cuba qu'aux Etats-Unis : l'affaire du petit Elián González,

⁶ Date de composition de la nouvelle « Una ciudad, un pájaro, una guagua... ».

⁷ Date de composition de la nouvelle « Money ».

⁸ Date de composition de la dernière nouvelle du cycle : « Las palmeras detrás ».

miraculeusement rescapé, en novembre 1999, du naufrage de l'embarcation qui devait le mener, avec sa mère, de l'autre côté du détroit. Elián survécut – contrairement à sa mère –, dérivant sur une chambre à air jusqu'aux côtes de Floride. L'épisode a fait le tour du monde car une bataille s'est engagée entre les gouvernements cubain et américain pour décider si le petit garçon devait rester avec ses grands-parents à Miami ou être rendu à son père qui vivait toujours à Cuba. En ayant recours à un récit allégorique, l'écrivain aurait pu vouloir effacer toute trace contextuelle dans son œuvre, mais il n'en est rien. En effet, dès les premières lignes, le contexte général de la Période Spéciale est ébauché. M. Huidobro nous fait assister au dialogue qui s'ouvre entre Ikú⁹, allégorie de la Mort, et Solavaya, « *dueño de todas las funerarias y del camposanto* »¹⁰. Ces deux personnages singuliers se sont associés en ces temps difficiles de privation et de rationnement alimentaire pour pouvoir « manger » à leur faim. Leurs proies privilégiées sont les « *balseros* » dont bon nombre meurent dans la périlleuse traversée du détroit de Floride. Dans cet univers qui semble tout droit sorti de l'imagination débordante de l'écrivain, le référent réel n'est pourtant jamais très loin. L'épisode du petit Elián González ne tarde pas à être évoqué en filigrane :

*« - Hice lo que pude [está hablando Ikú], pero el mar estaba que metía miedo y aunque me estaban ayudando por poco me lleva de encuentro. La culpa fue de esa mujer, la madre de ese chiquillo, y del que vivía con ella, que se empeñaron en salvarlo. [...] En fin tuve que separarlos de aquel muchacho a brazo partido, llevándomelos a los dos hasta el fondo del mar y trabajo me costó ahogarlos ».*¹¹

Dans ce texte, l'écrivain insère un épisode ancré dans une actualité brûlante. L'affaire Elián González apparaît ici comme un « emprunt » au monde réel qui serait soumis à un processus de fictionnalisation¹².

C'est aussi sur un épisode symbolique actuel que se base la nouvelle d'Eva M. Vergara, « Entre anges ». Si le texte lui-même ne comporte aucun indice explicite à propos du contexte – il met en scène les pensées du protagoniste qui fuit l'île avec sa famille sur une embarcation qui est sur le point de naufrager –, la dédicace sur laquelle s'ouvre le récit renvoie le lecteur à un épisode tragique récent de l'histoire cubaine :

⁹ Dans le panthéon yoruba, Ikú est l'orisha ou dieu de la Mort dans le monde.

¹⁰ Matías Montes Huidobro, « Ikú », in *Revista Hispano Cubana*, n°11, Madrid, otoño de 2001, pp.149-154, sur www.hispanocubana.org

¹¹ *Ibidem*

¹² Selon la conception de Gérard Genette, « Récit fictionnel, récit factuel », in *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 2004, pp.141-168.

« *A Leonardo Notario
muerto en el remolcador 13 de Marzo* »¹³

La dédicace fait allusion au naufrage d'un remorqueur transportant une soixantaine de personnes, provoqué par les assauts des garde-côtes cubains le 13 juillet 1994. Plus de la moitié des passagers sont morts dans cette tragédie. La nouvelle devient dès lors un hommage évident aux victimes de ce naufrage qui a fortement marqué les esprits sur l'île.

Au-delà des indices temporels plus ou moins explicites, c'est à travers l'évocation de certains symboles représentatifs de cette période de crise à Cuba que le lecteur peut identifier de façon quasi instantanée le contexte dans lequel se déroulent la plupart des récits. Face à une société en pleine décomposition et une réalité qui vole en éclats, la littérature cubaine se cristallise autour de ce qui reste, c'est-à-dire quelques éléments emblématiques de ce chaos généralisé. En effet, même quand le narrateur ne se réfère à aucune époque déterminée, nous n'avons souvent aucun mal à la reconnaître dans la mesure où il dresse le tableau d'une situation de pénurie totale caractéristique des années 1990. Le délabrement inscrit dans l'espace urbain, le rationnement drastique, les interminables files d'attente qui ont envahi le paysage cubain, les incessantes coupures de courant, tous ces éléments sont devenus des références obligées, des lieux communs inévitables de la brutale dégradation de la situation cubaine. Ils fonctionnent comme des preuves, comme des données incontournables attendues par le lecteur et confirmées par l'expérience des personnages.

Certaines nouvelles, tout en évitant de s'attarder sur ce genre de description, mettent en exergue les phénomènes de crise propres à l'ère post-soviétique. L'ensemble des œuvres produites ces dernières années n'ont eu de cesse de stigmatiser ces difficultés au point de les ériger en emblèmes représentatifs de cette nouvelle page de l'histoire cubaine. De sorte que si, finalement, peu d'écrivains emploient des marqueurs temporels précis, le contexte de leurs œuvres est presque toujours identifiable grâce à ces éléments symboliques qui ont, en ce sens, une valeur métonymique évidente. Quasiment aucun texte de notre corpus n'échappe à ce phénomène. C'est ainsi l'image d'un pays paralysé et meurtri que nous renvoient des recueils de nouvelles tels que *La Habana elegante* d'Arturo Arango, *Cerrado por reparación* de Nancy Alonso, *Oh vida* d'Adelaida Fernández de Juan, *Los hijos del silencio* de José Antonio Martínez Coronel,

¹³ Eva M. Vergara, « Entre ángeles », in *El Ateje*, Miami, n°11, octobre de 2004-enero de 2005, sur www.elateje.com/0411/Narrativa041109.htm

Adiós a las almas de Jorge Alberto Aguilar et bien d'autres encore, qui soulignent la difficulté de « vivre SANS », de vivre avec ce manque fondamental qui ronge l'existence des personnages et qui se décline sous différentes formes : sans nourriture, sans eau, sans électricité, sans liberté, sans espoir... Tous ces textes nous dressent le portrait d'un pays où le temps s'est arrêté et où l'espace se dépeuple : un pays qui semble tout entier « fermé pour réparations ».

Certaines carences qui ont davantage marqué l'imaginaire collectif cubain sont exposées dans des nouvelles qui leur sont entièrement consacrées. C'est notamment le cas de la pénurie de viande de bœuf qui a poussé les Cubains les plus téméraires – ou peut-être les plus désespérés – à commettre des délits passables de très lourdes peines d'emprisonnement et que nous retrouvons plus particulièrement dans « Lobos en la noche » d'Angel Santiesteban, « Carne » de Ronaldo Menéndez ou encore dans « Una vaca menos, una vaca más » d'Ernesto Pérez Castillo. Le manque et la vétusté des moyens de transport ont également inspiré les écrivains : certains comme Arturo Arango et Alexis Díaz-Pimienta sont même allés jusqu'à créer un univers à part, un monde parallèle pour traduire l'atmosphère tantôt burlesque – dans « Lista de espera » – tantôt absurde – dans « La guagua » – qui peut animer une gare routière ou un bus à Cuba.

Les personnages du corpus assistent, impuissants, à la déchéance physique et morale de toute une société. Tandis que les immeubles s'effondrent à La Havane, les valeurs prônées par le système communiste s'effacent derrière la nouvelle devise du peuple cubain : « *resolver, inventar, escapar* ». Dans ce contexte où la débrouille prime pour ramener quelques dollars et survivre, la figure de la « *jinetera* » est particulièrement exploitée par les fictions cubaines actuelles¹⁴. La nouvelle « Balada de Jeannette » de Sergio Cevedo, publiée en 1989 dans le recueil *La noche de un día difícil*, marque l'une des premières apparitions de la figure de la prostituée plongée dans l'univers marginal et violent de La Havane. De nombreuses femmes se sont, par la suite, intéressées à ce personnage dans leurs récits. Marilyn Bobes, par exemple, consacre à ce sujet un diptyque, « Preguntáselo a Dios » suivi de « En Florencia diez años después » ou la chronique d'une désillusion annoncée, tandis que Nancy Alonso explore la prostitution sous toutes ses formes, tant physique qu'intellectuelle dans « Tirar la primera piedra » ou « La paja en el ojo ajeno ». La « *jinetera* » est partout : on l'exhibe au grand jour en lui

¹⁴ De nombreux romans se sont emparés de cette figure devenue plus particulièrement emblématique de la Période Spéciale à Cuba. Nous pouvons citer entre autres *El hombre, la hembra y el hambre* de Daína Chaviano ou la pièce de théâtre *Jinetera* de Manuel Lorenzo Abdala.

donnant le rôle principal dans « Merchy » de Raúl Aguiar, « Tu qué sabes, Vivian » de Luis Manuel García ou encore « Los aretes que le faltan a la luna » et « Ciudad de arena » d'Angel Santiesteban, ou bien elle apparaît au détour d'une page, telle une silhouette qu'on ne fait que croiser sur le « Paseo del Malecón » de Reinaldo Montero. Parmi les figures les plus symboliques de cette fin de siècle à Cuba, nous retrouvons également, de façon récurrente, le personnage du « *balseiro* » dont on ne perçoit parfois qu'un écho lointain comme dans « Tierra » d'Echevarría Peré et qui prend une dimension résolument tragique à travers des œuvres telles que « Los hijos que nadie quiso » d'Angel Santiesteban, « Las palmeras detrás » de Ronaldo Menéndez, « Exilio de uno » de Yodelín Leyva Sosa, ou encore *Apuntes de Josué 1994* de Nelton Pérez. Si cette forme extrême d'exil n'est guère l'apanage de la dernière décennie, la crise de 1994 qui a provoqué la fuite de plusieurs milliers de Cubains poussés par le désespoir a ébranlé la conscience nationale. Cette nouvelle vague de départs massifs, tout en s'inscrivant dans une longue tradition historique – l'exode de 1959-1962, l'exode de Camarioca (1965) et celui de Mariel (1980) –, remet sur le devant de la scène ces figures symbolisant un drame humain sans fin.

1.1.2. Du contextuel à l'universel

Toutes les œuvres que nous venons de citer reposent sur un dialogue marqué entre le texte et son contexte. Il y a, chez leurs auteurs, un souci évident de contextualisation qui ne va pas nécessairement à l'encontre de la portée universelle de la plupart de ces récits. Si Angel Santiesteban utilise, par exemple, le cadre de la Cuba des années 1990 pour traiter des drames nationaux que sont la prostitution, l'exil ou les guerres africaines, la réflexion qu'il mène au fil de ses nouvelles dépasse toujours le contexte insulaire car les histoires qu'il narre sont avant tout des tragédies humaines. On retrouve tout à la fois chez lui une dimension fortement contextuelle et locale et une dimension éminemment intemporelle et universelle.

Le poids du contexte dans ces œuvres, à travers la présence de référents extra-textuels récurrents, a sans doute à voir avec la commotion qu'a provoquée la crise des années 1990, sans précédent dans l'histoire post-révolutionnaire cubaine. Il traduit un besoin vital de s'auto-analyser, de se regarder dans le miroir pour pouvoir se projeter dans l'humain et l'universel. C'est un narcissisme nécessaire pour exorciser toutes les douleurs personnelles et collectives engendrées par la crise. La violence de cette

dernière pour les écrivains s'est ainsi répercutée dans leurs créations : elle a lourdement pesé dans leur vie quotidienne comme dans les textes écrits à cette époque. Le poids de ce contexte particulier est d'ailleurs sensible jusque dans des œuvres qui versent davantage dans l'allégorie et la métaphore. Par exemple, les récits d'Abilio Estévez se déroulent dans un univers souvent indéfini. L'écrivain évite de donner des noms ou des dates qui pourraient orienter l'interprétation du texte. Pourtant le lecteur peut sentir la présence de l'Ile à chaque page : une Ile en crise, à l'agonie, perceptible dans l'atmosphère décadente, dans les ruines matérielles et morales qui peuplent son monde, dans ce temps étrangement figé qui emprisonne ses personnages dans l'attente d'un cataclysme.

Antonio José Ponte qui crée lui aussi plutôt des textes-contes, parfois oniriques – comme « Un arte de hacer ruinas » ou « Estación H » – reconnaît pourtant que ses nouvelles sont datables¹⁵. Elles sont marquées par l'image d'une Ile et plus particulièrement d'une Havane crépusculaire. Le temps et l'espace dans lesquels évoluent ses protagonistes sont imprécis mais le lecteur peut les identifier grâce à l'atmosphère déliquescence qui s'en dégage. Ils se meuvent dans un univers éteint, prisonniers d'un présent qui ne leur offre aucune perspective. Dans ses récits, le fantôme de l'Ile et du temps présent ne sont jamais bien loin. Même si le but de Ponte n'est pas d'enraciner ses fictions dans une immédiateté socio-politique¹⁶ il s'en sert pour se projeter au-delà, vers un ailleurs indéfini. C'est en ce sens que Reina María Rodríguez a parlé à propos de ses œuvres de « *realismo subliminal* »¹⁷.

Miguel Mejides s'inscrit dans une démarche similaire. A travers ses textes, il fait ressurgir la dimension fantastique du quotidien en y introduisant le merveilleux. Il reconnaît lui-même que, tant dans ses nouvelles¹⁸ que dans son roman *Perversiones en el Prado* :

« [...] he ido a la transfiguración fantasmal de La Habana, una transfiguración onírica de una realidad que se muestra muchas veces más fantasmal y onírica que mi abstracción. »¹⁹

¹⁵ Dans une interview réalisée à son domicile de la Vieille Havane, en février 2006.

¹⁶ A la manière d'autres écrivains tels que Pedro Juan Gutiérrez ou Zoé Valdés.

¹⁷ Propos de Reina María Rodríguez rapportés par Esther Whitfield dans son introduction au recueil d'Antonio José Ponte, *Un arte de hacer ruinas y otros cuentos*, *op.cit.*, p.23.

¹⁸ Rassemblées dernièrement dans le recueil *Las ciudades imperiales*, La Habana, Unión, 2006.

¹⁹ Propos de Miguel Mejides recueillis par Rogelio Riverón dans l'interview « Todo vuelve al caudal de la inteligencia » qui introduit la nouvelle « El hombre de ninguna parte », tirée de l'anthologie *Conversación con el búfalo blanco*, Rogelio Riverón ed., La Habana, Letras Cubanas, 2005, p.91.

A partir d'une Cuba dévastée par la crise, l'écrivain nous entraîne vers un autre espace-temps, dans des mondes parallèles. En observant un jour à La Havane une scène de trafic au marché noir, Miguel Mejides imagine la trame principale de sa nouvelle « El hombre de ninguna parte » : une société secrète dirigée par des nains vit dans le sous-sol de la capitale et approvisionne les habitants en ces temps de crise pour que la vie en surface ne s'en ressente pas trop. Le texte est ainsi une étrange variation sur la Période Spéciale dans La Havane des années 1990.

Tous ces écrivains contribuent, chacun à sa manière, à consolider une littérature de l'immédiateté, une littérature de l'Instant ou de l'instantané qui cherche à laisser une trace de ce que fut cette Cuba en crise. La tentation référentielle qui semble permanente du côté de l'auteur l'est également du côté du lecteur. En effet, si l'écrivain, comme nous venons de le voir, recourt abondamment à des énoncés référentiels ou d'apparence référentielle au sein même du texte de fiction, le lecteur est, quant à lui, tenté d'appliquer une lecture référentielle à certains syntagmes dont le statut est ambigu. L'œuvre de fiction tend alors à être lue comme un témoignage ou une chronique, comme une représentation à fonction référentielle. Certains écrivains ont su exploiter pleinement la part référentielle – ou faussement référentielle – de tout récit fictif. En utilisant les techniques du témoignage ou de la chronique dans leurs fictions, ils ont pu confondre le lecteur en créant l'illusion.

1.1.3 « Faux-témoignages » : la confusion des genres

L'effondrement d'un projet politico-social et, avec lui, celui d'une utopie ont provoqué une crise généralisée à tous les niveaux. Le domaine artistique cubain de la fin des années 1980 n'est guère épargné. La crise devient un terrain propice à une réélaboration ou une reformulation des paradigmes littéraires, à un renouveau des genres, notamment celui du témoignage.

Les jeunes écrivains qui sont arrivés sur la scène littéraire à la fin des années 1980 et au début des années 1990 ressentent, à travers leurs créations, le besoin de témoigner des bouleversements qui déstructurent l'ensemble de la société cubaine, témoigner de la fin d'un monde mais d'une façon différente de celle utilisée jusque-là par leurs prédécesseurs. Ils ne veulent plus avoir recours au témoignage comme genre institutionnalisé et codifié²⁰ mais cherchent à intégrer certaines composantes du

²⁰ Le témoignage a connu son heure de gloire à Cuba dans les années 1960-1970. Il fut un des genres littéraires de plus grand prestige grâce, notamment, à la publication de *Pasajes de la guerra revolucionaria*

témoignage au sein même de leurs fictions. C'est en ce sens que les critiques littéraires ont défini cette tendance par l'expression « *literatura testimonial* »²¹. La charge de témoignage que comportent les nouvelles de notre corpus repose en premier lieu sur l'illusion référentielle qu'ils créent en s'appuyant sur des référents extra-textuels. En les multipliant ou en reconstruisant littérairement la Cuba des années 1990, les écrivains s'engouffrent dans la voie d'un témoignage d'un genre nouveau. Tout en jouant sur l'illusion référentielle, ils confèrent, dans certains cas, à leurs récits la dimension de discours alternatif. Ils prétendent ainsi donner la parole, dans leurs fictions, au sujet subalterne ou s'exprimer en son nom²². Les écrivains utilisent ces composantes caractéristiques du témoignage pour proposer de nouvelles façons de penser et ouvrir un espace de dialogue avec des pans entiers de la réalité cubaine jusque-là volontairement occultés par les institutions. Ils procèdent ainsi à une réécriture du genre qui fait émerger un dialogue contestataire²³.

Cette tendance se vérifie, par exemple, chez les écrivains qui ont voulu donner, à travers leurs récits, une autre vision des campagnes militaires menées en Afrique par les soldats cubains. Pour écrire ces textes de fiction, ils sont allés puiser aux sources du témoignage afin de révéler la face cachée de cette guerre. Angel Santiesteban ou Rolando Sánchez Mejías, pour ne citer que ces deux auteurs, laissent ainsi la parole à un protagoniste qui revendique sa condition de sujet subalterne. Le narrateur de « Relato », de Rolando Sánchez Mejías, expose ainsi son expérience :

« Mi historia es la siguiente. Hace años estuve en la guerra. ¿Sabe lo que es la guerra? No, usted sólo debe conocer de escaramuzas, no debe tener conciencia de los límites, del juego de los campos... Pero bueno, olvide por

du *Che* en 1963, ou le succès de *Biografía de un cimarrón* de Miguel Barnet en 1966, des œuvres qui ont contribué à la canonisation du genre. Le témoignage fut ainsi popularisé par ces publications et officiellement inclus comme genre dans des concours littéraires d'importance comme le Prix « Casa de las Américas », en 1970. A la différence des témoignages issus de communautés en lutte pour leur survie, celui qui apparaît à Cuba se développe avec le soutien des institutions et du gouvernement.

²¹ Ce terme fut appliqué pour la première fois par le critique cubain Jorge Brioso en 1994 aux nouvelles écrites par les membres du groupe *El Establo*, habituellement désignées par le terme de « cuentos freakis ». Cette appellation était justifiée selon lui par la nécessité qui apparaissait dans ces textes de faire émerger un sujet nouveau, une voix subalterne dans la littérature cubaine.

²² Ils jouent sur la représentativité qui se dégage du discours émis par un auteur/narrateur/personnage appartenant – ou feignant appartenir – au groupe au nom duquel il s'exprime.

²³ D'après Rolando Menéndez : « *Lo testimonial en la producción de los novísimos puede ser verificado en: 1) su carácter de discurso alternativo, mayormente asertivo y dialógico; 2) su juego de ilusión referencial; 3) la perspectiva autoral en que el sujeto subalterno simula su pertenencia al grupo, y propone su voz como representativa de la posición social en que se inscribe.* », « El gallo de Diógenes », in *Encuentro de la cultura cubana*, n°18, Madrid, otoño de 2000, p.218.

un momento el fragor del encuentro de los ejércitos. La historia de cualquier guerra es más sencilla y a la vez más incomprensible. Mire estos personajes, por supuesto reales: un soldado tendido en el bosque, un sanitario que no sabe qué hacer con las vísceras del soldado y un médico, yo, que sabe perfectamente lo que tiene que hacer con esas vísceras, por lo menos desde un punto de vista práctico. »²⁴

En donnant la parole au médecin de l'armée, l'auteur cherche à susciter l'effet de réel. A travers un discours émis à la première personne du singulier, il veut obtenir l'adhésion du lecteur à sa version des faits. Il joue avec l'illusion référentielle puisque tout en revendiquant l'authenticité de son récit, il se trahit volontairement ou plutôt il trahit le jeu de l'auteur qui tire les ficelles de la narration en associant le substantif « *personajes* », qui renvoie directement au champ de la fiction, à l'adjectif « *reales* » qui prétend donc les inscrire dans l'ordre de l'historique, du réel. Cette association dévoile le jeu complexe de l'auteur qui, tout en recherchant la vraisemblance – il veut faire croire au lecteur que son histoire est bien « réelle » –, reconnaît le simulacre auquel il se livre. Le narrateur-protagoniste se définit par son statut de médecin mais il appartient surtout au corps militaire : il se présente comme un membre à part entière de la troupe au nom de laquelle il parle. Il revendique ainsi le statut de témoin privilégié des événements. Rolando Sánchez Mejías nous propose un récit élaboré depuis la perspective d'un sujet subalterne²⁵ qui simule son appartenance au groupe et se pose en représentant de ce dernier. Il fait appel aux souvenirs, à la mémoire et dialogue avec le lecteur en le prenant à témoin. Enfin, ses propos se présentent comme un discours alternatif sur la guerre. Il laisse volontairement de côté la dimension épique du combat que se chargent de véhiculer les instances officielles pour aborder l'indicible : la mort et son cortège de peurs, d'angoisses, d'incompréhensions...

Angel Santiesteban revendique, quant à lui, sa position d'auteur observateur de son temps à travers l'écriture. Il se projette dans la perspective d'un narrateur témoin des événements historiques ou porteurs de sens pour la société à laquelle il appartient. Dans ses œuvres consacrées au thème des guerres africaines nous retrouvons le narrateur – un sujet anonyme et subalterne – engagé dans un conflit qui le dépasse. L'incipit des nouvelles « Después del silencio » et « Sur: latitud 13 » qui appartiennent au recueil *Sueño de un día de verano* en est une bonne illustration :

²⁴ Rolando Sánchez Mejías, « Relato », in *Escrituras, op.cit.*, p.26.

²⁵ Le médecin qui prend la parole n'est pas un haut gradé de l'armée.

« Cuando llegamos nos dijeron sólo eso: que estábamos a ochenta kilómetros de la frontera enemiga. Entonces nos dio cólicos, la comida dejó de tener el mismo sabor y de nuestros cuerpos comenzaron a escaparse otros colores que nos parecían ajenos. [...] »²⁶

« Atrás en el horizonte, sólo se veía el humo negro que se desprendía de los camiones. El avión se había retirado y temíamos que regresara para una acción de remate. En medio de nuestra prisa y el miedo, pudimos rescatar un herido. Era inútil el intento de arreglar el radio, estábamos incomunicados con el mando, dijo el radista. Quedamos ocho soldados y el capitán de la compañía que a última hora había decidido acompañarnos en la misión, lo que ahora debía lamentar. Entonces ordenó la marcha para intentar el regreso a nuestra unidad. »²⁷

Le discours sur la guerre que nous proposent ces deux textes est dépourvu d'héroïsme et de gloire. Il offre une autre version de l'Histoire qui fait ressurgir les faiblesses humaines et les angoisses de chacun face à la mort. Le narrateur, qui expose les faits à la première personne du pluriel – s'incluant ainsi dans le corps du groupe – assume un rôle de représentant vis-à-vis de ses compagnons d'infortune. Ce simple soldat partage son expérience militaire, vécue de l'intérieur. La guerre se traduit ici en images, en sentiments d'effroi et de mort qui nous éloignent de la vision triomphaliste des campagnes internationalistes longtemps affichée par les autorités cubaines.

Les récits sur l'expérience des « *balseros* » se révèlent être un terrain tout aussi propice pour jouer avec les marques du témoignage. Le point de vue adopté sur le sujet par les écrivains dès la fin des années 1980 va à l'encontre, une fois de plus, du discours officiel traditionnel qui a diabolisé massivement la figure de l'émigrant illégal. Comme le rappelle Ronaldo Menéndez dans son article « El gallo de Diógenes », un changement fondamental s'est produit dans la position officielle face à l'émigration dissidente entre l'exode de Mariel de 1980 et le récent exode de 1994 connu sous le nom de « crise des *balseros* ». Si le premier fut accompagné d'un mouvement social qui légitimait la diabolisation de la part du gouvernement²⁸, il n'en fut rien pour le second qui fut traité de façon beaucoup plus mesurée par les autorités :

« La espontánea sustitución del escatológico « gusano » por la épica azarosa de los « balseros », es síntoma de un cambio en el orden de la tolerancia.

²⁶ Angel Santiesteban, « Después del silencio », in *Poco antes del 2000*, op.cit., p.90

²⁷ Angel Santiesteban, « Sur: latitud 13 », in Francisco López Sacha - Salvador Redonet eds., *Fábula de ángeles*, La Habana, Letras Cubanas, 1994, p.82.

²⁸ Pensons aux actes de répudiation menés par la population à l'encontre des « *gusanos* ».

Asimismo, el éxodo de los ochenta fue tratado, en su momento, desde un testimonio que estigmatiza al emigrante. »²⁹

De sorte que les fictions consacrées au thème des « *balseiros* » produites depuis les années 1990 et qui se présentent souvent comme des témoignages – bien qu’imaginaires – sur l’expérience de l’émigration illégale, apparaissent comme un discours alternatif au discours officiel traditionnel. Les écrivains qui s’intéressent à ce sujet s’inspirent directement des caractéristiques du témoignage en jouant sur l’illusion référentielle, en donnant une autre version de l’Histoire officielle et en laissant la parole – ou en feignant laisser la parole – à un sujet marginal.

Par exemple, dans « Los hijos que nadie quiso », Angel Santiesteban utilise un certain nombre de composantes du témoignage afin de créer, chez son lecteur, l’illusion du réel. Le récit à la première personne est émis par un personnage anonyme qui n’est autre qu’un des « *balseiros* » embarqué dans l’aventure de la traversée du Détroit. Le recours au monologue intérieur accentue l’authenticité des propos ainsi que la dimension tragique de l’expédition puisque le narrateur-protagoniste l’expose à travers sa sensibilité et ses propres angoisses. L’apparence de témoignage que revêt le récit contribue à exacerber les émotions du lecteur qui oublie ainsi facilement la frontière entre fiction et réalité³⁰. Il est d’emblée plongé au cœur d’un drame humain : aucune explication ne lui est fournie sur les motivations de cette fuite car elles n’ont aucune importance aux yeux de l’auteur. Ce qui compte pour lui c’est de partager avec le lecteur la souffrance et la peur que vivent ces milliers de Cubains anonymes qui se lancent chaque jour dans une fuite placée sous le signe de la mort. Par ce récit, l’écrivain fait un « faux-témoignage » : il construit une fiction qui s’inspire de certains éléments du témoignage en tant que genre littéraire pour donner plus de force et de crédibilité à sa narration. Ce récit fictif revêt l’apparence d’un témoignage recueilli par l’auteur qui renvoie à des expériences humaines éminemment universelles. L’illusion est presque parfaite.

L’influence du témoignage dans les récits de fiction fut considérable dans les années 1990-2000 même si elle a eu tendance à diminuer au fur et à mesure que l’on avançait dans le temps et que l’on s’éloignait du centre du séisme provoqué par la crise.

²⁹ Ronaldo Menéndez, « El gallo de Diógenes », *art.cit.*, p.219.

³⁰ Le recours à la première personne, impliquée elle-même dans les faits énoncés, est une constante dans les récits de la traversée. Pensons, par exemple, au roman d’Alejandro Hernández Díaz, *La milla* ou à la nouvelle de Ronaldo Menéndez, « Las palmeras detrás ».

1.1.4 Nouvelles et chroniques journalistiques

Si certains écrivains n'hésitent pas à s'inspirer du témoignage pour créer des fictions offrant une autre vision de la société révolutionnaire, d'autres se nourrissent davantage de la chronique journalistique pour décrire, au jour le jour, la vie cubaine dans les années 1990.

Il y a, chez des auteurs comme Pedro Juan Gutiérrez ou Zoé Valdés, une forme d'immédiateté dans l'écriture. La composition de la plupart de leurs œuvres les rapproche de l'exercice de la chronique telle qu'on ne la pratique pas à Cuba. Leurs « chroniques » havanaises explorent une ville en sursis. La chronique journalistique implique un texte défini en partie par des contraintes éditoriales d'espace et des contraintes de temps. Sans recul par rapport à son sujet, le chroniqueur rend compte de l'actualité qu'il lui est donné de vivre, d'où la dimension éphémère de ses textes qui répertorient notamment les faits divers et les anecdotes du quotidien. Plusieurs écrivains jouent sur ce parallèle entre leurs fictions et la chronique en composant des textes courts où le contexte présent est immédiatement identifiable et en exposant des tranches de vie afin de créer un effet de réel.

Cette littérature de l'immédiateté est, somme toute, fidèle à la philosophie des personnages de Pedro Juan Gutiérrez dans la *Trilogía sucia de La Habana* ou de Zoé Valdés dans son roman *La nada cotidiana* qui n'aspirent à rien d'autre qu'à vivre l'instant présent. Si le narrateur-protagoniste de la *Trilogía* se définit comme un déraciné qui ne trouve pas sa place dans la société révolutionnaire et manifeste une instabilité existentielle permanente³¹, il est, en revanche, bien ancré dans l'Instant, lui qui ne regarde jamais en arrière et pour qui l'avenir n'est qu'une invention créée de toutes pièces par les autorités afin de maintenir le peuple dans l'espérance éternelle. Les nouvelles qui composent cette trilogie sont elles-mêmes marquées par ce culte du présent. Incrustées dans ce temps qui emprisonne les personnages, elles narrent la vie au jour le jour dans la Cuba de la Période Spéciale. L'absence de distance temporelle entre les faits et leur mise en écriture rapproche ces textes des chroniques journalistiques.

Le choix des sujets comme des personnages s'inscrit également dans cette confusion des genres. Pedro Juan Gutiérrez reconnaît que pour écrire sa trilogie, il s'est basé sur des faits et des personnes réelles de son quartier de *Centro Habana* dont il a changé

³¹ Il se dit « *anclado en tierra de nadie* », d'après le titre de la première partie de la trilogie.

l'identité. Il doit ce mélange de réalité et de fiction à l'influence du Nouveau Journalisme qui met les artifices littéraires au service du reportage. Ce courant applique des procédés du roman dans le récit d'événements réels. Ses nouvelles saisissent des tranches de vie des habitants de son quartier dans un contexte de crise inédite :

« La Trilogía la escribí en tres años. Son todas las cosas que me iban sucediendo a mí, que iba viendo en este barrio, algunas cosas que no me sucedían pero les sucedían a los vecinos, a la vecina de al lado, y todo eso lo fui incorporando diariamente, elaborándolo y reelaborándolo, y a veces estaba 15 o 20 días trabajando en un cuento, un cuento que en el libro son 3 páginas eran 15 o 20 días de trabajo. Pero la materia prima iba brotando casi sin buscarla. »³²

L'anecdote est au cœur de ces récits dont certains relatent des histoires dignes de paraître dans un journal à la rubrique des faits divers tels les multiples suicides qui se produisent dans son immeuble, les viols sordides, les trafics en tout genre, les histoires de sexe³³, etc.

Pour ce qui est du travail fourni par la suite sur cette matière brute que lui offre la réalité quotidienne, nous ne nous permettrons guère de mettre en doute la parole de l'écrivain. Nous pouvons simplement remarquer qu'il n'existe – à notre sens – pas de véritable trame narrative qui unisse les textes les uns aux autres. L'architecture de l'ensemble de l'œuvre semble décousue : l'écrivain nous livre des moments de vie saisis sur le vif qui ne s'inscrivent pas dans un projet littéraire global³⁴. C'est aussi en cela que nous aurions tendance à rapprocher ces textes des chroniques journalistiques puisque l'auteur semble avoir privilégié le travail sur la matière première au détriment de l'écriture et de la composition littéraire. La trilogie répond finalement aux attentes formulées par les habitants de son immeuble :

« - No se pueden olvidar así del pueblo. El edificio se cae a pedazos y nunca hay agua, ni gas ni comida. Nada, hijo, nada. ¿Qué es esto? ¿Hasta cuándo? El gobierno tiene que ocuparse de nosotros. ¿Tú no eres periodista? ¿Por qué no escribes algo de este edificio? A ver si se le conmueve el alma a alguien. »³⁵

³² Propos de Pedro Juan Gutiérrez recueillis par Stephen J. Clark dans son interview « El Rey de Centro Habana: Conversación con Pedro Juan Gutiérrez », sur www.pedrojuangutierrez.com/Entrevista_ES_Librusa.htm

³³ Pensons, entre autres, à l'histoire de cette femme blessée qui a châtié son mari adultère par là où il a péché, en lui coupant le sexe.

³⁴ Contrairement au roman qu'il a publié un an plus tard, en 1999, *El rey de La Habana*.

³⁵ Pedro Juan Gutiérrez, *Nada que hacer, op.cit.*, p.165.

L'influence du journalisme sur sa façon d'écrire se révèle clairement dans son style : ses phrases sont courtes et lapidaires, le langage qu'il emploie est direct et tranchant, sans métaphores ni euphémismes comme s'il recherchait à travers cette écriture fragmentaire une forme d'objectivité. Écrivant en situation d'urgence, il transgresse les frontières de genre. Comme ses personnages qui vivent des situations extrêmes, il conduit ses récits aux limites de la littérature³⁶.

Ce rapprochement avec la chronique a tout de même ses limites dans la mesure où, à la différence de cette dernière, la plupart des textes de notre corpus partent de l'immédiateté pour la transcender. Ils transforment l'Instant pour l'inscrire dans le temps et lui donner une dimension universelle.

Le risque que l'écriture cède le pas à la tentation d'informer existe néanmoins dans certaines nouvelles publiées dans cette période d'agitation sociopolitique. Rendre compte d'une situation inédite en donnant la priorité au référent plutôt qu'à l'écriture et à la mise en fiction de celui-ci est un écueil que tous les écrivains n'ont pas su éviter. Il nous suffit de prendre l'exemple de quelques textes de Josefina de Diego, fille du célèbre écrivain Eliseo Diego, tels que « Un verano muy especial » ou « Internal Monologue on a Corner in Habana » pour le comprendre. La première nouvelle met en scène l'été si « spécial » que va vivre la narratrice et qui n'est qu'un échantillon particulier de cette Période Spéciale décrétée à l'échelle nationale. L'incipit est identique, à s'y méprendre, au style d'une chronique journalistique :

« Agosto y dolor de muelas, mala combinación, sobre todo si aclaro que ese agosto coincidió con el caliente verano (caliente por más de una razón) de 1994. El 13 de julio, una semana antes que comenzara mi calvario dental, había ocurrido el trágico accidente del remolcador "Trece de Marzo", en el que murieron, atrapados en las bodegas de la achacosa embarcación, más de cuarenta personas, incluidos veinte niños. Este naufragio a sólo pocos kilómetros de la costa, fue uno de los detonantes de lo que después se conoció como "la crisis de los balseiros". Los rigores del Período Especial, decretado por el Gobierno en 1990, a partir del desplome del socialismo en Europa del Este y en la Unión Soviética, resultaron insoportables para un

³⁶ L'influence du témoignage est également perceptible dans son œuvre. Ainsi, la vie du narrateur-protagoniste se confond avec celle de l'écrivain et, en tant qu'habitant d'un des quartiers les plus pauvres de La Havane, il écrit depuis les marges sociales. Pourtant, tout en s'inspirant du témoignage, la Trilogie s'en éloigne dans la mesure où le « je » qui prend la parole s'affirme dans sa singularité et son autosuffisance : obsédé par sa personne, il rompt brutalement avec la collectivité. Il refuse d'être le représentant d'un groupe et de faire de l'injustice sociale sa cause.

pueblo que se sentía como un perro al final de una larga carrera: con la lengua afuera y sin aire. »³⁷

Le lecteur a l'impression d'assister à une brève leçon d'histoire. La narratrice restitue les faits tels qu'ils se sont produits, sans codage littéraire. Dates, noms, chiffres, causes et conséquences : le cadre de la Période Spéciale est posé.

Ainsi, la frontière entre la chronique et la nouvelle est parfois ténue. Si certaines fictions versent particulièrement dans la chronique, le phénomène inverse se vérifie également : certaines chroniques de Tania Díaz de Castro, journaliste appartenant au « Grupo de Trabajo Decoro » ou de Raúl Rivero, poète mais aussi journaliste pour *Cuba Press*, publiées sur Internet par *Cubamet*, ne sont pas si éloignées de certaines nouvelles que nous venons d'analyser. Tous deux pratiquent un journalisme qui ne se limite pas à l'information mais la font vivre de l'intérieur, dans le contexte quotidien de l'île. Dans leurs articles qui recréent le monde et l'inframonde cubains d'aujourd'hui, il n'est pas rare de sentir la passion de l'écrivain qui détourne parfois l'information au profit de l'écriture³⁸.

En s'inspirant du témoignage ou de la chronique, les nouvelles de notre corpus révèlent le désir des écrivains cubains de léguer une image « authentique » de La Havane. A travers leurs fictions, ils veulent laisser une trace de cette capitale meurtrie qui disparaît un peu plus chaque jour sous les décombres. Ils sont, chacun à leur façon, les chroniqueurs d'une ville qui semble avoir entamé sa dernière évolution.

Parmi eux, un écrivain se détache plus particulièrement comme l'un des derniers chroniqueurs de La Havane, bien qu'il en soit également l'un de ses meilleurs fabulateurs³⁹, assumant autant la réalité que l'irréalité de cette ville : il s'agit d'Antonio José Ponte. Il lui a été donné de rendre compte de l'étape crépusculaire que traverse Cuba et de l'effet dévastateur de la Révolution sur la capitale cubaine. S'inscrivant dans une longue tradition de flâneurs et de chroniqueurs havanais depuis Julián del Casal

³⁷ Josefina de Diego, « Un verano muy especial », in *Encuentro de la cultura cubana*, n°19, Madrid, invierno de 2000-2001, p.123.

³⁸ Nous pouvons citer, à titre d'exemple, les articles de Tania Díaz Castro, « Mandarria de tiempo » – où elle dépeint l'esprit destructeur de la Révolution – ou encore « Wakamba antes y después » – où la journaliste capte l'Histoire à travers le destin d'un café du *Vedado* inauguré en 1956. Ces articles sont consultables, respectivement, sur www.cubamet.org/CNews/y00/feb00/25a13.htm et sur www.cubamet.org/CNews/y00/feb00/24a14.htm

³⁹ La Havane est évoquée sous sa plume à travers tous les genres littéraires, allant de l'essai – *Un seguidor de Montaigne mira La Habana* – au roman – *La fiesta vigilada* – en passant par la nouvelle – *Un arte nuevo de hacer ruinas y otros cuentos* – et la poésie – *Un asiento en las ruinas*.

jusqu'à José Lezama Lima⁴⁰, Ponte apparaît comme le chroniqueur de l'ultime métamorphose de La Havane : l'étape de sa destruction programmée par la Révolution. La ville qui se dessine à travers les textes de ces chroniqueurs d'un genre nouveau est fortement marquée par le contexte de la crise. Comment expliquer cette obsession pour dater La Havane qu'ils recréent dans leurs fictions ? Telle est la question à laquelle nous allons maintenant essayer de répondre.

⁴⁰ Julián del Casal est l'auteur des célèbres *Crónicas habaneras* qui font de la société havanaise un gigantesque théâtre. Entre juillet et août 1925, Jorge Mañach publie ses *Estampas de San Cristóbal*, une série de vignettes journalistiques où il narre la modernisation d'une ville en perpétuelle évolution. Il y évoque avec lyrisme l'atmosphère de La Havane des années 1920 : une ville qui s'éloignait de la Colonie pour entrer dans une ère d'incertitudes et d'espoirs. Entre 1949 et 1950, José Lezama Lima publie à son tour dans la presse une série de chroniques havanaises intitulées *Coordenadas habaneras*.

1.2. Pourquoi ce phénomène référentiel ?

1.2.1 Témoigner de son temps : entre tradition littéraire et besoin vital

« *Nous avons ressenti comme jamais le poids de l'histoire, nous nous sommes sentis désemparés et plus isolés que de coutume* »⁴¹.

Par cette phrase d'Abilio Estévez nous saisissons la puissance de l'impact provoqué par la crise des années 1990 sur les esprits à Cuba. L'ampleur et le caractère soudain et inattendu des changements qui se sont produits au cours de cette décennie ont marqué d'autant plus profondément les jeunes générations d'artistes qu'elles ont été élevées dans le respect du modèle socialiste. Les difficultés extrêmes apparues pendant cette période ont engendré chez les intellectuels, et tout particulièrement chez les écrivains, le besoin vital de témoigner d'un temps qui a bouleversé leur vie. De nombreuses œuvres écrites au début de la Période Spéciale sont l'expression d'un sentiment vital. Nous pouvons y lire la nécessité de raconter une expérience qui ne trouve d'échos nulle part ailleurs sur l'île. Les thèmes qui y sont abordés se retrouvent souvent d'une œuvre à une autre faisant ainsi figure de thèmes obligés ou inévitables car trop lourds à supporter au quotidien pour ne pas être écrits. « *Problèmes matériels qui provoquent des problèmes moraux qui provoquent des problèmes existentiels qui provoquent le besoin d'écrire.* »⁴²

Si les époques de crise sociale ne sont pas toujours celles de floraison pour la littérature, l'équation s'impose dans le cas cubain. Le poids du contexte sur le texte dans les années 1990 sur l'île apparaît comme une évidence. L'écrivain se sent investi d'un rôle d'observateur et de témoin de son temps comme le souligne Alberto Garrido :

« *Sólo sé que hemos venido a dar testimonio. Veo caras de los que me rodean, sus sufrimientos, sueños y esperanzas. De eso escribo, de lo que somos, de lo que pudimos ser.* »⁴³

Par cet aveu, il confesse ce besoin vital de témoigner en tant qu'écrivain de l'époque qu'il lui a été donnée de vivre, même si sa mission ne se limite pas à recréer

⁴¹ Abilio Estévez, « Méditations sur la littérature cubaine d'aujourd'hui », *art.cit.*, p.219.

⁴² *Ibidem*, p.219.

⁴³ Alberto Garrido, « Hemos venido a dar testimonio », in *Juventud Rebelde*, La Habana, 28 de febrero de 2006, sur www.juventudrebelde.cu/2006/enero-marzo/feb-28/cultura_hemos.html

littérairement les conflits actuels de la société cubaine. L'insatisfaction, au cœur de tout acte d'écriture⁴⁴, le pousse à recomposer son univers au-delà du temps présent, à reconstruire l'être cubain et, au-delà, l'être humain.

Cette nécessité vitale de dialoguer avec la réalité immédiate qui s'est fortement exprimée dans les années 1990 n'est pourtant pas propre à cette période de l'histoire cubaine. Elle s'inscrit dans une tradition littéraire ancrée à Cuba depuis plusieurs décennies, à tel point qu'Arturo Arango n'a pas hésité à qualifier ce dialogue d'« obsessionnel »⁴⁵. Selon lui, c'est à partir du milieu des années 1970 qu'il s'est intensifié jusqu'à devenir quasiment exclusif notamment chez les écrivains de sa génération, nés entre 1940 et 1955. Si l'on regarde, dans son ensemble, le panorama de la littérature cubaine depuis la Révolution, on ne peut s'empêcher de corroborer ces propos. Cette relation avec le présent apparaît comme un élément récurrent tout au long de l'histoire culturelle de l'île même lorsque les artistes se tournent davantage vers des univers imaginaires, fantastiques ou absurdes.

Le triomphe de la Révolution de 1959 bouleverse tout sur son passage. Ses conséquences ne sont pas que d'ordre social, économique ou politique : la vie littéraire s'en trouve également bouleversée. Chaque écrivain y fait face à sa manière : les plus anciens – tels Cabrera Infante, Calvert Casey, Humberto Arenal, Antón Arrufat, ou Antonio Benítez Rojo – se tournent, dans leurs œuvres, vers le passé, peut-être « *à la façon d'un exorcisme* »⁴⁶, tandis que les plus jeunes se chargent de « *réfléter la commotion sociale que subit le pays* »⁴⁷, à l'image d'Eduardo Heras León, Jesús Díaz ou Norberto Fuentes. La force de cet événement historique inédit les pousse à témoigner de ce changement brutal, en toute conscience. Ils ressentent, comme jamais, le besoin d'exprimer littérairement les bouleversements sociaux dont ils sont les témoins privilégiés. La Révolution apporte un nouveau souffle à la littérature cubaine qui renoue, plus que jamais, avec l'actualité nationale :

« A circonstances inédites, thèmes inédits. Les transformations de la vie apporteront des intérêts nouveaux en littérature : l'euphorie des changements,

⁴⁴ « [...] on écrit parce que le monde ne nous satisfait pas. [...] On a la suffisance de le recomposer, de le réorganiser, mais avec la conviction qu'il s'agit en définitive d'un acte inutile. », Abilio Estévez, « Méditations sur la littérature cubaine d'aujourd'hui », *art.cit.*, p.219.

⁴⁵ Arturo Arango, *Segundas reincidencias*, Santa Clara, Capiro, 2002, p.19.

⁴⁶ Abilio Estévez, « Méditations sur la littérature cubaine d'aujourd'hui », *art.cit.*, p.216.

⁴⁷ *Ibidem*, p.216.

l'espoir qu'ils soient porteurs de l'accomplissement national dont a eu tant besoin le pays, favorisent l'éclosion du nouveau récit. »⁴⁸

Le parallèle avec la commotion sociale qu'a représenté d'une autre façon la crise des années 1990 s'impose. Si l'année 1959 engendre des œuvres habitées par une confiance face au présent et à l'avenir, l'année 1989 – qui marque l'effondrement brutal de tous les rêves dont était porteuse la Révolution cubaine – engendre des œuvres tout aussi fortes et inédites mais empreintes d'un profond désarroi et d'une désillusion certaine. En 1989 comme trente ans auparavant, les écrivains éprouvent la nécessité de refléter le renversement d'un monde.

Entre 1959 et 1966, au cours de ce que Luis Manuel García a appelé « *la Première Période Didactique de la littérature révolutionnaire* »⁴⁹, se développe une véritable esthétique de la circonstance qui est au cœur de la plupart des œuvres de l'époque profondément ancrées dans la réalité immédiate. Cette littérature engagée, éblouie par l'épopée révolutionnaire, tente de l'expliquer en faisant preuve d'un didactisme parfois naïf et excessivement explicite. Les événements qui sont en train de bouleverser le cours de l'histoire cubaine ont un impact si grand qu'ils envahissent massivement l'espace culturel, et plus particulièrement le champ littéraire : la guerre se révèle épique et les guérilleros font leur entrée en tant que protagonistes dans les lettres. A travers leurs œuvres, des écrivains tels que Norberto Fuentes et Eduardo Heras León expriment le changement et la violence de ce bouleversement. Une vision plus critique de la réalité s'introduit dans les œuvres de la fin des années 1960⁵⁰ entraînant une vague de censure qui débouche sur « *la Seconde Période Didactique* »⁵¹ (1970-1978) marquée par le réalisme socialiste. Ce dernier impose une adéquation parfaite entre le projet révolutionnaire et la création artistique, enfermant les œuvres produites dans le spectacle d'une réalité bien plus désirée que « réelle ». Cette période inaugurée par « l'affaire Padilla » et le Premier congrès national sur l'éducation et la culture et baptisée « *el quinquenio gris* » par les plus indulgents, est désignée par Abilio Estévez comme « *la décennie noire* »⁵². Les conséquences dramatiques de la nouvelle politique

⁴⁸ *Ibidem*, p.216.

⁴⁹ Luis Manuel García, « Crónica de la inocencia perdida », in *Encuentro de la cultura cubana*, n°1, Madrid, primavera de 1996, p.122.

⁵⁰ La « *Narrativa de la Violencia* » a pour thème central la guerre démythifiée. Elle s'éloigne de la conception manichéenne du combat envisagé comme affrontement entre les bons et les méchants. Cette vision a conduit à la censure des meilleurs livres de cette époque qui ne furent réédités que vingt ans plus tard.

⁵¹ Luis Manuel García, *art.cit.*, p.123.

⁵² Abilio Estévez, « Méditations sur la littérature cubaine d'aujourd'hui », *art.cit.*, p.217.

culturelle ne se font guère attendre dans les milieux artistiques. Des hommes de lettres reconnus tels José Lezama Lima ou Virgilio Piñera disparaissent subitement de la sphère publique.

Les années qui s'ensuivent offrent de nouvelles perspectives aux écrivains : ils abandonnent la copie servile d'une réalité artificielle pour une littérature profondément quotidienne jugée à travers une nouvelle optique permettant de redécouvrir le réel dans ce qu'il a de plus authentique, de plus intime et de plus immédiat. S'éloignant peu à peu des thèmes politiques – parmi lesquels la construction de l'Homme nouveau et la hargne anticapitaliste –, ils reviennent à des thèmes plus universels : le regard ingénu de l'adolescent posé sur le monde qui l'entoure, les préoccupations de la vie quotidienne, l'amour, la douleur, etc.⁵³ L'humain et l'universel réinvestissent le champ littéraire cubain.

Si les années 1980 sont marquées par une littérature plus intimiste où les personnages de fiction se regardent et s'autoanalysent, les années 1990 font renaître un regard social qui n'est plus seulement contemplation de soi : les personnages regardent, à travers leur sensibilité, le monde qui les entoure.

Si le regard porté par les écrivains cubains sur la réalité diverge selon les époques, leur intérêt pour le moment présent demeure intact. Il représente une constante dans la production littéraire de ces dernières années. Ce rapport fusionnel à l'immédiateté – qui fait de la littérature un espace à part où la société peut se contempler – participe aujourd'hui à la construction d'une identité nationale en plein renouveau. Les arts, et en particulier les lettres, constituent encore maintenant l'un des rares champs de réflexion qui s'offrent à la société cubaine pour s'observer et s'interroger sur elle-même en instaurant la distance nécessaire à toute analyse critique. L'image que renvoient les œuvres littéraires des années 1990 est « réfléchie » dans tous les sens du terme : non seulement elle reflète la réalité de son temps mais elle la pense aussi dans ce qu'elle a de plus humain et de plus vivant. Contrairement à l'image figée et parfois faussée de l'univers social qu'a pu renvoyer la littérature par le passé, celle d'aujourd'hui n'a de cesse d'ébranler la réalité environnante en se libérant des stéréotypes imposés par des instances extérieures :

« No es hasta fines del 80 [...] cuando la imagen abre un esbozo de sonrisa con mucho de ser humano en sus labios, con una (cierta y aún algo alejada) paz en

⁵³ Apparaissent, dans les années 1980, des œuvres emblématiques telles que *El niño aquel* de Senel Paz ou *Tiempo de hombres* de Miguel Mejides.

el fondo de sus ojos y un rictus en la frente que demuestra que, por primera vez desde la aparición de la figura en el espejo, está pensando. »⁵⁴

Avec la situation de crise extrême désignée par les autorités sous l'euphémisme « Période Spéciale », la réalité s'impose d'elle-même dans ce qu'elle a de plus dur sur le plan humain. Elle ne porte plus l'espoir et la vie des hommes mais les écrase au quotidien de tout son poids. Ils ont le sentiment d'être happés par cette réalité qui les consume lentement et qu'ils ne reconnaissent plus, prisonniers d'un monde résolument imparfait :

« Los [cuentistas] del 80, a partir de la cotidianidad, insertan a sus personajes en esa realidad social, como participantes naturales, mayormente por decisión o convicción propias; una realidad que es «imperfecta, justificada social e históricamente, cambiabile, mejorable». Hay un sentido de confianza en la solución social y personal del conflicto, un concepto de heroísmo, de generación revolucionaria aún latente desde aquellos primeros años de la Revolución.

Los del 90 se ven arrastrados a una realidad que no comparten, que les resulta hostil, cuestionable en todos sus matices. Se sienten prisioneros de esa realidad que es «imperfecta, impuesta por errores sociales e históricos, que puede ser variable pero irremediable». No existe en ellos ninguna confianza en una solución ni siquiera remota. Su sentido de independencia es tal que nada hay en ellos de comprometimiento revolucionario militante. Su relación con el proceso revolucionario es asumido sólo como un referente impuesto por el destino, pues lo que les interesa es la plenitud de sus sueños en el universo donde ellos quieren vivir. De ahí la marcada testimonialidad indicada por algunos críticos a las primeras obras de esta promoción. »⁵⁵

Comment ne pas rapprocher cette dernière génération d'écrivains décrite par Amir Valle des personnages qu'elle a créés, immobiles et enfermés dans un espace sans issue où ils étouffent ? Les sensations qu'elle éprouve se confondent étrangement avec celles vécues par le protagoniste de la nouvelle de Jesús Díaz, « Preguntas al polvo », « *écrasé sous cet odieux soleil* »⁵⁶, contraint de s'enfermer dans sa chambre d'hôtel pour échapper à un présent où il n'a plus aucun repère. De retour à Cuba après un long exil, il se sent agressé par une réalité autre qui lui est devenue totalement étrangère. La

⁵⁴ Amir Valle, *Brevísimas demencias. La narrativa joven cubana de los 90*, La Habana, Extramuros, 2000, p.195.

⁵⁵ *Ibidem*, p.75.

⁵⁶ Jesús Díaz, « Preguntas al polvo », in *Encuentro de la cultura cubana*, n°14, Madrid, otoño de 1998, p.121.

réalité cubaine des années 1990 est devenue, elle aussi, méconnaissable aux yeux de tous ces intellectuels qui ont été bercés, toute leur jeunesse, par les promesses d'un socialisme triomphant.

Les écrivains d'aujourd'hui nous entraînent ainsi dans le gouffre béant d'une réalité en crise mais, loin de se contenter de restituer littéralement cet univers qui s'effondre sous leurs pieds, ils s'y plongent pour mieux le transcender à l'instar d'Angel Santiesteban qui, à travers ces confidences, renoue avec le mythe de l'écrivain-alchimiste :

« [...] quise, [...], reflejar mi tiempo, mi gente, quizás todo aquello que le acontecía a mis vecinos y no sabían expresar de otra forma que no fuera con quejas y lágrimas; decidí convertir en arte aquel material que para ellos parecía inservible. »⁵⁷

1.2.2. Le détournement de la fiction

Témoigner des bouleversements présents ne relève pourtant pas seulement d'un besoin vital chez les écrivains ou d'une tradition littéraire. Il y a, dans bon nombre d'œuvres publiées dans les années 1990, une urgence à laisser une trace d'un temps que les autorités s'efforcent d'effacer ou de nier. A travers la littérature, certains auteurs ont cherché à combler le vide informatif et les silences du discours officiel. Ainsi, *l'alter ego* de Pedro Juan Gutiérrez dans la *Trilogía sucia de La Habana* ne s'en cache guère :

« Por eso yo estaba tan desilusionado con el periodismo y comencé a escribir unos relatos muy crudos. En tiempos tan desgarradores no se puede escribir suavemente. Sin delicadezas a nuestro alrededor, imposible fabricar textos exquisitos. Escribo para pinchar un poco y obligar a otros a oler la mierda. »⁵⁸

Il cherche, par son écriture, à rendre visible ce que l'on occulte dans la société cubaine, à rendre audible ce que l'on tait. C'est parce qu'il sert de révélateur que son texte peut être qualifié d'« apocalyptique ».

Une partie de la littérature cubaine actuelle semble guetter la presse et étudier les relations qu'elle entretient avec la société. Aucun article ne paraît sur les guerres africaines : les écrivains s'emparent alors du thème. Selon la presse officielle, la prostitution n'existe pas à Cuba et voilà que les « *jinetas* » envahissent les fictions

⁵⁷ Angel Santiesteban, « Confesiones », in *Cuba: voces para cerrar un siglo*, vol.1, René Vázquez Díaz ed., Stockholm, The Olof Palme International Center, 1999, p.136.

⁵⁸ Pedro Juan Gutiérrez, *Anclado en tierra de nadie*, op.cit., p.85.

cubaines. Tout se passe comme si une partie de la littérature d'aujourd'hui récupérait et se nourrissait des thèmes délaissés et volontairement tus par les médias de l'Île. La fiction est ainsi détournée pour témoigner et informer. Cette littérature est appelée par les auteurs eux-mêmes « *literatura postestimonial* » ou le témoignage d'un nouveau genre.

Montrer, dévoiler tout un pan de la réalité de l'Île est bien l'un des rôles assignés à la littérature cubaine actuelle dans la mesure où les moyens de communication n'assument pas leur fonction informative.

Ce désir de révéler ce qu'habituellement on ne voit pas – ou qu'on ne nous ne laisse pas voir – habite la nouvelle de Carlos Victoria, « El resbaloso » : l'écrivain nous propose la variante cubaine du mythique personnage du diable boiteux immortalisé par Luis Vélez de Guevara dans *El diablo cojuelo*. A l'image de ce dernier qui a le pouvoir de soulever le toit des maisons madrilènes en pleine nuit pour voir ce qui s'y passe, « le glissant » de Carlos Victoria parvient à se faufiler dans les demeures havanaises, déstabilisant ainsi l'ordre public et semant la peur au sein de la population. On retrouve manifestement dans cette nouvelle version du mythe le fantasme de toute une génération d'écrivains avide de pénétrer dans les moindres recoins de la réalité cubaine, de rendre « visible » tout ce qui y est occulté. Pour Leonardo Padura, en levant le voile sur la face cachée de la société cubaine, la littérature actuelle répond aux attentes de ses lecteurs :

« [...] ha logrado primero una comunicación muy eficiente y más auténtica con su público, que espera este tipo de obras de los escritores, y, segundo, les ha permitido ser sujetos mucho más reflexivos, mucho más desprejuiciados a la hora de acercarse a esa realidad. »⁵⁹

En écrivant sur les difficultés du quotidien dans cette Cuba en crise, les auteurs se mettent au rythme de la nouvelle réalité. Pour ceux qui sont publiés sur l'Île, leurs œuvres sont un moyen d'amener les lecteurs à interroger la société dans laquelle ils évoluent.

Face à une presse défaillante qui masque ou travestit la réalité, les écrivains se sentent investis d'une responsabilité intellectuelle, d'un devoir social ou citoyen de révéler au public une situation occultée par la presse. Ainsi, les récits de notre corpus jouent, par bien des aspects, le rôle de révélateurs. Rejetée par les médias traditionnels, l'information a tendance à investir l'espace littéraire. L'expression « *los fabuladores de*

⁵⁹ Leonardo Padura, dans une interview de Juan Armando Epple (18 avril 1994 à Medellín), in *Hispanéricas*, vol.24, n°71, Gaithersbur, 1995, p.52.

la actualidad»⁶⁰ employée par Amir Valle pour qualifier les écrivains cubains des années 1990 révèle toute l'ambiguïté contenue dans les créations littéraires récentes. Celle-ci est plus ou moins entretenue par des auteurs qui brouillent les pistes en endossant des rôles polyvalents : nombre d'entre eux sont aussi journalistes, tels José Hugo Fernández – qui écrit souvent pour *Cubanet.org* –, Rogelio Riverón, Raúl Rivero – qui dirige le journal indépendant *Cuba Press* –, Carlos Victoria, Alejandro Lorenzo, Amir Valle – membre de la « Unión de Periodistas de Cuba » –, Andrés Jorge, Luis Manuel Gracia, Carmen Luisa Pinto Pereira – qui a pratiqué le journalisme indépendant sur l'île – Leonardo Padura – qui a travaillé pour la revue *El Caimán Barbudo* de 1980 à 1983, puis au journal *Juventud Rebelde* jusqu'en 1989 avant d'être rédacteur en chef de la revue culturelle *La Gaceta de Cuba* de 1989 à 1995, ou encore Pedro Juan Gutiérrez – qui a obtenu sa licence de journalisme à l'Université de La Havane et a obtenu le Prix National du Journalisme en 1991 grâce à ses *Crónicas de México*⁶¹.

Une telle pratique n'est pas sans dangers pour la littérature elle-même car elle risque de privilégier, sans s'en apercevoir, la transmission de l'information plutôt que l'écriture. C'est ce qu'Abilio Estévez désigne sous le terme de « *littérature d'urgence* »⁶² : une littérature qui poursuit le réel, qui cherche à le rattrapper sans prendre le temps de s'écrire. Si l'homme de lettres n'hésite pas à endosser la responsabilité du journaliste, la limite entre la nouvelle, le simple témoignage et la chronique journalistique peut parfois s'avérer ténue voire inexistante :

« A Cuba le journalisme est extrêmement mauvais, si jamais il existe. Les problèmes de l'immédiat, de la quotidienneté harrassante, asphyxiante, ne s'étalent pas dans la presse ou les médias. Le journalisme d'opinion brille par son absence. Et lorsque dans une colonne on tente d'y suppléer, il est bien connu que le journaliste d'opinion manque totalement d'opinion. De nombreux écrivains tombent alors dans le piège de se laisser bercer par les chants des sirènes sur le provisoire ou le momentané. Partout l'abîme ou l'éphémère sont à l'affût. Et comme la réalité est dure et forte, il y a des écrivains qui se trouvent plongés dans l'abîme. Et paradoxe, par ces étranges caprices de la mode et du marché, ces écrivains négligés et « saboteurs » qui

⁶⁰ Amir Valle, *Brevísimas demencias*, *op.cit.*, p.197. Expression empruntée à Francisco López Sacha, *La nueva cuentística cubana*, *op.cit.*, p.44.

⁶¹ Après un séjour passé entre Tijuana et Mexicali, Pedro Juan Gutiérrez décide d'écrire huit chroniques sur la frontière entre le Mexique et les Etats-Unis d'une telle intensité selon ses dires que la directrice de la revue *Bohemia* n'en publia que quatre pour éviter les plaintes de l'Ambassade du Mexique et les représailles du gouvernement.

⁶² Abilio Estévez, « Méditations sur la littérature cubaine d'aujourd'hui », *art.cit.*, p.221.

cultivent la banalité et la vulgarité, sont souvent à certains moments les plus lus. C'est bien connu : les frontières entre la vraie et la fausse littérature, entre le roman, la nouvelle et le simple témoignage, dans un présent chaotique comme tous les présents, ne sont pas toujours délimitées avec précision. »⁶³

Le risque auquel s'exposent les écrivains qui s'engagent sur cette voie est de tomber dans le témoignage purement sociologique ou dans un exercice journalistique s'il ne prennent pas le temps de coder littérairement le contexte qu'ils exploitent⁶⁴. Comme nous le rappelle Arturo Arango – en s'appuyant sur les réflexions du critique Ambrosio Fornet –, dans le monde moderne, c'est la presse qui fixe les codes primaires d'interprétation ou de réélaboration de ce que nous appelons la réalité. La littérature travaille ainsi sur un matériau préalablement codifié par la presse :

« La literatura suele trabajar sobre los códigos fijados ya por la prensa, es decir, la literatura viene después a establecer un discurso que ya encontró una mediación entre ella y la realidad. En Cuba esa mediación falta, y es la misma literatura quien tiene que fijar los códigos primarios (lo que explicaría también la persistencia de lo testimonial). Cuando, dentro de varias décadas, se quiera saber cómo era la vida cotidiana de los cubanos, la prensa no servirá para nada; habrá que ir al arte y la literatura. »⁶⁵

Ainsi, à Cuba, les auteurs doivent assumer un double rôle : celui d'écrivain mais aussi celui de journaliste⁶⁶. S'ils ne dépassent pas le codage primaire du réel, ils risquent de donner naissance à une littérature éphémère qui ne trouve pas sa place à long terme dans les lettres cubaines. Comme l'a si bien formulé Alberto Garrandés, « *la literatura que se sustente sólo en lo real corre el riesgo de ser sobrepasada por lo real y envejecer a su sombra* »⁶⁷. Selon Arturo Arango et Amir Valle qui ont étudié de près les tendances

⁶³ *Ibidem*, p.221.

⁶⁴ Par exemple, « Exilia », la nouvelle de René Vázquez Díaz, écrite comme un reportage vivant sur la Cuba de la Période Spéciale, souffre en partie de cette tendance. L'histoire d'un journaliste envoyé sur l'île pour relater la prochaine chute de Fidel Castro et les liens qu'il tisse avec une jeune prostituée cubaine semblent servir de prétexte pour passer en revue tous les maux qui rongent le pays depuis l'effondrement du bloc soviétique.

⁶⁵ Arturo Arango dans « Escribir en Cuba: ¿Crear, mentir o callar? Una entrevista con el escritor cubano Arturo Arango », de Laura Redruello, in *La Isla en peso*, n°13, La Habana, sur www.uneac.com/LaIslaEnPeso/num13/entre.htm

⁶⁶ La narratrice du roman de Karla Suárez, *Silencios*, souligne cette étrange confusion des rôles : « *No sé si sería la carencia de un periodismo verdadero, pero se me antojaba que los escritores hacían periodismo [...]. Hablaban de gente fugándose en balsas de la isla, jineteras en las noches de La Habana, el dólar que subía y subía, la esperanza que bajaba y bajaba. Resulta aburrida.* », Madrid, Lengua de Trapo, 1999, p.217.

⁶⁷ Alberto Garrandés, « El cuento cubano en los últimos años », in *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol.31, Madrid, 2002, p.81.

récentes de la littérature cubaine, de nombreux thèmes abordés par les « *Novísimos* » sont déjà caduques et les écrivains qui continuent de les travailler n'apportent pas de renouveau dans leur traitement, leur but étant souvent d'exploiter en priorité l'épaisseur du réel, de transmettre une information qui n'était pas nécessairement destinée à l'existence littéraire. Il est vrai que, de ce fait, bon nombre de fictions nous en apprennent plus sur la vie quotidienne à Cuba que n'importe quel journal publié sur l'île. Soumis à une dogmatisation croissante, les médias n'ont pas su ou n'ont pas pu témoigner d'une actualité en plein bouleversement. C'est donc tout naturellement que les lettres se sont engagées sur cette voie laissée vacante.

Comme nous avons pu l'observer dans nos précédentes analyses, la littérature cubaine se confronte depuis longtemps au réel, l'interroge et le remet en question. Avec l'avènement de la Période Spéciale, cette tendance a été favorisée par un certain élargissement de l'espace réservé à « *l'utopique liberté d'expression* »⁶⁸, notamment par la création de diverses maisons d'édition ou de revues plus ou moins alternatives ainsi que la disparition des contrôles pesants qu'exerçaient les autorités sur tout ce qui était publié à l'étranger jusqu'à une période récente. Depuis 1995, le régime castriste permet aux écrivains de vendre leurs œuvres hors des frontières de l'île sans nécessairement passer par les circuits gouvernementaux, ce qui, auparavant, était considéré comme un délit pénal. Le contexte de la crise des années 1990 a permis de détendre les liens unissant les écrivains aux instances étatiques, laissant plus de liberté pour publier à l'étranger et via Internet. Grâce à ces nouvelles possibilités, certains livres qui n'auraient jamais pu paraître en temps normal à Cuba circulent désormais un peu partout :

*« En muchos casos, obras que podrían considerarse con un alto grado de conflictividad dentro del país llegan como hechos consumados luego de recibir premios en el extranjero o de ser publicadas por editoriales de prestigio, y no necesariamente hostiles a Cuba. »*⁶⁹

La drastique pénurie de papier limitant la diffusion des œuvres littéraires dans l'île, les autorités ont relâché la pression exercée sur les écrivains qui n'évoluent, après tout, que dans des univers imaginaires, « purement fictifs ». Si l'activité éditoriale a été réduite à son minimum, parallèlement, les mécanismes de promotion et de contrôle de la production littéraire se sont effacés.

⁶⁸ D'après les commentaires d'Arturo Arango, *Segundas reincidencias, op.cit*, p.91.

⁶⁹ *Ibidem*, p.132.

En revanche, ni la presse ni les autres médias n'ont bénéficié de semblables « largesses ». Bien au contraire, les lois n'ont cessé de se durcir à l'encontre de ceux qui divulgueraient des informations hostiles au régime. Des publications socio-culturelles éditées par des institutions artistiques et des centres de recherche, comme les revues *La Gaceta de Cuba* et *Temas* – bien que ou parce que ne bénéficiant pas de diffusion massive – ont pourtant réussi à se démarquer un peu du discours officiel et à échapper au rigoureux contrôle étatique en incluant dans leurs pages des articles qui interrogent, à partir d'une perspective plus analytique, la réalité nationale. Leurs réflexions, comparables aux yeux du gouvernement aux travaux des chercheurs nord-américains, ont souvent été jugés contre-révolutionnaires. D'autres tentatives, plus critiques encore, ont été entreprises notamment par les journalistes indépendants à travers des organes tels que *Cuba Press*, *Habana Press*, l'APIC⁷⁰ ou encore le BPIC⁷¹. Tandis que leur nombre se multiplie, de sérieuses menaces pèsent sur les professionnels qui travaillent pour eux : avec leur famille ils sont surveillés et harcelés en permanence. Considérés comme des hors-la-loi, ils font régulièrement l'objet de poursuites de la part du gouvernement :

« El auge del movimiento de prensa independiente ha recibido como respuesta gubernamental la prohibición y las represalias por asociación ilícitas. El periodismo no se incluye entre los más de 160 trabajos por cuenta propia autorizados en los decretos-ley de 1995, por lo que el desafío frontal de estos periodistas al mecanismo centralizado de la información es considerado un doble desacato a la autoridad. »⁷²

Pourtant les moyens d'action de ces journalistes sont largement restreints : leurs articles se limitent souvent à des enquêtes de proximité comme le souligne le rapport des journalistes de *Reporters Sans Frontières*⁷³. Ils recueillent des informations, même lacunaires, auprès d'amis, de connaissances ou de dissidents plus ou moins déclarés, sans avoir accès à une documentation ou à des contacts officiels. Le texte manuscrit est ensuite dicté par téléphone à l'étranger – généralement Miami ou Porto Rico. De là, il est diffusé par l'intermédiaire de bulletins circulant parmi la diaspora et via Internet⁷⁴,

⁷⁰ *Asociación de Periodistas Independientes Cubanos.*

⁷¹ *Buró de Prensa Independiente de Cuba.*

⁷² Wilfredo Cancio Isla, « El periodismo en Cuba: otra vuelta de tuerca », in *Encuentro de la cultura cubana*, n°2, Madrid, otoño de 1996, p.37.

⁷³ Informations recueillies dans l'ouvrage collectif *L'autre voix cubaine : des journalistes dissidents témoignent*, Paris, Reporters sans frontières, 1997, p.11.

⁷⁴ A travers un réseau de volontaires qui diffuse les informations depuis Miami ou l'Espagne.

puis envoyé à Cuba par lettres privées et lu à Radio-Martí. Les conditions de travail du BPIC ainsi que les mesures de représailles prises à l'encontre de ses journalistes semblent assez représentatives des difficultés quotidiennes auxquelles se heurte l'ensemble de la presse indépendante :

« Quelques vieilles machines à écrire et magnétophones antédiluviens, un appartement partiellement reconverti, deux téléphones, la bicyclette de chacun mise au service de la cause : c'est là toute la force de frappe du BPIC! [...] Mais le Bureau est aussitôt la cible de la sécurité de l'Etat. Descentes aux domiciles des journalistes et aux sièges des agences, convocations récurrentes des dissidents à Villa Marista (où les "Services" du régime ont pris leurs quartiers), interruption des téléphones ou bien, sur les lignes, appels incessants agrémentés d'insultes, menaces contre l'entourage, pressions exercées à l'endroit de "sources" repérées, interruption ou limitation des services sociaux minima (éducation des enfants, santé gratuite, ration alimentaire, logement à bon marché) que la révolution a institués pour tous et dont elle est à juste titre si fière : tout est entrepris pour faire flancher les audacieux. »⁷⁵

Suite au vote de la loi « anti-Helms-Burton » qui tend à criminaliser le fait de donner des informations à des médias audiovisuels financés par le gouvernement nord-américain, ces journalistes peuvent non seulement être interpellés par les autorités à tout moment mais aussi arrêtés. Ils sont passibles de très lourdes peines d'emprisonnement comme dans les années noires du régime castriste puisque leur activité peut être assimilée à un acte de trahison. Tout au long de la Période Spéciale, les mesures répressives prises par le gouvernement pour lutter contre la prolifération de « réelles » informations sur la vie à Cuba, dans l'île ou à l'étranger, ont été renforcées. C'est ainsi qu'en février 1999 fut approuvée la « Loi de Protection de l'Indépendance Nationale et de l'Economie de Cuba », également appelée la « *ley mordaza* ». Elle prévoit de lourdes peines de privation de liberté contre tous ceux – tant les artistes contestataires que les opposants pacifiques ou les journalistes indépendants – qui ne partagent pas la vision du régime. Rappelons tout de même qu'il s'agit de sanctions pouvant aller jusqu'à vingt-cinq ans d'emprisonnement pour le simple fait de dénigrer le gouvernement et de un à huit ans pour possession et lecture d'un ouvrage illégal⁷⁶.

⁷⁵ *L'autre voix cubaine : des journalistes dissidents témoignent, op.cit.*, pp.9-10.

⁷⁶ Précisions fournies par un dissident, Juan Carlos R., résidant dans un quartier populaire de La Havane et rencontré en janvier 2004.

En plus des pressions qui pèsent sur cette presse parallèle, il ne faut pas oublier que la circulation des informations sur l'île a entamé, depuis le début de la crise, une « *étape minimaliste* »⁷⁷. Comme le rappelle Wilfredo Cancio Isla, dès 1990, les restrictions s'abattant sur les moyens de communication atteignaient 80% de la presse écrite et presque 40% de la programmation audiovisuelle et radiophonique. Selon des chiffres officiels, sur les 733 publications qui existaient à Cuba jusqu'au début de la crise, seules 265⁷⁸ continuaient à être éditées en 1996. Certaines revues ont réussi à subsister grâce à des éditions à l'étranger financées par des institutions académiques et culturelles ou par des dons de fondations et de cercles d'amis. D'autres ont dû réadapter leur profil informatif et s'orienter vers le marché du tourisme, avec des ventes en monnaie convertible exclusivement. A la même période, il n'existait qu'un seul journal national – *Granma*, l'organe officiel du Parti – édité du mardi au samedi et offrant huit pages en format tabloïde. Les autres journaux nationaux – *Juventud Rebelde* et *Trabajadores* – étaient alors devenus des hebdomadaires tandis que les journaux locaux ne dépassaient pas généralement un tirage par semaine. En ce qui concerne la télévision, on passait de 213 heures de diffusion par semaine à 135 sur les deux chaînes nationales⁷⁹. Quant aux transmissions radiophoniques, elles avaient diminué de plus de 100 heures par semaine dans tout le pays.

Si les moyens de communication se sont lentement rétablis depuis, la manière imposée aux différents médias de traiter l'information, elle, n'a pas changé. Cette dernière est strictement contrôlée par l'Etat et n'est acceptée que si elle s'inscrit dans la politique générale du gouvernement. Pour traiter la crise, Carlos Aldana, responsable des médias au début des années 1990, a même mis au point le concept de « *journalisme de Période Spéciale* »⁸⁰. Selon lui, un article de journal ou un programme télévisé ne doivent être qu'entre les mains d'un révolutionnaire authentique. Les moyens de communication ne sont, dans ce cadre, rien d'autre que des instruments idéologiques au service du pouvoir⁸¹. Au-delà du caractère pamphlétaire de ces propos, cette conception a été

⁷⁷ Wilfredo Cancio Isla, *art. cit.*, p.31.

⁷⁸ Dont 80% étaient des revues et des journaux à caractère technico-scientifique.

⁷⁹ Elles transmettaient de 6h30 à 11h30, sauf le samedi où elles prolongeaient les programmes jusqu'à 14 heures avec, en prime, la traditionnelle diffusion du film du samedi soir, le plus souvent une production hollywoodienne.

⁸⁰ Jean-François Fogel et Bertrand Rosenthal, *op.cit.*, p.536.

⁸¹ Il marque ainsi la confirmation de la conception de la culture formulée par Fidel Castro en 1961 dans ses *Palabras a los intelectuales*. Le résultat d'une telle politique est formulé ironiquement par le narrateur journaliste de la nouvelle de Luis Manuel García, « El éxito del tigre » : « *Un periodismo de baja intensidad, antiinflamable, en caso de ingestión masiva, llame al Servicio Nacional de Psiquiatría. Un placebo informativo atento a la línea del Partido, como la gallina hipnotizada por la raya de tiza, y*

fréquemment critiquée au sein même du milieu journalistique cubain. C'est ainsi que le président de la « Unión de Periodistas de Cuba » s'engageait vers une autre voie en affirmant dès 1990 :

« [...] el modelo que podemos llamar oficialista, apologético o unanímista [ha agotado] sus posibilidades. »⁸²

Un tel contrôle de l'information a engendré ce que l'on a appelé le « syndrome du mystère » dans le journalisme cubain, un phénomène que Wilfredo Cancio Isla définit en ces termes :

« [...] ocultamiento de información bajo censura deliberada con el pretexto de que revelar deficiencias internas es entregar armas al enemigo. [...] Desde esa perspectiva paralizante, el discurso oficial ha subvertido la responsabilidad social de la prensa en un concepto de utilidad totalitaria. »⁸³

Ainsi, les médias tout comme les intellectuels et les artistes de l'île, ne sont pas seulement condamnés à passer sous silence une réalité qui s'éloigne de plus en plus des idéaux révolutionnaires, ils sont aussi contraints de la nier.

Le succès remporté en 2004 par la chanson « Callejero » du groupe *Moneda Dura* – chanson qui fut d'ailleurs l'objet d'un véritable matraquage radiophonique – en est un parfait exemple : sous prétexte de vouloir transmettre de vraies valeurs à la jeunesse cubaine, cette chanson nie un phénomène qui s'est largement répandu dans la société actuelle, à savoir la prostitution avec les étrangers. Elle met en scène un jeune Cubain qui refuse de monnayer ses charmes à une Allemande cinquantenaire venue sur l'île pour passer du bon temps à peu de frais. Lorsqu'on se promène dans les rues de la capitale – pour ne pas citer d'autres villes où la situation est bien pire encore comme Santiago – on ne peut que sourire amèrement en écoutant le refrain :

*« Yo no quiero su dinero,
no quiero que me lleve al extranjero,
no quiero ir en su carro a Varadero,
oiga no se confunda, que yo no soy un callejero. »*

continuamente alabado (sea Dios) por las Altas Instancias. », in El éxito del tigre, San Juan de Puerto Rico, Plaza Mayor, 2003, p.144.

⁸² Wilfredo Cancio Isla, *art.cit.*, p.33.

⁸³ *Ibidem*, p.33.

Comment croire un tel discours dans un pays où tous, y compris le gouvernement, ont besoin de la monnaie forte pour survivre et où la plupart des jeunes ne rêvent que d'une chose : fuir à l'étranger par tous les moyens.

Face à l'absence de presse informative et aux mécanismes de déni qui pèsent sur tout un pan de la réalité cubaine, les œuvres littéraires ont pu servir, ces dernières années, à dévoiler – sous couvert de fiction – la face cachée de la société insulaire. Nombreux sont les écrivains qui ont ainsi cherché, à travers leurs récits, à sensibiliser le lecteur à une réalité non fictive. Les textes de Leonardo Padura, par exemple, s'inscrivent clairement dans cette perspective. En tant que créateur, il aspire à inciter ses lecteurs à sonder le réel, à extraire les relations de cause à effet, à déchiffrer les types humains et les comportements sociaux. Chez lui, l'intrigue policière n'est souvent qu'un prétexte pour dévoiler la réalité qui se cache derrière un acte délictueux et engager la réflexion. Comme il l'a lui-même confié à Stephen Clark, ses livres reflètent des aspects obscurs et méconnus de la société, même si cela n'est pas du goût de tout le monde.⁸⁴ Ce qui l'intéresse dans la littérature c'est le dialogue fécond qu'elle parvient à instaurer avec le réel. Pour lui comme pour d'autres écrivains de notre corpus, la littérature est appelée à témoigner des bouleversements de son temps. Et même si elle doit être plus qu'un témoignage sociologique, beaucoup d'auteurs cubains saisissent l'opportunité de s'impliquer davantage, par leurs œuvres, dans le devenir de leur société.

1.2.3. Ecrire pour répondre aux attentes des éditeurs étrangers

Enfin, il ne faut pas négliger un dernier élément qui permettrait d'expliquer en partie ces rapports fusionnels qu'entretiennent littérature et réalité cubaines ces dernières années : le besoin plus matériel, plus prosaïque pour les écrivains de l'île d'acquérir des devises pour survivre, un besoin pouvant être comblé par les attentes des éditeurs étrangers. Il est évident que ceux-ci veulent voir, dans certains récits, de véritables fictions sociologiques, comme le souligne Arturo Arango :

« Siempre, sin embargo, permanece una sospecha (y pienso, básicamente, en los casos europeos): el interés que anima a editores y lectores (algunas de estas antologías conocen ya varias reediciones), ¿es verdaderamente literario o tiene una base política o, incluso, sociológica? ¿Se quiere saber cómo se escribe en

⁸⁴ Stephen Clark, « Conversación con Leonardo Padura Fuentes », in *Cyberayllu*, sur www.andes.missouri.edu/andes/Cronicas/scpadura/sc_padura1.html

Cuba o cómo se vive en Cuba? ¿Qué escriben los jóvenes cubanos o cómo piensan? ¿Cuáles son sus modelos literarios o sus relaciones con la Revolución, sus insatisfacciones o qué son capaces de decir o de callar? »⁸⁵

Si Cuba est à la mode c'est avant tout pour des raisons politiques : le pays intrigue et fascine par les options politiques, économiques et sociales qu'il a choisies dans un monde dominé par l'économie de marché. Écrivains, musiciens, peintres, danseurs, tous sont exemptés de parler de leur art pourvu qu'ils s'expriment sur l'économie et la politique de l'île. On attend toujours d'eux le même discours, le même référent historique, qu'ils exposent les mêmes difficultés matérielles et spirituelles, les mêmes espoirs et les mêmes désillusions⁸⁶.

Les maisons d'édition étrangères recherchent avant tout, dans les œuvres de ces écrivains, la « réalité » cubaine⁸⁷. Certains « thèmes touristiques »⁸⁸ s'avèrent dès lors incontournables pour prétendre être publiés à l'étranger : les difficultés matérielles et morales du peuple cubain, ces situations absurdes auxquelles aboutit une organisation bureaucratique, la prostitution – avec son cortège de proxénètes, de fonctionnaires corrompus et de touristes –, le sexe, la double morale, etc. S'ils veulent s'exporter, les écrivains doivent le plus souvent pimenter leurs créations avec cette « sauce » typiquement cubaine, ce qui les place, sur l'île, dans une situation surréaliste puisque ces thèmes auparavant interdits sont désormais devenus des références obligées⁸⁹.

Aux pressions intérieures exercées sur les écrivains de l'île⁹⁰, s'ajoutent des contraintes extérieures imposées par les éditeurs étrangers qui cherchent en priorité à publier les œuvres dites « problématiques » à Cuba. Ces intérêts contraires ont conduit

⁸⁵ Arturo Arango, *Segundas reincidencias*, *op.cit.*, pp.17-18.

⁸⁶ Abilio Estévez, « Cuba está de moda », in *El País Digital*, n°1046, Madrid, 15 de marzo de 1999, sur www.chez.com/jpquin/estebez.html

⁸⁷ Dans le recueil de nouvelles *Escrituras* où il prend ses distances avec la « *literatura testimonial* », Rolando Sánchez Mejías fait dire à l'un de ses personnages : « - *La gente le pide a uno que escriba sobre la realidad. Como si no hubiera bastante ya.* », « La cortina de agua », in *Escrituras*, *op.cit.*, p.64.

Ena Lucía Portela souligne également cette tendance dans son article « *Literatura y lechugitas. Breve esbozo de una tendencia.* » : « *Lo que se vende es "la realidad cubana" – me han dicho [...] El período especial, los apagones, la miseria, el picadillo de soya, los balseros, las jineteras, la cosa gay, la brujería, la guerra de Angola...* », in René Vázquez Díaz, *Cuba : voces para cerrar un siglo*, vol.I, *op.cit.*, p.73.

⁸⁸ Abilio Estévez, « Cuba está de moda », *art.cit.*

⁸⁹ Plusieurs œuvres mettent en lumière ce phénomène. Ainsi, le méta-roman d'Armando Valdés-Zamora, *Las vacaciones de Hegel*, expose la tentative ratée d'un écrivain cubain frustré qui, de passage en France, veut écrire un livre à la mode pour pouvoir être publié et rester à l'étranger. De même, dans le roman d'Ena Lucía Portela, *El pájaro: pincel y tinta china*, on reproche à Emilio U. de trop penser, d'écrire sur l'écriture alors qu'il vaut mieux raconter une histoire, puiser dans la féconde réalité cubaine.

⁹⁰ Comme nous le confiait Antonio José Ponte en février 2006 dans sa demeure havanaise, les écrivains qui résident à Cuba connaissent les limites à ne pas dépasser pour pouvoir continuer à vivre sur l'île.

certaines écrivains à une forme de « schizophrénie » les poussant à écrire d'une certaine façon pour les concours nationaux, afin d'être publiés sur l'île, et d'une autre façon – plus insidieuse et agressive – pour l'étranger. Le cas de Pedro Juan Gutiérrez est éloquent : ses œuvres les plus conflictuelles ne sont pas publiées à Cuba alors qu'elles connaissent un succès international et s'exportent partout dans le monde. En revanche, des textes plus atypiques comme *Melancolía de los leones*, édités par *Unión*, n'ont pas autant fait parler d'eux à l'étranger. De même, si le complexe roman d'Ena Lucía Portela, *Pájaro: pincel y tinta china*, n'a pas trouvé à l'étranger le succès escompté⁹¹, *Cien botellas en una pared*, écrit quelques années plus tard et où elle se rapproche davantage de l'archétype du roman cubain à succès⁹², obtient deux prix littéraires à l'étranger : le Prix Jaén en Espagne en 2002⁹³ et le Prix « Deux Océans – Grinzane Cavour » en 2003, un prix remis par la critique française au meilleur roman latino-américain publié en France sur une période de deux ans⁹⁴.

Les années 1990 ont fait apparaître un concept nouveau sur l'île : celui de produit marketing, l'œuvre d'art pouvant – et même devant désormais – devenir un produit qui se vend⁹⁵. Certains écrivains l'ont rapidement compris. Zoé Valdés publie en 1995 *La nada cotidiana*, en arborant un nouveau style d'écriture. Le roman devient très vite un livre à succès à l'étranger même s'il manque sans doute d'un fini artistique comme le souligne Francisco López Sacha :

« *La obra se convertía en un soliloquio en primera persona, llena de exposiciones que suplían la ausencia de un argumento. En esta pieza, y en Te di la vida entera, finalista del Premio Planeta en 1996, se consagraba un producto de marketing. En ambas, el pistoletazo sghendaliano es tan sonoro que apaga los violines del concierto.* »⁹⁶

On peut en dire de même d'autres œuvres : *Dime algo sobre Cuba* de Jesús Díaz, publié en 1998, et qui se fonde sur une faible trame narrative, expose une vision des deux rives assez caricaturale ne présentant que peu d'intérêt d'un point de vue littéraire.

⁹¹ Prix du roman « Cirilo Villaverde » de l'UNEAC en 1997, il est publié en 1999 par la maison d'édition cubaine *Unión* et par la petite maison d'édition espagnole *Casiopea*.

⁹² Elle y intègre certains thèmes tabous sur l'île comme la prostitution, l'homosexualité, la drogue, l'alcool, le discrédit porté sur les idéaux révolutionnaires auparavant intouchables, etc.

⁹³ Le roman est publié la même année par *Debate*.

⁹⁴ En 2004, son roman est publié par *Ámbar* au Portugal et par *Voland* en Italie. En 2005, par *Meulenhoff* en Hollande et par *Wydawnictwo W.A.B.* en Pologne. Il sera publié jusqu'en Grèce et en Turquie.

⁹⁵ Sur ce sujet, voir le débat développé par l'article « De qué depende el éxito. La producción artística y el mercado. » dans la revue *Temas*, n°33-34, La Habana, abril-septiembre de 2003, pp.150-170.

⁹⁶ Francisco López Sacha, « Literatura cubana y fin de siglo », in *Temas*, n°20-21, La Habana, enero-junio de 2000, p.160.

Finalement, c'est sans doute en passant de mode que la littérature cubaine se libérera – tant que faire se peut – des fluctuations du marché international éditorial, des conjonctures politiques et de toutes les pressions externes à la littérature elle-même.

La volonté d'inscrire littérairement La Havane dans le contexte de la crise répond à diverses motivations. Si le besoin de témoigner des changements radicaux qui ont affecté l'image de la ville et de ses habitants se révèle vital dans les nouvelles de notre corpus, il participe également d'une tradition artistique de l'île qui a toujours favorisé le dialogue entre réalité sociale et création.

Face à une presse défaillante, les écrivains cubains veulent laisser une trace matérielle de cette période troublée : peut-être le seul témoignage valide...

La Havane occulte qu'ils dévoilent dans leurs nouvelles est aussi celle qui fait vendre à l'étranger. La « réalité » cubaine, celle de la Période Spéciale, avec sa misère et ses figures marginales est à la mode et ce qui devait être une image « authentique » de la ville devient « exotique ».

Pourtant, quelqu'en soient les motifs, les écrivains de notre corpus témoignent de cette réalité difficile et complexe qui pèse dans leur quotidien comme dans leur écriture : « *la realidad en peso* ».

2. « *La realidad en peso* »

2.1. D'Île en îles : représentations ambivalentes de l'espace insulaire

« *Las islas son los extremos del mundo. Lo resumen y a la vez lo diluyen. En ellas – las islas – el mundo se concentra y por ellas se escapa. Las utopías y las atlántidas (sueños y catástrofes). Las cárceles y los paraísos. Las plantaciones y el turismo. Islas de exhibición e islas misteriosas. Islas de pobreza e islas del tesoro. Todo a un tiempo: zonas de confluencia y de tránsito; de fundación y de fuga.* »

Iván de la Nuez, *La balsa perpetua*.

Avec la crise des années 1990, Cuba est « redevenue » une île : isolée, privée de ses contacts avec l'extérieur, elle a ressenti plus que jamais le poids de ses limites physiques, le mal de l'enfermement, « *la maldita circunstancia del agua por todas partes* »⁹⁷.

La brutale réduction des voyages en transports urbains, interprovinciaux et aériens a replacé la notion de frontière au cœur de la vie quotidienne. Le moindre déplacement, si minime fût-il, étant devenu presque impossible à cette époque pour les Cubains, l'espace insulaire s'est fragmenté, divisé jusqu'à faire de chaque province, de chaque ville, voire de chaque quartier, une île dans l'Île⁹⁸. Relier le centre de la capitale avec la périphérie était une aventure souvent vouée à l'échec. Les principaux quartiers de La Havane vivaient alors dans l'isolement le plus total, coupés non seulement du reste de la ville mais aussi, logiquement, du reste de l'Île. C'est à partir de la vision hallucinante de la fragmentation de la capitale et de son autarcie progressive qu'Arturo Arango a imaginé son récit apocalyptique « *Bola, bandera y gallardete* ». Les personnages y dressent le même constat inquiétant d'une Havane morcelée, aux étranges allures de ville du bout du monde :

« *La Habana se estaba convirtiendo en una ciudad dividida en pedazos, cuyos barrios llevaban una vida cada vez con menos dependencia unos de otros.* »

⁹⁷ Virgilio Piñera, « La Isla en peso », consultable sur www.poemasde.net/la-isla-en-peso-fragmentos-virgilio-pinera

⁹⁸ Le narrateur de la nouvelle de JAAD, « Cielo sobre Havana », partage ce sentiment lorsqu'il affirme que « *La Habana es una aldea* », in *Adiós a las almas*, *op.cit.*, p.55.

De même, dans la *Trilogía sucia de La Habana*, Pedro Juan perçoit son quartier de *Centro Habana* comme « *mi pequeña isla* », in *Anclado en tierra de nadie*, *op.cit.*, p.30.

“Hace ya más de siete meses”, le había dicho Zenaida, “que no sé nada de la hermana mía que vive en Alamar.” »⁹⁹

Les différents quartiers de la capitale sont devenus autant d'îles solitaires, étrangères les unes aux autres. L'espace vital des Havanais s'est ainsi réduit comme une peau de chagrin, se limitant souvent à leur lieu de résidence. Sans nouvelles de l'extérieur, leur quartier devient le monde comme le souligne la jeune narratrice-protagoniste de la nouvelle de Zoé Valdés, « Retrato de una infancia habanaviejera » :

« Pa mí el mundo es La Habana Vieja, cuanto más Centro Habana. Una vez me desplazé hasta el Vedado, pero el transporte está en llamas, en candela, vaya... »¹⁰⁰

La littérature s'est fait l'écho de l'explosion du sentiment insulaire favorisée par la crise. L'espace dans lequel évoluent les personnages de fiction semble s'être adapté aux nouvelles frontières de l'île, plus nombreuses et plus marquées.

L'île est devenue le paradigme du morcellement de l'espace cubain : la Cuba des années 1990 n'est plus seulement l'île mais une multiplicité d'îles qui ont dû apprendre à vivre indépendamment les unes des autres. Dans cette démultiplication des images de l'île, La Havane apparaît tout naturellement comme sa figure principale, synecdoque évidente de l'espace national dans les lettres cubaines. C'est en effet cette Havane insulaire que représente, par exemple, Miguel Mejides dans son roman *Perversiones en el Prado*. Toute l'action se déroule dans un immeuble du quartier du Prado où s'entassent une trentaine de personnages qui tentent de survivre dans un quotidien décomposé. Par un jeu de métonymie clairement saisissable, le Prado renvoie ici à La Havane tout entière, tandis que celle-ci représente elle-même l'île en miniature. L'enchevêtrement des destinées individuelles des habitants du 112 de l'avenue du Prado ramène sans cesse le lecteur vers un cadre plus vaste : le destin de tout un pays.

⁹⁹ Arturo Arango, « Bola, bandera y gallardete », *op.cit.*, pp.154-155.

¹⁰⁰ Zoé Valdés, « Retrato de una infancia habanaviejera », *op.cit.*, p.20.

2.1.1. Des îles dans l'île : La Havane au cœur de l'apothéose urbaine

La Havane, figure privilégiée de l'île dans l'île, se présente comme le centre névralgique où convergent toutes les destinées. Ce paysage urbain – tant dans sa dimension physique, culturelle, que mentale – apparaît comme une composante essentielle de l'espace national. Le destin de la nation se lit dans le destin de la ville¹⁰¹.

La capitale cubaine sert de cadre à la plupart des œuvres publiées ces dernières années. C'est en ce sens que nous pouvons parler d'apothéose urbaine et plus particulièrement havanaise lorsque l'on étudie l'ensemble des productions littéraires de cette période. Le texte urbain domine incontestablement les nouvelles des années 1990-2000. Les changements les plus brutaux et les plus radicaux de la société cubaine ont été les plus frappants en ville. Toutes les difficultés engendrées par la Période Spéciale ont été décuplées dans l'espace urbain beaucoup plus vulnérable car beaucoup plus dépendant tant au niveau de l'approvisionnement alimentaire et énergétique que des transports ou du logement. C'est donc tout naturellement que la ville s'est imposée dans les lettres et les arts comme un observatoire des mutations sociales survenues dans l'île.

Malgré une nette prédominance du paysage havanais dans les créations littéraires récentes, certains écrivains cubains choisissent pour cadre spatial de leurs fictions une ville de province. Cette démarche répond parfois à un attachement sentimental de leur part. C'est ainsi qu'Alberto Garrido, originaire de Santiago, cherche à recréer, à travers l'ensemble de son œuvre, l'atmosphère de sa ville natale. Chacun de ses textes réinvente la ville de son enfance comme il le confie lui-même :

« Santiago de Cuba es mi reinvencción cotidiana. Cuando creo un personaje, en mi mente echa a andar por las empinadas cuevas de la ciudad vieja, se toma un café en el parque del ajedrez, donde hay una pared baja que fieles amigos que ya apenas veo han nombrado "El muro de las lamentaciones", te imaginarás por qué. »¹⁰²

Son recueil de nouvelles *El muro de las lamentaciones* est ainsi entièrement consacré à Santiago de Cuba tandis que son roman *Corazón de perro* fait revivre le quartier de

¹⁰¹ Leonardo Padura montre comment les dernières œuvres cubaines – notamment le roman policier – ont créé « *una imagen turbia, problemática y, sobre todo, caótica, del espacio nacional a través de la imagen de la ciudad.* », in « La Habana nuestra de cada día », in *Entre dos siglos*, La Habana, IPS, 2006, p.230.

¹⁰² Propos d'Alberto Garrido recueillis par Antonio Arias dans « El escritor es un exorcista : entrevista con Alberto Garrido », in *La Jiribilla*, n°10, La Habana, julio de 2001, sur www.lajiribilla.cu/2001/n10_julio/280_10.html

Sueños où il est né. Les destins de ses personnages convergent vers cette ville devenue une île privilégiée dans l'univers de Garrido.

D'autres écrivains, tels qu'Antonio José Ponte, n'hésitent pas à s'aventurer en dehors de La Havane pour inventer des territoires autres. S'il utilise fréquemment la scène havanaise pour ses œuvres, il essaye également de ne pas l'épuiser. On sent chez lui la nécessité d'explorer des espaces différents, souvent indéfinis, perdus au milieu de nulle part : des « non-lieux » où se dirigent les personnages en fuyant la capitale ou, au contraire, d'où ils partent pour rejoindre La Havane. C'est notamment le cas dans les nouvelles de *Corazón de skitalietz* qui se déroulent dans un train. Dans le recueil *Cuentos de todas partes del Imperio*, l'Empire cubain imaginé par Ponte s'élargit non seulement au-delà de l'espace havanais mais aussi au-delà des frontières de l'île : son centre se déplace et dérive jusqu'à gagner les lointaines contrées russes ou africaines où se sont établis quelques Cubains.

Ce décentrement qui nous éloigne volontairement du cadre traditionnel de La Havane répond à un besoin d'explorer d'autres territoires littéraires, de retrouver une certaine dynamique de l'espace qui s'est peut-être perdue à force d'exploiter un terrain devenu trop prévisible et stéréotypé. Le choix de Rogelio Riverón de situer sa nouvelle « Paisaje con mar y una muchacha negra » sur le « *malecón* » de Cienfuegos et non sur le tant attendu « *Malecón* » havanais ou le choix d'Alexis Díaz-Pimienta de situer l'enfermement puis l'errance de la protagoniste féminine de sa nouvelle « *Cosas de este mundo* » à Matanzas s'inscrivent sans doute dans une démarche similaire de renouvellement du cadre spatial. Face à la saturation de l'espace havanais dans les œuvres cubaines actuelles, certains préfèrent fuir la capitale pour éviter de tomber dans une monotonie menaçante.

Pourtant, même lorsque l'espace fictionnel n'est pas havanais, la capitale cubaine reste bien souvent le point de référence des personnages de l'île. Si nous reprenons l'exemple des récits de Ponte qui s'éloignent explicitement de La Havane, la référence à cette dernière n'est cependant jamais très loin. Le lecteur saisit les personnages en train de quitter la capitale ou sur le chemin du retour qui les y conduit. Elle reste ainsi un repère plus ou moins lointain dans l'horizon mental des personnages, le spectre de La Havane hantant inlassablement ces nouvelles.

Centre névralgique de l'île, La Havane a toujours eu un statut à part dans la représentation de l'espace cubain. Elle a constitué dans la littérature, dès le XIXe siècle, un formidable laboratoire humain et social, sorte de condensé de toute la société

cubaine¹⁰³. Comme nous le rappellent, dans le contexte de la Période Spéciale, Jean-François Fogel et Bertrand Rosenthal :

« [...] tout ce qui fait le crépuscule du castrisme peut être saisi entre les plages de l'est et l'ex-Country Club. [...] Sur le merveilleux Malecón noyé de soleil et de l'air de la mer, dans le plus beau décor, le drame de tout Cuba est complet, ramassé, presque concentré, et rendu plus intelligible par la présence des premiers rôles, le nombre de figurants et la rareté de jour en jour croissante de tous les accessoires. »¹⁰⁴

L'espace havanais renvoie ici à l'espace national. Le destin de l'île se lit dans le déclin d'une ville qui occupe le devant de la scène dans la littérature cubaine.

La Havane a un tel poids dans la géographie insulaire et exerce un tel attrait que nombreux sont ceux qui décident de quitter leur village dans l'espoir d'y mener une vie meilleure. N'est-ce pas ce qui pousse, par exemple, le cousin de Manuêlo dans « Manuêlo et la nuit »¹⁰⁵ à ne pas retourner en province après avoir accompli son service militaire obligatoire dans une unité de la capitale ? Il est persuadé que la vie à La Havane, bien que difficile, reste moins pénible qu'ailleurs. N'est-ce pas la même conviction qui pousse des milliers d'habitants de l'*Oriente* à émigrer vers la capitale ? Si le gouvernement révolutionnaire a réussi à maîtriser dans une certaine mesure la croissance de la population de La Havane jusque dans les années 1980¹⁰⁶, la crise économique des années 1990 a mis un terme à ces efforts, provoquant un important flux migratoire – de tout le pays et tout particulièrement des provinces orientales, les plus pauvres de l'île – qui s'est essentiellement reporté sur la capitale cubaine. La priorité octroyée au tourisme et l'introduction d'un système de circulation de deux monnaies aux valeurs bien différenciées ont attiré dans la capitale – principal pôle

¹⁰³ L'un des premiers écrivains cubains à avoir fait de La Havane un espace physique, social et spirituel fut Cirilo Villaverde, notamment dans ses romans *La joven de la flecha de oro* (1841) et *Cecilia Valdés o la loma del ángel* (1882). Plus qu'un simple cadre spatial, La Havane y est recréée à travers son tissu social, sa structure architecturale et psychologique. Naît ainsi l'une des premières images complexes et approfondies de la capitale dans les lettres cubaines. A partir de ces œuvres, les écrivains vont tendre à donner la même importance aux personnages qu'à leur lieu de vie, c'est-à-dire la ville. Celle-ci devient l'espace le plus représentatif de la nation dans la littérature cubaine. Les écrivains s'approprient l'espace urbain havanais conçu comme le lieu où s'exprime l'essence de la nation cubaine.

¹⁰⁴ Jean-François Fogel et Bertrand Rosenthal, *op.cit.*, p.313.

¹⁰⁵ Manuel Granados, « Manuêlo et la nuit », *op.cit.*, pp.83-109.

¹⁰⁶ Comme le rappelle Miguel Coyula dans son article « La Habana toda vieja », La Havane a mis plus de quarante ans à doubler sa population, grâce en partie à la politique d'équilibre entre la capitale et le reste du pays poursuivie par le gouvernement révolutionnaire. Ainsi, la Révolution a réussi à réduire en partie le poids disproportionné de La Havane par rapport aux autres villes de l'île. In *Temas*, n°48, La Habana, octobre-décembre de 2006, pp.72-76.

touristique de l'île – des vagues d'immigrants espérant améliorer tant bien que mal leurs conditions de survie. C'est ainsi que nous assistons, à travers l'ensemble des nouvelles de notre corpus, à un véritable mouvement de masses qui converge vers le centre urbain de La Havane, objet de tant de fantasmes et de convoitises.

En ces temps troublés, la capitale représente en effet un espace d'enrichissement possible. Le narrateur de la nouvelle de Miguel Mejides, « El hombre de ninguna parte », décide de tenter sa chance en quittant sa province natale – la région de Camagüey – pour rejoindre La Havane. Son choix, loin d'être singulier, est emblématique de l'état d'esprit de la société cubaine et en particulier de la jeunesse. Son désir de partir à la conquête de la ville prend d'ailleurs, au fur et à mesure de la narration, une dimension balzacienne qui n'est pas sans rappeler les rêves ambitieux d'un Rastignac : ne finit-il pas par nourrir le secret « *espoir de devenir un conquistador de La Havane* »¹⁰⁷ ? C'est pourquoi, lorsque ses espérances de travailler dans la capitale s'évanouissent – dans la mesure où son strabisme l'empêche de trouver un emploi – tout semble s'écrouler autour de lui. La vie qu'il s'était imaginé pouvoir mener à La Havane est réduite à néant :

*« Mis ojos me obligarían a un regreso al pueblo, me obligarían a envejecer en aquel pedazo de mundo con un cementerio a la salida del único camino que comunicaba con Camagüey. »*¹⁰⁸

2.1.2. Les « invasions barbares » : « *solares* », « *cuarterías* » et « *ciudadelas* »

« *La Habana no aguanta más* » chantaient déjà *Los Van Van* au début des années 1980, en référence aux problèmes dérivés d'une immigration interne incessante et à une capitale saturée d'« Orientaux ». Trente ans plus tard, ces paroles sont encore d'actualité. Depuis le début de la crise des années 1990, les Cubains de l'intérieur affluent en masse à La Havane dans l'espoir d'améliorer leurs conditions de vie. Sur les deux millions d'habitants ou plus que compte la capitale, près d'un quart est originaire des autres provinces de l'île et, de ces immigrants, près de la moitié vient de l'*Oriente*, essentiellement des provinces de Santiago de Cuba et Granma¹⁰⁹. Le cas des « *Orientales* » attire particulièrement l'attention dans la mesure où ces derniers sont

¹⁰⁷ Miguel Mejides, « L'homme de nulle part », in *L'ombre de La Havane*, *op.cit.*, p.121.

¹⁰⁸ Miguel Mejides, « El hombre de ninguna parte », *op.cit.*, p.7.

¹⁰⁹ Le récent documentaire d'Alina Rodríguez Abreu, *Buscándote Havana*, de 2006, dresse le portrait de ces immigrants internes, originaires des provinces orientales, et de leurs difficiles conditions de vie dans des quartiers « *indocumentados* ».

connus pour émigrer de leurs provinces d'origine et faire venir ensuite toute leur famille et leurs amis. « *Es casi proverbial que donde cabe un oriental caben cien más* »¹¹⁰ nous rappelle le journaliste cubain indépendant Miguel Fernández Martínez.

On retrouve, dans plusieurs nouvelles, l'image menaçante d'une invasion « barbare » de la capitale par des hordes d'Orientaux miséreux, avides d'accaparer le cœur de l'île. Dans « *La verticalidad de las cosas* », Ronaldo Menéndez décrit cette colonisation de La Havane par les vagues successives des habitants de l'*Oriente* à travers le destin de la protagoniste féminine, Yenisleidis. Cette boursière de province s'est présentée aux examens d'entrée de l'École Supérieure de La Havane dans le seul but d'atteindre le centre :

*« De modo que Yeni aprueba el examen, un triunfo para toda la familia que con el tiempo ya se ha ido estableciendo en la acrópolis, voy a estudiar para la capital, luego ayudo a mis padres a mudarse para allá así que tal vez la aldea quede desierta como esos templos sin dioses, viva Yeni, el cerebro y la esperanza de la familia. Porque todo oriental nace con una idea fija: mudarse a la acrópolis, aunque sea bajo un puente, en una buhardilla, dentro del acueducto. »*¹¹¹

Ce déplacement de la population de l'*Oriente* vers le centre névralgique de l'île est présenté par le narrateur comme un mouvement d'attraction spontané et récurrent qui s'inscrit dans le processus historique révolutionnaire puisque l'armée rebelle elle-même est partie de l'Est avant de rejoindre la partie occidentale de l'île et d'établir le nouveau pouvoir dans « l'acropole ». Plane dans ce récit la menace quelque peu terrifiante d'une invasion de l'occident par l'orient. Yenisleidis appartient à cette « *race* »¹¹² venue s'emparer du centre civilisé de l'île, à ces « *bárbaros, triunfadores que se naturalizan en la Roma imperial, en Cartago, en Lima, en el Distrito Federal, en cualquier acrópolis superpoblada* »¹¹³.

¹¹⁰ « *Uno de ellos viene a la capital a cumplir el servicio militar obligatorio por dos años, y en este tiempo vienen, para hacinarse en un pequeño cuartucho de la Habana Vieja, o de cualquier otra zona marginal de La Habana, la madre, el padre, los 14 hermanos, la novia, el suegro con la suegra, los primos, los "socitos" del barrio, y al final es una lista interminable de personas que se aglomeran en condiciones infrahumanas, durmiendo en literas, colchonetas, o sencillamente a piso limpio.* » Miguel Fernández Martínez, « *La Habana no aguanta más* », in *Cubamet*, Miami, 25 de junio de 1997, sur www.cubamet.org/CNews/y97/jun97/25a4.htm.

Pour limiter ces flux migratoires intenses – en particulier vers la capitale cubaine – fut promulgué en avril 1997 le décret-loi 217. Le contenu de ce dernier peut être consulté sur le site de *La Gaceta Oficial*, www.gacetaoficial.cu/html/regulacionesmigratoriasparaC.H.html

¹¹¹ Ronaldo Menéndez, « *La verticalidad de las cosas* », in *De modo que esto es la muerte*, *op.cit.*, p.55.

¹¹² Terme employé par l'écrivain.

¹¹³ Ronaldo Menéndez, « *La verticalidad de las cosas* », *op.cit.*, p.55.

Le déferlement des Orientaux à La Havane obsède également l'imaginaire de Pedro Juan Gutiérrez. Sa *Trilogía sucia de La Habana* est traversée par l'image récurrente de l'entassement des corps dans les appartements dénaturés du cœur de la capitale. Le narrateur revient inlassablement sur la description de son lieu de vie – qui est également son espace d'écriture. Depuis la pièce qu'il possède sur la terrasse d'un immeuble de *Centro Habana*, il contemple avec dégoût les corps amoncelés qui l'entourent etaturent son espace vital :

« Lo jodío allí son los vecinos, y el baño colectivo. El baño más asqueroso del mundo, compartido por cincuenta vecinos, que se multiplican, porque la mayoría son de Oriente. Vienen a La Habana en racimos, huyendo de la miseria. En Guantánamo uno se mete a policía y enseguida logra que lo trasladen a La Habana (en La Habana nadie quiere ser policía) y ése arrastra a toda su familia. Y se las arreglan para vivir todos en un cuarto de cuatro por cuatro metros. No sé cómo. Pero lo hacen. Y en el baño la mierda llega al techo. »¹¹⁴

Ses voisins qui vivent dans des conditions bestiales viennent tous de la province la plus pauvre de l'île. En arrivant massivement dans la capitale, ils contribuent à l'appauvrissement et à la dégradation accélérés du cœur de l'espace havanais. Dans les descriptions du narrateur-protagoniste, imprégnées de préjugés racistes, ces nouveaux habitants de l'île perdent toute humanité. Ce ne sont que des corps dégradés, avilis, miséreux, qui colonisent à grande vitesse un territoire déjà fragilisé par la crise et des années d'abandon volontaire. Dans ces nouvelles, l'espace habitable de la capitale est caractérisé avant tout par l'état de dégradation des lieux et de ses habitants et une extraordinaire concentration humaine. Le surpeuplement inhumain des immeubles de la capitale est un leitmotiv dans l'univers de Gutiérrez.

De nombreux passages de son œuvre se focalisent sur la description des espaces urbains délabrés et pris d'assaut que sont les « *solares* », les « *cuarterías* » et « *ciudadelas* ». Ces termes servent à qualifier différentes formes d'habitat précaire qui existaient déjà dans La Havane pré-révolutionnaire. Les « *solares* » désignent à la fois les espaces urbains libres – appelés aussi « *terrenos yermos* » – qui ont été investis par les populations les plus pauvres et l'habitat insalubre construit dessus. Le terme « *cuartería* » renvoie, quant à lui, aux immeubles locatifs délabrés. Ce type de logement s'est développé dans d'anciens palais et demeures créoles de deux ou trois étages, organisés autour d'un patio, essentiellement de La Vieille Havane, de *Centro Habana*, du *Cerro* et du *Vedado*.

¹¹⁴ Pedro Juan Gutiérrez, *Nada que hacer*, op.cit., p.81.

Là se sont entassées des populations progressivement prolétarisées sous la république. Dans cet habitat inadéquat les couches populaires ont taillé des sortes de cellules par famille, les « *cuarterías* », pièce unique, avec arrivée d'eau et douches collectives dans le patio central¹¹⁵. Le protagoniste de la nouvelle de Ronaldo Menéndez, « Una ciudad, un pájaro, una guagua... », souligne l'ironie qu'il y a à appeler « *solares* » de telles habitations délabrées et insalubres qui ne voient presque jamais la lumière du jour :

« [...] según él, aquello de llamarle « solar » a una cuartería laberíntica e improvisada era algo paradójico o disparatado, pues precisamente lo primero que uno sufría cuando entraba en tales recintos era la ausencia de sol, eclipsado por innumerables cuerpos opacos... »¹¹⁶

Enfin, la « *ciudadela* », installée elle aussi dans les anciens immeubles vétustes et décrépits, est composée de plusieurs étages de pièces organisées le long d'une cour intérieure. Cet espace abrite généralement des services élémentaires collectifs tels que la salle de bain.¹¹⁷



Photo de Patrick Glaize : *El solar California*¹¹⁸

¹¹⁵ Denise Douzant-Rosenfeld et Maryse Roux, « Vicissitudes de La Vieille Havane », in *Cahiers des Amériques Latines*, n°31-32, Paris, IHEAL, 1999, p.149.

¹¹⁶ Ronaldo Menéndez, « Una ciudad, un pájaro, una guagua... », *op.cit.*, p.43.

¹¹⁷ Définitions proposées par Roberto Segre, Mario Coyula et Joseph L. Scarpaci dans leur ouvrage *Havana. Two Faces of the Antillean Metropolis*, Chichester, 1998, p.98. Les auteurs évoquent d'ailleurs deux autres variantes de logements précaires issus de la « *ciudadela* » : le « *pasaje* », littéralement « passage » ou « allée », est un dérivé de la « *ciudadela* » qui se situe souvent à l'intersection de deux rues, une à chaque extrémité. Le croisement de la « *ciudadela* » et du « *pasaje* » donne une autre forme de logement appelé la « *accesoría* » qui désigne des appartements d'une pièce situés au rez-de-chaussée de l'immeuble auxquels on peut accéder directement de la rue, et qui sont suivis par une rangée de pièces comme on trouve dans la « *ciudadela* ».

¹¹⁸ Patrick Glaize, *La Habana*, Paris, Planète Aurora, 1995.

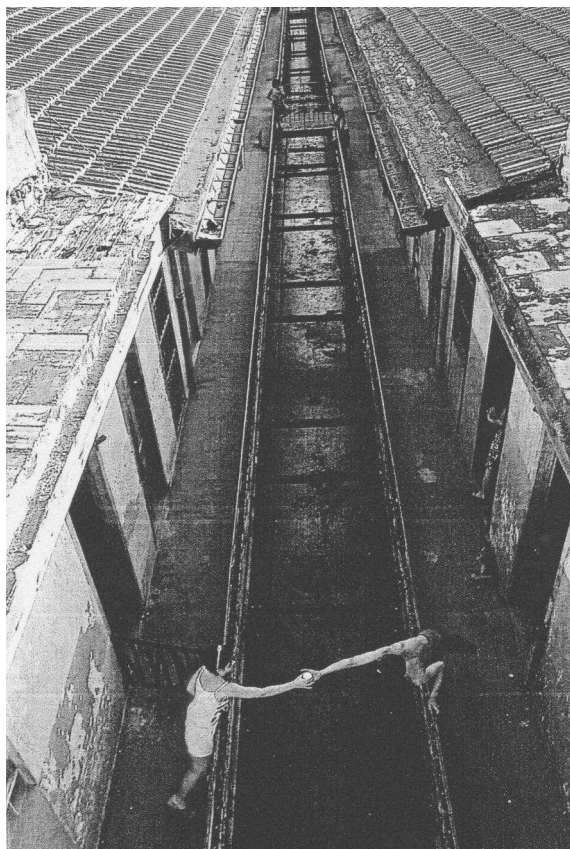


Photo de Patrick Glaize : *Vecinos (Cuartería)*¹¹⁹

Chez JAAD, le « *solar* » est toujours associé à la dégradation physique et morale de ses habitants. Dans les nouvelles de *Adiós a las almas*, cet espace déchu n'est peuplé que de prostituées et de délinquants. Le délabrement et la promiscuité caractéristiques du lieu le rendent insupportable. Ainsi, la nuit d'amour que les deux amants de « Cielo sobre Havana » passent dans une misérable pièce donnant sur le « *Malecón* » se déroule dans un contexte sordide :

*« Esa noche la pasaron en el cuartucho de Malecón. Soportaron el calor, la peste y las inmundicias de la fosa desbordada en medio del pasillo del solar, los gritos y las broncas de los vecinos por falta de agua. »*¹²⁰

Le « *solar California* » apparaît comme un condensé de La Havane authentique dans la chanson de Isaac Delgado qui lui est dédiée. La vie grouille dans cet univers surpeuplé, hanté à toute heure par la musique : « *En el centro de La Habana hay un solar/el solar de la California /donde vive un ingeniero un constructor/un ecobio y un doctor, un obrero/donde sube y baja el dólar/se venden los cucuruchos/se hacen los pies y las manos/se hace el amor en colores/se hacen primos, hermanos,/que son buenos/y de segunda mano también/Welcome to the solar de la California /el de la calle Crespo between/San Lázaro y Colón. »*

¹¹⁹ Patrick Glaize, *La Habana*, *op.cit.*

¹²⁰ Jorge Alberto Aguiar Díaz, « Cielo sobre Havana », *op.cit.*, p.54.

Opressés par l'espace dans lequel ils vivent, les personnages de JAAD ouvrent inlassablement les fenêtres qui donnent sur la mer, seule échappatoire possible à cet univers décadent.

L'exiguïté et l'insalubrité de ces lieux de vie au cœur de La Havane hantent l'univers littéraire de Pedro Juan Gutiérrez. Ses personnages se meuvent dans un espace toujours plus réduit et étouffant. La vision de pièces de seize mètres carrés habitées par une ou plusieurs familles de l'*Oriente* – parfois une vingtaine de personnes – rythme les descriptions de l'habitat dans la *Trilogía sucia de La Habana*. L'exode rural des années 1990 a provoqué une marée humaine qui a déferlé directement sur la capitale. Ces centaines de corps qui se pressent dans les « *solares* », asphyxiés par une chaleur écrasante, réinventent perpétuellement La Havane. Les logements qu'ils habitent sont des espaces mouvants, en constante mutation, se subdivisant presque à l'infini. Ils abattent des murs pour en reconstruire d'autres dans l'illégalité la plus totale. Lorsque la parcellisation horizontale de l'espace est poussée à son maximum¹²¹, c'est la parcellisation verticale qui prend le relais : les occupants construisent des sortes de mezzanines, les « *barbacoas* », en coulant une plaque de béton à mi-hauteur des murs élevés des traditionnelles bâtisses créoles, et transforment ainsi les pièces uniques ou doubles en « *dupleix des humbles* »¹²². L'occupation de l'espace habitable est ainsi maximale mais tout aussi fluctuante :

*« Es un solar con muchos cuartos. Quince, dieciseis, veinte cuartos. Nadie sabe bien. En cada censo que hacen aparecen y desaparecen habitaciones y nadie sabe por qué. »*¹²³ ; *« El hombre cargaba ladrillos desde algún edificio derrumbado y los acumulaba en su cuarto para hacer un muro clandestino, o un entrepiso. Todos lo hacían. Añadían muros por aquí y por allá. Rompían paredes, abrían huecos, agregaban habitaciones, usaban tablas podridas, pedazos de plástico, trozos de ladrillos, lo que apareciera. Siempre más y más gente en los pequeños cuartos de tres por cuatro o de cuatro por cuatro metros. »*¹²⁴

¹²¹ Une ancienne demeure coloniale divisée en appartements, eux-mêmes subdivisés en appartements plus petits jusqu'à se réduire à une seule pièce : « *Cuartuchos divididos en cuartuchos divididos a su vez en cuartuchos divididos que, en alguna ocasión, hace mucho, muchísimo tiempo, debieron de constituir un palacio. Pero eso es historia. O ni siquiera. Leyenda. Literatura para el uso de nostálgicos y estudiosos.* », Abilio Estévez, *Inventario secreto de La Habana*, op.cit., p.185.

¹²² Denise Douzant-Rosenfeld et Maryse Roux, « Vicissitudes de la Vieille Havane », art.cit., p.149.

¹²³ Pedro Juan Gutiérrez, *Sabor a mí*, op.cit., p.277.

¹²⁴ *Ibidem*, p.344.

La cartographie de ces lieux est imprécise, difficile à délimiter avec exactitude. Elle recèle une part d'imprévisible et d'insondable, dévoilant un univers en partie inexploré où seuls les occupants osent s'aventurer¹²⁵. Le narrateur-protagoniste, Pedro Juan, distingue d'ailleurs la chambre où il habite, située sur la terrasse et dominant la mer, des autres logements du « *solar* » qui constituent un véritable labyrinthe où la lumière « *hiriente y cruda* »¹²⁶ de l'île ne pénètre presque jamais et où les êtres s'asphyxient de chaleur, au milieu d'odeurs nauséabondes¹²⁷. A travers une comparaison qui achève de les déshumaniser, le narrateur les assimile à des cafards entassés qui s'écrasent les uns contre les autres¹²⁸. L'exiguïté et le surpeuplement de l'espace provoquent d'ailleurs chez Pedro Juan un sentiment de claustrophobie qui ne le quitte pas :

« *Me desperté sobresaltado con la boca reseca y una terrible sensación de encierro, de claustrofobia, en aquel cuarto minúsculo, sin aire fresco. Igual que si estuviera en una jaula pequeña, tras barrotes.* »¹²⁹

C'est pourquoi il ressent le besoin de quitter régulièrement la capitale, de s'éloigner de cette île surpeuplée devenue décidément trop petite pour accueillir tous ces nouveaux arrivants. Ses errances à travers la capitale l'entraînent ainsi au-delà des limites de « l'île », à la campagne, à Matanzas ou encore à Baracoa. Mais s'il s'éloigne de La Havane ce n'est jamais pour très longtemps car ses voyages le ramènent inmanquablement à son point de départ.

2.1.3. Mises en abyme de l'espace insulaire

Dans *La poétique de l'espace*, Gaston Bachelard nous rappelle que le monde n'est pas seulement composé de continents. Il se construit aussi autour de la géographie intime de la rue, de la maison ou de la chambre.

¹²⁵ Dans le roman d'Ena Lucía Portela, *Cien botellas en una pared*, la narratrice-protagoniste, Zeta, estime à quarante-quatre le nombre de locataires dans sa « *ciudadela* », sans compter la population flottante : les oncles, les tantes, les cousins, les neveux, les beaux-parents, les beaux-frères et les belles-sœurs à l'accent oriental, tous possédés par la fièvre de la construction : « [...] *día a día se multiplican los tabiques, divisorias, mamparas, biombos, nichos, barbacoas, bañitos, un apartamento en el garaje, dos en la azotea, un palomar y sospecho de algún que otro pasadizo secreto. La ciudadela crece hacia adentro, se torna densa, una colmena, un avispero.* », in Ena Lucía Portela, *Cien botellas en una pared*, La Habana, Unión, 2003, p.45.

¹²⁶ Pedro Juan Gutiérrez, *Anclado en tierra de nadie*, op.cit., p.102.

¹²⁷ Pedro Juan Gutiérrez, *Trilogía sucia de La Habana*, op.cit., p.156, p.157, p.205, p.233, p.278, p.332, etc.

¹²⁸ *Ibidem*, p.237, p.295, p.344, etc.

¹²⁹ Pedro Juan Gutiérrez, *Anclado en tierra de nadie*, op.cit., p.55.

Si La Havane apparaîtrait comme le centre géographique et vital des personnages de nos nouvelles, celui-ci tend à se réduire, se limitant parfois à l'appartement ou à la pièce où ils vivent. Cet espace devient alors leur « île ».

Plusieurs personnages de la *Trilogía sucia de La Habana* sont frappés par ce syndrome d'enfermement qui les pousse à vivre en reclus entre les quatre murs de leur logement. C'est ainsi que Berta, une vieille femme de soixante-seize ans, vit seule dans un appartement dont elle ne sort presque pas. De son balcon, elle contemple les ruines de l'ancienne cité qui la renvoient aux ruines de son existence. Tout comme sa ville, elle vit dans les souvenirs d'une splendeur passée. Aujourd'hui, elle s'est enfermée dans le seul espace où elle conserve encore ses souvenirs intacts :

« La ciudad derruida murmulla, rumorea. Ya hace tiempo que ni abre las puertas del balcón. Cada día se refugia más en los recuerdos que guarda en el escaparate y en las gavetas de la cómoda. [...] Vive en el silencio y el recuerdo. Pasando mucha hambre. [...] De ese modo, Berta se ha ido encerrando poco a poco en su apartamento. Le da miedo bajar, salir a la calle. »¹³⁰

Cet appartement est devenu son île, où elle cultive avec nostalgie le culte du passé.

D'autres nouvelles de notre corpus présentent des personnages incapables d'évoluer en dehors de l'espace qui leur est familier. Dans « La isla de los mirlos negros » de José Hugo Fernández, le protagoniste, Lisardo, s'est claquemuré chez lui depuis les événements traumatisants auxquels il a dû faire face au début des années 1980, lorsque sa sœur lui fit parvenir un bateau pour le faire sortir de Cuba par le port de Mariel. Il essuya les insultes et les agressions de ses collègues et de ses voisins sans même pouvoir leur expliquer qu'il n'a jamais eu l'intention de quitter l'île. Suite à ce douloureux épisode, il n'est plus jamais sorti de sa maison :

« Mientras parte de sus perseguidores intentaba derribarle a patadas la puerta de la casa, y la otra parte se dedicaba a escribir en la fachada, con pintura, con carbón, con mierda, los mismos improperios que salían de sus ardorosas gargantas, él, agazapado en la cocina, meándose de miedo a pesar de la tranca y la doble cerradura, sólo tuvo cabeza para recordar a su amigo el poeta. [...] Tiempo no ha de faltarle, porque nunca más ha vuelto a poner un pie en la calle, a pesar de los veinte años transcurridos desde aquel nefasto mayo del ochenta. »¹³¹

¹³⁰ Pedro Juan Gutiérrez, *Sabor a mí, op.cit.*, pp.295-297.

¹³¹ José Hugo Fernández, « La isla de los mirlos negros », in *La Habana elegante*, n°22, Dallas, verano de 2003, sur www.habanaelegante.com/Summer2003/Hojas.html

Tandis qu'il essayait de se protéger en restant dans cet espace familial et rassurant, ses amis se sont peu à peu dispersés. Les uns ont cherché à s'enfuir avec plus ou moins de succès, les autres ont été blessés à la guerre ou internés de force dans des « sidatoriums ». Isolé du reste du monde sur son île, Lisardo convoque désormais chaque jour, en pensée, Julián del Casal pour repeupler son univers. Ce dernier est d'ailleurs devenu, au fil du temps, son compagnon d'infortune et son confident. Tous deux partagent la condition de reclus puisque le poète, tout comme le protagoniste, a vécu hors du monde un siècle auparavant. En effet, comme le rappelle Abilio Estévez dans son *Inventario secreto de La Habana*, Casal n'est presque jamais sorti de La Havane, construisant le monde les yeux fermés : « *vivió en su propia Isla, la que describió en « versos largos y joyantes », la de su impotencia, desencanto y tristeza* »¹³². Il appartient à cette race d'écrivains qui, tels Dulce María Loynaz¹³³ ou José Lezama Lima¹³⁴, ont choisi pour île leur monde intérieur qu'ils cultivaient dans l'espace intime de leur maison. A l'image de son modèle, Lisandro a fait du lieu qu'il est le seul à habiter une île :

« *Pues sí, querido Julián, como te venía diciendo, mi casa es una isla... [...]. Pues sí, querido Julián, como te venía diciendo, es que soy una isla. Mi casa también lo es. Y La Habana. Y Miami. El mundo entero es una isla, Julián. La isla de los mirlos negros.* »¹³⁵

La structure circulaire du récit renvoie elle-même à l'enfermement du protagoniste qui est intimement lié à la condition insulaire de l'être. L'insularité se décline ici à l'infini : l'image de l'île hante le personnage pour qui chaque lieu est un microcosme impénétrable tantôt protecteur – comme sa maison – tantôt destructeur – comme la terre peuplée de merles noirs. L'île devient ainsi le paradigme de toute représentation spatiale.

¹³² Abilio Estévez, *Inventario secreto de La Habana, op.cit.*, p.263.

¹³³ Dulce María Loynaz (La Havane 1902-1997) : grande figure de la poésie cubaine qui voyagea à travers le monde avant de s'installer définitivement à La Havane après la Révolution, dans son quartier natal du *Vedado*, où elle se réfugia dans la littérature. La gloire de son père – Enrique Loynaz del Castillo, héros de l'Indépendance – et son talent universellement reconnus la protégèrent et lui permettent d'occuper une place prépondérante sur la scène intellectuelle de l'île. Elle obtint le Prix National de Littérature en 1986 et le Prix Cervantes à Madrid en 1992.

¹³⁴ José Lezama Lima (La Havane, 1910-1976) : de 1929 jusqu'à sa mort, il vécut dans une maison de la Vieille Havane, rue Trocadero, d'abord avec sa mère puis avec María Luisa Bautista, sa secrétaire, qu'il épousa bien qu'il soit homosexuel. Il fonda de nombreuses revues, dont *Orígenes*, un des périodiques les plus importants des années 1940. Il y publia les cinq premiers chapitres de son œuvre majeure, *Paradiso*.

¹³⁵ *Ibidem*

L'écriture d'Anna Lidia Vega Serova est également marquée par une prédominance des espaces intérieurs comme le suggèrent les titres de ses deux derniers recueils de nouvelles : *Limpiando espejos y ventanas* et *Imperio doméstico*. Certains personnages, à l'instar de « la muchacha que no fuma los sábados », y sont frappés de « claustrophilie » : la jeune fille, cloîtrée dans son appartement, ne connaît pas d'autre dimension de la réalité que celle circonscrite à ses propres murs. De là elle construit un monde qui s'avère aussi sale que son corps. Cet espace intérieur clos, qui renvoie à l'espace fermé de l'Île, apparaît comme une métaphore de l'isolement.

Tous ces écrivains créent un espace dramatique fermé qui renvoie symboliquement à l'espace historique de l'Île.

L'image de la maison-île est une figure récurrente dans les fictions cubaines de la fin du XXe siècle. Elle est d'ailleurs souvent ambivalente puisqu'elle possède une dimension à la fois protectrice et oppressante qui, dans certains récits, finit par s'imposer, faisant de l'Île un espace dramatique fermé et menaçant.

Dans la nouvelle de Daniel Díaz Mantilla, « Enki », c'est à travers l'écriture que l'auteur recrée la figure de l'île. En inscrivant dans le texte même des effets d'échos permanents, il parvient à confiner les personnages dans leur univers qui n'est autre que l'espace clos de leur maison. La répétition sans fin des mêmes images – dont celle du père figé à table, particulièrement récurrente – pèse sur le texte :

« lleva años sentado a la mesa, sin moverse, ignorando los días y las noches de abstinencia. padre se abstiene. siempre. él sólo mira y se abstiene, nada y se abstiene. sus ojos no se abren más que al océano en que nada. sólo al océano. nada, nada y se abstiene mirando al infinito borde de la mesa, sentado desde hace años, comiendo apenas, sobreviviendo... »¹³⁶

La maison familiale dans laquelle évoluent les personnages est devenue une île à la dérive depuis le départ de la mère pour les Etats-Unis. Ils apparaissent seuls et perdus au milieu de l'océan hostile et sans limites, face à un horizon vide. L'île qu'ils habitent a perdu sa dimension protectrice depuis que la mère est partie, au-delà des frontières de l'Île. Elle expose ses habitants à une menace extérieure indéterminée : la famille vit, depuis le funeste départ, cloîtrée dans la maison, inerte, attendant le désastre comme celui que pressentent les personnages d'Abilio Estévez dans « El horizonte ».

Dans cette nouvelle, la menace ne vient plus seulement de l'extérieur cette fois : elle est partout, s'insinuant jusque dans l'espace intime de l'île. Celle-ci, loin de représenter un

¹³⁶ Daniel Díaz Mantilla, « Enki », in *Nuevos narradores cubanos, op.cit.*, p.274.

espace protecteur pour ses occupants, devient une prison, scène principale de la tragédie à venir. Isolée du monde extérieur et entourée de toutes parts par une mer obscure et inquiétante, cette maison est une figure de l'Île¹³⁷. Sa représentation évolue au cours du récit : d'une évocation presque idyllique du lieu le narrateur passe à une description beaucoup plus sombre et désenchantée. Pourtant, dès les premières pages, l'espace insulaire est menacé par une catastrophe imminente :

« La casa es hermosa y está rodeada de mar, sobre un collado hasta tal punto cercado por el agua, que parece que vivimos en una isla. Si la marea baja, podemos salir al camino sin dificultad; si es alta, en cambio, se necesita pasar un puentecito de madera (como los que se ven en las estampas japonesas). Entonces sí estamos en una isla. Un día pasa algo y nadie nos oirá, repite mi madre, que siempre tiene miedo. »¹³⁸

Le narrateur perçoit les signes annonciateurs de la tempête – réelle et symbolique – qui va s'abattre sur l'île et ses habitants. La plupart des scènes qu'il décrit se déroulent dans une nuit noire, tandis que la mer, déchaînée, encercle la maison familiale. La menace rôde, portée par le vent et l'océan. La claustrophobie gagne les personnages qui prennent conscience que leur enfermement est définitif. Pour eux, il n'y aura jamais d'autre issue que cette île construite par le grand-père dans un lieu volontairement coupé du reste du monde et qui les asphyxie peu à peu. La terrasse, espace ouvert par excellence¹³⁹, est ici un lieu « *que no da al mar* »¹⁴⁰. Une nuit, alors que le narrateur tente d'ouvrir la fenêtre du petit salon Louis XV, celle-ci reste étrangement fermée :

« Trato de abrir la ventana de cristales: inútil, está bien cerrada. »¹⁴¹

¹³⁷ Dans cette nouvelle, Abilio Estévez amorce une représentation de l'espace insulaire qu'il développera plus longuement dans son premier roman *Tuyo es el reino*. Il y joue avec cette mise en abyme de la figure de l'Île. L'espace dans lequel se déroule tout le récit est une propriété située dans le quartier havanais de *Marianao* et appelée symboliquement « *La Isla* ». L'Île d'Abilio Estévez est multiple et fuyante. C'est un espace ambivalent par excellence, à la fois protégé et menacé, où les habitants attendent la catastrophe à venir. Dans ce texte, l'écrivain se plaît à démultiplier les images de l'Île : « *Ocurre que, en su conjunto, la Isla (El Más Allá y el Más Acá) es muchas islas, muchos patios, tantos, que a veces ellos mismos que viven allí desde hace años, se pierden y no saben adónde dirigirse. Y el profesor Kingston afirma que depende de las horas, que para cada hora y para cada luz hay una Isla, una isla diferente.* », in *Tuyo es el reino*, Barcelona, Tusquets, 1997, p.19. Le lecteur est ici face à un espace pluriel construit à la manière des poupées russes où une île peut en cacher une autre. Ce cadre, apparemment réduit, est en même temps infini, véritable labyrinthe où se perdent les habitants eux-mêmes.

¹³⁸ Abilio Estévez, « El horizonte », *op.cit.*, p.186.

¹³⁹ Espace ouvert physiquement et symboliquement : c'est un lieu propice à l'imaginaire et à la création puisque la sœur du narrateur y a peint ses marines.

¹⁴⁰ Abilio Estévez, « El horizonte », *op.cit.*, p.195.

¹⁴¹ *Ibidem*, p.196.

La belle demeure dépeinte dans les premières pages devient une véritable prison d'où il est désormais interdit de contempler l'horizon :

« *La casa amaneció rodeada por cercas de púas. En las esquinas, cuatro potentes reflectores. Un cartel en la puerta declara prohibido bajar a la playa y mucho menos mirar al horizonte. Destruyeron el puentecito de madera, aquel que remedaba los graciosos puentecitos de las estampas japonesas.* »¹⁴²

« *La Arcadia* », titre de la troisième partie de la nouvelle, est en ce sens ironique puisque l'île est ainsi nommée au moment même où l'espace « arcadique » n'est plus, laissant sa place au spectre de la prison. Tous les plans d'évasion pour s'échapper de l'île échouent et ceux qui s'y risquent y laissent leur vie. Le seul salut possible pour le narrateur-protagoniste est une fuite mentale hors de cet espace oppressant, une fuite qui passera par une autre forme de mort : la folie. Ainsi s'accomplit à la fin du récit l'inquiétante prophétie formulée par le père dès les premières pages : « *encierro, locura, orden* »¹⁴³. Cette figure de l'île dans l'île – récurrente dans l'univers littéraire d'Abilio Estévez – dévoile à travers ces derniers exemples toute son ambivalence dans la mesure où l'espace fermé censé protéger les personnages d'une menace extérieure devient lui-même un lieu effrayant et dangereux. La frontière qui paraissait si marquée entre un espace intérieur rassurant et un espace extérieur menaçant s'estompe. Celle-ci tend même à disparaître dans certaines nouvelles d'où la notion de foyer protecteur a été bannie.

L'univers créé par Angel Santiesteban dans son recueil *Los hijos que nadie quiso* s'inscrit parfaitement dans cette nouvelle perspective. L'espace intérieur qui enferme les personnages ne les protège plus des périls qui les guettent. Les nouvelles consacrées à l'univers carcéral – « *La Puerca* » et « *La Perra* » – se déroulent dans des cellules, espace clos par excellence et lieux de tous les dangers. Les menaces qui pèsent ici sur les protagonistes proviennent exclusivement de l'intérieur, réduit à son expression minimum, violent et funeste. Dans « *Lobos en la noche* », récit qui met en scène une partie de chasse au bétail illégale, si le monde extérieur est synonyme de clandestinité et de risque, l'intérieur ne correspond en rien à l'image d'un foyer protecteur et apaisant. De retour chez eux, les protagonistes doivent affronter les constants reproches de la famille et vivre dans la crainte de la délation. Dans la nouvelle consacrée aux « *balseros* », « *Los hijos que nadie quiso* », ainsi que dans celle consacrée à la guerre

¹⁴² *Ibidem*, p.201.

¹⁴³ *Ibidem*, p.187.

d'Angola, « Los olvidados », le foyer n'existe plus. Les personnages évoluent dans un milieu qui leur est complètement inconnu et qui les éloigne, sans doute pour toujours, de leur centre. Ainsi, à la fin du recueil, c'est la notion même de foyer qui semble avoir disparu de l'univers de l'écrivain.

Un phénomène similaire peut être observé chez Antonio José Ponte. Le fantasme de l'espace insulaire est toujours présent dans les nouvelles de cet écrivain qui se plaît à faire émerger des lieux étranges et indéterminés où l'on peut encore déceler des traces de l'espace national. La figure de l'île se dessine en filigrane à travers ses textes sans jamais s'imposer comme le seul lieu possible. Lorsque Ponte utilise l'espace cubain dans son œuvre, celui-ci s'ouvre toujours sur un ailleurs. Ainsi, dans « A petición de Ochún », un récit qui se déroule dans le quartier chinois de *Centro Habana*, l'écrivain ne se contente pas des limites de la capitale :

« La ciudad se extendió más allá del Barrio Chino, el país se alargaba en cuanto se cruzaran los límites de la ciudad. »¹⁴⁴

L'espace spécifiquement havanais s'étend soudainement à l'univers asiatique, à travers les secrets du boucher de l'empereur Wen Hui, et aux guerres africaines, à travers la quête poursuivie par le protagoniste pour rapporter le cœur d'un éléphant. La notion de foyer qui avait déjà disparu de l'univers d'Angel Santiesteban se dissipe aussi dans l'univers de Ponte.

L'île devient méconnaissable pour ses propres habitants. Dans « Viniendo », l'étudiant de retour à Cuba après une longue absence redécouvre une Havane à laquelle il se sent étranger. Ce sentiment de non-appartenance à un foyer qu'il ne reconnaît plus se lit jusque dans le titre de la nouvelle puisque le personnage « *[está] viniendo* » et non « *volviendo* ». Il erre dans une Havane où il n'a plus aucun point d'attache comme les vagabonds de « Corazón de skitalietz » qui ne croient plus à l'existence d'un véritable foyer. Le seul qui apparaît dans ce texte, « *un hogar de deambulates* »¹⁴⁵, n'est qu'un simulacre de foyer puisqu'on y entasse de force tous les vagabonds de la ville pour ne pas dégrader l'image de la capitale. La Havane, dans cette nouvelle, est peuplée de « *skitalietzs* » qui abandonnent volontairement leurs foyers devenus inexistantes. Ils sont à la recherche d'un espace plus vaste qui transcende la frontière entre l'intérieur et l'extérieur. Les protagonistes de ce récit, Scorpion et Véranda, qui deviennent eux-mêmes des vagabonds, errent dans une Havane dont ils ne peuvent pourtant pas sortir.

¹⁴⁴ Antonio José Ponte, « A petición de Ochún », in *Un arte de hacer ruinas y otros cuentos*, op.cit., p.79.

¹⁴⁵ Antonio José Ponte, « Corazón de skitalietz », op.cit., p.184.

Se produit ainsi un dépassement de la notion de foyer qui s'élargit aux dimensions de la ville tandis que le nouvel espace exploré devient lui-même une île dont les personnages sont prisonniers. Ils sont limités dans cet espace un peu plus grand comme si la liberté pouvait consister « *en un espacio cerrado un poco más grande* »¹⁴⁶. La capitale est à la fois réduite et illimitée, fermée et ouverte sur d'autres horizons. Contrairement à l'espace intime de leur appartement, la rue donne sur le monde – synonyme de liberté pour les vagabonds – où tout semble possible. Véranda ressent d'ailleurs le besoin d'élargir son espace de vie : au moment de mourir, elle demande à Scorpion de laisser la porte de son appartement ouverte, comme pour conjurer le poids de l'insularité sensible à travers toute la nouvelle. L'enfermement des personnages dans la ville renvoie immanquablement le lecteur au poids de la condition de l'être insulaire. C'est cette même condition que Scorpion tente sans doute d'exorciser dans les dernières lignes du récit lorsqu'il finit par fuir l'espace fermé de La Havane, pour rejoindre un ailleurs indéterminé. Ce dernier voyage n'a aucun but précis si ce n'est échapper à l'espace insulaire havanais.

Chez Antonio José Ponte, l'île est à la fois partout et nulle part : elle se montre et se dissimule à tour de rôle, apparaissant là où on ne l'attend pas. Il est significatif que le protagoniste de « *Viniendo* » retrouve pour la première fois son île à la fin de la nouvelle, dans un espace indéfini, de nuit, au milieu de nulle part, comme si elle n'était pas toujours là où on la cherchait. L'île qui, dans les œuvres de l'écrivain, a du mal à exister en tant qu'espace national se reconstitue ailleurs, au-delà des frontières cubaines.

La Havane est l'espace urbain où convergent toutes les destinées littéraires. Surpeuplée, elle se révèle profondément dénaturée. Le lecteur y accède essentiellement à travers les lieux symboliques de la dégradation que sont le « *solar* », la « *cuartería* » ou la « *ciudadela* ».

Ces îles dans l'île renvoient à la fragmentation de la ville. Leur topographie incertaine remodèle sans cesse la physionomie de la capitale. Celle-ci se réduit, dans de nombreuses nouvelles, à l'échelle d'une pièce qui se fait île : espace ambivalent, tantôt limité tantôt infini, tantôt protecteur tantôt menaçant, à la fois fermé sur lui-même et ouvert sur un ailleurs.

¹⁴⁶ *Ibidem*, p.188.

La mise en abyme de la figure de l'île à travers les œuvres du corpus a entraîné sa démultiplication littéraire. Loin d'une Cuba unique, le lecteur est confronté aujourd'hui à des îles multiples tant par leur nombre que par leurs visages et où le microcosme construit par les artifices de la fiction renvoie souvent au macrocosme de la société cubaine.

2.2. Le néant dans le corps et au cœur de l’île

« ¿Existe ese Menú en lo íntimo de mi alma? ¿Lo he visto cuando esta tarde miré dentro de mí y ya lo he olvidado? Nuestra memoria insular – huelga decirlo – es porosa para el olvido. Yo mismo estoy falseando y perdiendo, bajo la trágica erosión de los años, el justo sabor del huevo y del pan de cada día. »

Ronaldo Menéndez, *Río Quibú*.

La crise des années 1990 et les multiples pénuries qu’elle a engendrées ont progressivement ôté à la réalité cubaine toute consistance. Le néant quotidien s’est imposé entraînant l’effacement des corps et la dématérialisation de l’île. Sa géographie quotidienne est brutalement devenue méconnaissable : de nombreux lieux de vie, de rencontre et de fête ont disparus, les vitrines des magasins se sont subitement vidées, les aliments ont disparus des marchés d’Etat et les lumières de La Havane se sont éteintes. Les nouvelles de cette période dépeignent souvent un univers sombre et étrangement silencieux dès la tombée de la nuit où seuls quelques êtres téméraires osent s’aventurer. Dans les villes comme dans les campagnes, il n’y a plus de signes de vie quand la lumière disparaît. La baie de La Havane que nous décrit Ronaldo Menéndez dans sa nouvelle « Una ciudad, un pájaro y una guagua... » n’est plus qu’un trou noir, « *un hueco negro, real, de esos que absorben la materia y el espacio para convertirlos en un metrónomo detenido.* ».¹⁴⁷

Le néant qui creuse l’espace s’inscrit jusque dans le corps des habitants. Celui-ci s’est considérablement modifié tout au long de la crise, au rythme des pénuries alimentaires. La métamorphose du corps cubain est une thématique qui traverse la plupart des récits de notre corpus. Certains écrivains vont jusqu’à pousser cette transformation à son extrême limite. Dans la nouvelle « Sed », une fable inspirée par bien des aspects du récit de Virgilio Piñera, « La carne »¹⁴⁸, Rita Martín met en scène l’absurde disparition des corps des habitants d’un village frappé par une étrange pénurie d’eau. Tandis que les citoyens n’ont pas vu une goutte depuis un an et demi et que les restrictions concernant le précieux liquide se multiplient, ils décident de se réunir pour voter l’incorporation, dans la paume de la main droite, d’un filtre automatique qui extrait

¹⁴⁷ Ronaldo Menéndez, « Una ciudad, un pájaro, una guagua... », in *El derecho al pataleo de los ahorcados*, *op.cit.*, p.47.

¹⁴⁸ C’est une variante de l’auto-cannibalisme décrit par Piñera dans sa nouvelle.

lentement l'eau du corps, permettant ainsi aux villageois d'être auto-suffisants. Au début de l'expérience, ces derniers ont de l'eau en abondance mais peu à peu, suivant une logique implacable, les corps se dessèchent et les réserves s'épuisent. L'autoconsommation dérive, comme on pouvait s'y attendre, vers l'autodestruction :

« Unos meses más y el chico del vecino comenzó a notar que tras el achicamiento muscular la piel se le transformaba en un pellejo rugoso entre morado y verde del que cortado no salía ni una gota de sudor o sangre. [...] Quedaban ya muy pocas esperanzas en esta vida retro alimenticia [...]. Fue entonces que cayó en la mesa, brusca y pesadamente, tropezando con otros ya no se quejaban de la cuota de racionamiento. Claro que estos últimos ya no respiraban. La sed es así. Suele ser insaciable. »¹⁴⁹

Si ce récit prend la forme d'un conte à caractère intemporel, le lecteur ne peut s'empêcher d'y trouver une source plus actuelle liée à la pénurie d'eau qui frappe Cuba depuis le début de la crise. Comme la nouvelle de Piñera qui, tout en ayant une portée universelle, s'inspire d'un fait divers contemporain¹⁵⁰, le texte de Rita Martín explore jusqu'à ses conséquences les plus absurdes une situation dramatique de pénurie totale d'eau qui aurait pu se produire dans la Cuba de la Période Spéciale comme partout ailleurs.

Le néant, matérialisé ici par la disparition concrète des corps, s'installe au cœur de l'île.

2.2.1. Une littérature habitée par le vide

L'ère du néant quotidien qui marque la géographie de l'île et le corps de ses habitants contraste dans les œuvres avec ces temps immémoriaux où l'on trouvait de tout à Cuba. Le vide instauré par la crise est d'autant plus dur à supporter qu'il survient brutalement après une période d'abondance¹⁵¹ qui appartient désormais à un passé que les insulaires évoquent avec nostalgie. La vieille femme ensevelie sous les eaux dans la pièce de théâtre d'Abilio Estévez, « Santa Cecilia », ne pleure-t-elle pas cette Havane colorée et parfumée d'antan, une ville qui n'était que « *luz, flan de calabaza,*

¹⁴⁹ Rita Martín, « Sed », in *La Habana elegante*, n°26, Dallas, verano de 2004, sur www.habanaelegante.com/Summer2004/Angel.html

¹⁵⁰ Virgilio Piñera a précisé que cette nouvelle s'inspirait d'une décision prise par le gouvernement de Batista d'envoyer du bétail aux Etats-Unis pendant la Seconde Guerre Mondiale, provoquant ainsi une pénurie de viande sur l'île.

¹⁵¹ Grâce à l'approvisionnement généreux des pays de l'ancien bloc communiste.

pregoneros, olor a bacalao, piña y risa que no había modo de parar»¹⁵². La Havane d'avant la crise – à l'image de l'île tout entière – était un monde vivant, souriant, rempli d'odeurs et de saveurs, de bruits et de lumières. C'est souvent autour du thème de la nourriture que vont se cristalliser les souvenirs et les regrets des habitants comme dans la nouvelle d'Arturo Arango, « La Habana elegante », où le lecteur est confronté à la vision d'un monde disparu, d'une Havane évoquée au passé que le protagoniste ne retrouve qu'au fond de sa mémoire :

*« Frisos que ofrecen comidas que no han pasado de ser ilusión: chocolate caliente, helados, tostadas con mantequilla, croquetas de carne, pudín, refrescos. Palabras revelándose, empeñadas en mostrar la ciudad que fue, que quiso ser, que no pudo hacerse a sí misma, una Habana perdida para siempre. »*¹⁵³

Arturo Arango revient d'ailleurs sur ce thème des petits plaisirs culinaires appartenant désormais à une époque révolue dans ses essais où le souvenir des parfums et des saveurs l'obsède inlassablement :

*« [...] Y los garbanzos, cuyo sabor cada vez recuerdo menos, pero estoy seguro de cuánto me gustaban. Y no voy a decir nada del helado de chocolate, los sandwichs de jamonada que se comían en El Carmelo, el queso procesado y los batidos de trigo del Recodo, o (abusos de memoria) del pru, los caramelos de café con leche, las gaseosas, las rosquitas, el brazo gitano, la gaceñiga que tanto me dieron en los comedores de la beca. Y las cervezas. Pero ya estoy pidiendo demasiado. »*¹⁵⁴

Cette île perdue, symbole d'abondance, contraste avec l'île présente, vidée de son essence par des pénuries en tout genre. Dans le roman de Miguel Mejides, *Perversions à La Havane*, le personnage de Peches Libe, femme originaire de Cracovie qui s'est installée avec sa famille dans la capitale cubaine après la guerre, évoque le passage d'un monde de profusion à un monde vidé de toute substance, à travers la disparition de l'eau :

*« Il y avait alors de l'eau au Prado, il suffisait d'ouvrir le robinet et l'eau coulait comme une rivière. Il y a des années que Peches Libe ne peut pas prendre de douche et que des robinets ne sort, en un bref gargouillis, que l'esprit de l'eau des sources lointaines. »*¹⁵⁵

¹⁵² Abilio Estévez, « Santa Cecilia », *op.cit.*, p.33.

¹⁵³ Arturo Arango, « La Habana elegante », *op.cit.*, p.136.

¹⁵⁴ Arturo Arango, « Nostalgias (en el verano de 1993) », in *Segundas reincidencias*, *op.cit.*, p.127.

¹⁵⁵ Miguel Mejides, *Perversions à La Havane*, Paris, Phébus, 2000, p.65.

La capitale, comme le reste de l'île, semble se dématérialiser en ces temps de crise. Tout semble y avoir disparu du jour au lendemain. Les carences stigmatisées ici ne font que renvoyer le lecteur à un néant quotidien qui gagne toutes les strates de la société cubaine.

Apparaît ainsi toute une littérature se nourrissant paradoxalement de ce vide, une littérature du manque, du « *no hay...* » qui rythme le texte. Aux côtés de l'évocation nostalgique de tout ce qu'il n'y a plus sur l'île, surgit la pesante litanie de tout ce qu'il n'y a pas à Cuba. C'est de ce néant qui ronge le quotidien des insulaires que s'est emparé Pedro Juan Gutiérrez pour écrire ses chroniques du *Centro Habana* des années 1990. Le narrateur-protagoniste de la *Triolgia sucia de La Habana* comme les personnages qu'il rencontre au cours de ses aventures sont tous des êtres dans le manque. Pedro Juan ne se définit-il pas lui-même ainsi dès les premières pages lorsqu'il avoue que « *siempre viv[ió] carente de algo* »¹⁵⁶ ? Les plaintes des habitants de l'île concernant les multiples carences s'accroissent au fil des nouvelles et saturent l'espace narratif :

« *No hay jabón. [...] Sin jabón, sin comida sin nada.* »¹⁵⁷ ; « *En ese solar nunca hay agua.* »¹⁵⁸ ; « *En Cuba no había entonces ni tornillo para las armaduras.* »¹⁵⁹ ; « *Ahora no tienen combustible para cocinar.* »¹⁶⁰ ; « *En mi casa nunca hay comida. Nada, Pedro Juan...* »¹⁶¹ ; « *En el resto del país no había ni agua para beber. Nada.* »¹⁶² ; « *- Ay, Pedrito, café no tengo. En esta casa no hay ni vergüenza.* »¹⁶³ ; « *El edificio se cae a pedazos y nunca hay agua, ni gas, ni comida. Nada, hijo, nada.* »¹⁶⁴ ; « *No hay dinero, ni comida ni trabajo...* »¹⁶⁵ ; « *hace días que no tenemos jabón...* »¹⁶⁶ ; etc.

On retrouve dans chaque page de ces chroniques littéraires de la vie quotidienne à La Havane l'écho perpétuel des manques de la population. Il n'est pas un récit qui ne porte ici le poids de ce vide provoqué par la crise. Les compositions de Pedro Juan Gutiérrez représentent parfaitement cette « récupération » du néant quotidien par la littérature

¹⁵⁶ Pedro Juan Gutiérrez, *Anclado en tierra de nadie*, op.cit., p.18.

¹⁵⁷ *Ibidem*, pp.24-25.

¹⁵⁸ *Ibidem*, p.26.

¹⁵⁹ *Ibidem*, p.35.

¹⁶⁰ *Ibidem*, p.48.

¹⁶¹ *Ibidem*, p.54.

¹⁶² *Ibidem*, p.72.

¹⁶³ *Ibidem*, p.89.

¹⁶⁴ Pedro Juan Gutiérrez, *Nada que hacer*, op.cit., p.165.

¹⁶⁵ Pedro Juan Gutiérrez, *Sabor a mí*, op.cit., p.237.

¹⁶⁶ *Ibidem*, p.326.

cubaine actuelle. Le manque généralisé qui a progressivement vidé la réalité de toute consistance s'est imposé dans les représentations artistiques de l'île.

La lutte pour la survie qui occupe sans relâche les esprits envahit également le texte. Plusieurs œuvres de notre corpus sont entièrement construites et structurées autour des nécessités premières des personnages : manger, se laver, se déplacer. Ces actes basiques du quotidien deviennent l'objet de toutes les attentions littéraires. La quête de nourriture s'avère être, par exemple, dans bien des nouvelles, la principale préoccupation des personnages de fiction. Ils se font ainsi l'écho du discours officiel qui dresse un constat sans appel : « *el problema político, militar e ideológico de este país es buscar comida* »¹⁶⁷ affirme Raúl Castro en septembre 1994.

C'est à des problèmes d'approvisionnement essentiellement alimentaire que se trouve confrontée, par exemple, la famille dans la nouvelle d'Adelaida Fernández de Juan, « *Antes del cumpleaños* ». Presque tout le récit se résume à une énumération de biens que les parents doivent se procurer afin d'offrir à leur enfant une véritable fête d'anniversaire en ces temps troublés de crise. L'importance d'un tel événement réside moins ici dans sa célébration que dans ses préparatifs puisque ceux-ci doivent commencer plusieurs mois à l'avance. Le parcours du combattant dure depuis six mois déjà pour la protagoniste au début de la nouvelle, au cours desquels elle n'a réussi à réunir que très peu des choses prévues sur sa liste. Pourtant le plus difficile reste à venir : trouver de quoi boire et manger. Dès la deuxième page débute une litanie sans fin exprimant le néant auquel on est confronté quand on cherche à se nourrir à Cuba. L'élaboration du moindre plat nécessite tant de sacrifices et de patience que l'écrivain nous laisse imaginer l'aventure que représente l'achat d'un gâteau d'anniversaire :

*« En cuanto a los cakes, ya había hecho la cola para encargar el del estado, en la oficina municipal, y había ido con el ticket al otro lugar que le indicaron, pero le puso un signo de interrogación al lado porque le habían aclarado que podía recogerlo el día de la fiesta si llegaban los huevos, había gas suficiente en el horno y no se iba la luz, el calor no era insoportable, ah... y si tampoco llovía mucho, porque la muchacha que los entrega vive lejos y viaja en bicicleta. »*¹⁶⁸

Cette nouvelle, centrée exclusivement sur les préoccupations de la vie courante sur l'île pendant la Période Spéciale, est emblématique de toute une littérature écrite par des femmes dans ces années. En effet, les problèmes du quotidien ont eu un écho d'autant

¹⁶⁷ Cité par Ricardo A. Puerta, *Corrupción en Cuba y cómo combatirla*, op.cit., p.139.

¹⁶⁸ Adelaida Fernández de Juan, « *Antes del cumpleaños* », in *Oh vida*, La Habana, Unión, 1999, p.32.

plus fort dans les œuvres produites par des écrivains qui étaient aussi des mères et des femmes au foyer, exposées de plein fouet aux restrictions économiques imposées par la crise. Des auteurs tels que Nancy Alonso, Mylene Fernández Pintado, Mirta Yáñez, ou encore Marilyn Bobes ont placé la femme cubaine aux prises avec les difficultés tant économiques que familiales au cœur de leurs créations¹⁶⁹. Le poids du quotidien s'est ainsi trouvé accentué par la perspective quasi exclusivement féminine adoptée dans ces récits.

La quête de nourriture devenue obsessionnelle dans bon nombre de nouvelles est intimement liée à la crise économique et au système de rationnement mis en place dans le pays dès 1962 et qui a très vite montré ses limites dans les deux dernières décennies. Comme le souligne Mona Rosendahl, la « *libreta* » est à la base de l'économie des ménages cubains dans la mesure où elle doit garantir à chaque citoyen les produits de première nécessité en quantité égale et à très bas prix. Les Cubains possèdent chacun deux carnets de rationnement¹⁷⁰ qu'ils reçoivent dès leur naissance. Or, avec la crise économique, la « *libreta* » est devenue une véritable peau de chagrin, de nombreux produits de base n'étant quasiment plus disponibles. Prenons l'exemple des œufs ou de l'huile dont le rationnement peut varier en un court laps de temps. Juan Larco Guichard nous rappelle qu'à la fin du mois d'août 1993, on annonça aux Cubains qu'en septembre ils ne pourraient pas se procurer d'huile avec le carnet¹⁷¹. Quant aux œufs, leur nombre a été limité à six par mois et par personne à partir de juillet 2001, alors que deux ans auparavant les Cubains avaient droit au double.¹⁷² Ce sont des aliments qui symbolisent parfaitement les fluctuations du système de rationnement touchant aux denrées les plus élémentaires. Il n'est donc guère étonnant de le voir stigmatisé par la production littéraire cubaine de ces dernières années.

¹⁶⁹ Nous pensons, entre autres, aux recueils de nouvelles *Tirar la primera piedra* de Nancy Alonso, *Oh vida* d'Adelaida Fernández de Juan, *Anhedonia* de Mylene Fernández Pintado, *Narraciones desordenadas e incompletas* de Mirta Yáñez, ou encore *Alguien tiene que llorar* de Marilyn Bobes. Ces œuvres marquent l'éclosion, dans les années 1990, d'une littérature centrée sur l'expérience féminine, le plus souvent intégrée dans la vision de l'univers chaotique d'une Cuba en crise.

¹⁷⁰ Un pour la nourriture et un autre pour des articles en tout genre comme le savon, la lessive, les chaussures, du tissu, etc.

¹⁷¹ Juan Larco Guichard, « Cuba, Período Especial », in *Quehacer*, n°86, novembre-décembre de 1993, pp.74-75.

¹⁷² Données recueillies chez des habitants de Cienfuegos et confirmés par l'article de Héctor Maseda : « Le gouvernement met fin à la vente d'œufs dans les magasins dollarisés », in *Cubanet*, Miami, 5 décembre 2001, sur www.cubanet.org/french/y01/dec01/08f3.htm

Le protagoniste de la nouvelle de Manuel Granados, « Manuelo et la nuit », fait allusion au problème récurrent de ces œufs qui apparaissent et disparaissent du marché comme par enchantement :

« Il s'imagina la tête que ferait la prof et par quels mots elle l'accueillerait : "Mon trésor, je n'ai même pas un œuf à t'offrir, de nouveau c'est rationné !" »¹⁷³

Quant à Natalia, l'une des protagonistes de « Falsos profetas », de Nancy Alonso, c'est le rationnement draconien du pain qu'elle dénonce, non sans une pointe d'humour, quand elle dépeint la situation de Cuba en août 1992 :

« ¿Sabías que al pan le dicen Toma uno, como el programa de cine de la TV, porque sólo dan uno diario por persona? »¹⁷⁴

Le discours littéraire ne diffère pas sur ce point des propos que l'on peut recueillir dans la rue. Le fait est que le système instauré par la « libreta » ne fonctionne plus. Loin de tendre vers un idéal d'égalité celle-ci ne fait que renvoyer les Cubains à leur néant quotidien :

« La libreta de abastecimiento ha sido emblemática de la voluntad igualitaria de la Revolución cubana. "Comer todo el mundo parejo", es el símbolo de símbolos de la realización de la igualdad y de la justicia social en cualquier país del tercer mundo. Tengo la impresión de que hoy la libreta le aparece más bien al cubano como símbolo de sus carencias y necesidades. »¹⁷⁵

Le système de rationnement, mis à mal par une pénurie générale, introduit à Cuba une autre gestion du temps et de l'espace : la crise et son cortège de privations imposent un autre rythme d'existence, un autre *tempo* calqué sur les impératifs de la survie. Surmonter au jour le jour les difficultés qui se présentent devient sur l'île une occupation à plein temps comme le souligne l'écrivain Angel Santiesteban lorsqu'il nous rappelle que « *sobrevivir, en Cuba, es un oficio* »¹⁷⁶. Dans ces conditions, il est d'autant plus difficile de concilier écriture et lutte quotidienne. « *Nada puede hacerse,*

¹⁷³ Manuel Granados, « Manuelo et la nuit », *op.cit.*, p.102.

¹⁷⁴ Nancy Alonso, « Falsos profetas », *op.cit.*, p.48.

¹⁷⁵ Juan Larco Guichard, *art.cit.*, p.75.

¹⁷⁶ Propos d'Angel Santiesteban recueillis par Boris Leonardo Caro, « Vivir para narrar: entrevista al escritor Angel Santiesteban », sur www.cubaliteraria.com/novedades/de_la_cuba_literaria/anteriores/santiesteban.htm

demasiada realidad»¹⁷⁷ confie, l'été 1991, un ami écrivain à Santiesteban. Toute la vie est alors paralysée par cette réalité qui les écrase et les dépasse.

L'Ile vit au rythme des files d'attente – interminables lorsque l'on s'approvisionne avec la « *libreta* » –, des coupures d'eau et d'électricité. Les carences engendrées par la crise se cristallisent autour de ces trois thèmes symboliques que sont la quête de nourriture, de lumière et d'eau. Les plaintes lancinantes concernant ces deux derniers domaines de restriction constituent un leitmotiv commun à la plupart des œuvres du corpus. Elles se résument à un constat univoque : « *nunca hay luz* », « *no hay agua* ». Certains textes sont entièrement nés de ces coupures tels « Esta noche », d'Adelaida Fernández de Juan, ou encore « El llenador de barriles », de David Lago. Le premier s'ouvre sur une coupure de courant qui plonge le quartier dans l'obscurité et se referme avec le retour de la lumière :

*« [...] en cada portal están reunidos los vecinos, sin más luz que la que ofrece, benevolente, la luna, por suerte hoy redonda como una pelota de playa. Llevamos ¿cuántas semanas? dos, quizás tres, sin luz desde antes del noticiero, [...] »*¹⁷⁸

L'atmosphère créée par cette obscurité imposée éveille les sens. La perception de l'univers quotidien change, laissant place à l'imagination de chacun. Cette parenthèse introduit la narratrice dans un monde où se mélangent une réalité voilée, mise à distance par le noir, et des souvenirs d'enfance ressuscités par des bruits ou des visions lointaines. La nuit masque la réalité, l'enveloppant d'un halo protecteur de sorte que les personnages ne sont plus confrontés crûment à l'érosion quotidienne d'un pays en ruines.

« El llenador de barriles » est, pour sa part, consacré à la pénible organisation que requiert le rationnement de l'eau instauré depuis les années 1960 et qui s'est fortement accentué avec la Période Spéciale :

*« Aquí, en esta Armilla de mierda, racionaron el agua a principios de los sesenta con el pretexto o la intención (yo qué cojones sé lo que va primero) de hacerla llegar a todo el mundo y lo que de inmediato pasó es que no llegó a nadie. No llega a nadie. Todavía. »*¹⁷⁹

¹⁷⁷ Angel Santiesteban, « 1991. Se acabó el cuento. », *art.cit.*

¹⁷⁸ Adelaida Fernández de Juan, « Esta noche », *op.cit.*, p.41.

¹⁷⁹ David Lago, « El llenador de barriles », sur www.lacasaazul.org/Cuen_Nar3.html

Le narrateur détaille chaque ustensile et chaque geste nécessaires pour pouvoir s'approvisionner en eau dans ce contexte particulier. Les instructions qu'il livre à son interlocuteur constituent un mode d'emploi mi-burlesque mi-ironique :

« 1. El barril. [...] Llevarlo rodando desde la bodega hasta tu casa por toda la calzada, bajando la vista ante la mirada de los que miran y piensan « qué habrá tenido que hacer éste para hacerse con el barril... » Llegar a casa y darle una buena fregada [...].

2. Las mangueras. Hay que abrir el grifo, dejarlo abierto y enroscar la boquilla de la manguilla. Si la manguera no tiene boquilla con su rosca correspondiente, natural y lógica, apañatela con trapos, trozos de tela, cuerdas, [...] »¹⁸⁰

A l'instar du narrateur de la nouvelle de David Lago, les personnages de notre corpus se voient privés de « l'invention » du robinet, n'ayant à leur disposition d'autre solution que la « *noria humana* »¹⁸¹.

2.2.2. La jungle havanaise : le règne animal et le temps d'avant la civilisation

En se faisant l'écho des pénuries induites par la crise, la littérature a contribué à modifier l'image de l'île. Privés de nourriture, d'eau et d'électricité, les Cubains ont été replongés dans un sorte d'état de nature bien différent cependant de celui imaginé par les philosophes des Lumières. En effet, celui qui est ébauché dans diverses œuvres du corpus n'est pas un état originel. Il a été « rétabli »¹⁸², contre la volonté des hommes, par une société décadente, détruite par ce qu'elle a elle-même érigé.

La fiction d'Arturo Arango, « Bola, bandera y gallardete », pourrait en être l'allégorie dans la mesure où ce récit met en scène l'évacuation générale d'une Havane devenue inhabitable et hostile à toute forme de vie. Les Cubains y vivent sur leurs réserves en attendant un départ imminent. L'écrivain nous dépeint une capitale à l'agonie où tout fait défaut. Le néant gagne chaque recoin de la ville maudite où la nature reprend ses droits :

« En realidad, las personas que se le acercaban en la calle hablaban de otros síntomas más próximos, como la extinción, ya sí total, de los omnibus, o la

¹⁸⁰ *Ibidem*

¹⁸¹ Jean-François Fogel et Bertrand Rosenthal, *op.cit.*, p.352.

¹⁸² Nous mettons ce verbe entre guillemets puisque l'état de nature, tel qu'il a été pensé par Rousseau ou Hobbes, n'est que pure fiction. C'est un postulat de l'esprit qui n'a jamais existé dans l'histoire des hommes : l'état de nature est, par définition, « anhistorique ».

llegada desde hacía un mes de enormes carretas, tiradas por tres parejas de bueyes, en que traían las viandas a la bodega, o la creciente restricción del horario de electricidad, limitado a tres horas una noche a la semana. »¹⁸³

L'organisation urbaine se décompose. Les villes se ruralisent, encouragées en cela par certaines mesures du gouvernement qui incitent les citoyens à élever des animaux de basse-cour chez eux ou à développer des potagers collectifs urbains¹⁸⁴. L'improvisation est totale : alors que la population n'a pas de grains et que la présence de bêtes menace l'hygiène, il est officiellement recommandé de construire un poulailler sur les balcons ou dans les jardins¹⁸⁵.



Photo 1 : Un potager collectif urbain au cœur de *Centro Habana*¹⁸⁶

¹⁸³ Arturo Arango, « Bola, bandera y gallardete », *op.cit.*, p.154.

¹⁸⁴ « Lorsque les vivres de base ont commencé à manquer dans le système de distribution public, les habitants des villes ont spontanément récupéré les terrains vagues pour y installer des potagers avec les moyens du bord et l'appui des municipalités. Ces nouveaux jardiniers étaient des retraités, plus disponibles, aidés par des actifs entrepreneurs, tandis que ceux qui avaient la chance d'avoir leur propre jardin d'agrément le convertissaient en parcelle productive avec basse-cour et petit élevage. », Denise Douzant-Rosenfeld, « Les défis des réformes dans l'agriculture cubaine », in *Cahiers des Amériques Latines*, n°31-32, Paris, IHEAL, 1999, p.171.

¹⁸⁵ Jean-François Fogel et Bertrand Rosenthal, *op.cit.*, p.493.

Fidel Castro n'en n'est pas à son coup d'essai en matière d'expérimentation agricole. Rappelons-nous que dès 1968 avait germé l'idée de créer le « *Cordón de La Habana* » : une frange autour de la capitale cubaine où les Havanais devaient planter du café et des arbres fruitiers pour approvisionner la ville. Le « *Líder Máximo* » les avait expressément invités à faire pousser du café dans leurs jardins comme dans toute parcelle de terre disponible à La Havane. Au-delà de la consommation nationale, il projetait, grâce à cette initiative, de propulser l'île au premier rang des producteurs mondiaux de café. L'expérience fut un fiasco.

¹⁸⁶ Cliché personnel, novembre 2008.

De nombreuses nouvelles dressent ainsi le tableau d'une population urbaine cohabitant avec des poules, des canards ou des porcs¹⁸⁷. Chacun les élève où il peut, sur son balcon, sa terrasse voire dans sa baignoire. « César », le récit de Nancy Alonso, traite de cette surprenante promiscuité sur un ton humoristique :

« Era esa la época en que todos criábamos o cultivábamos algo. Cayéndose el Muro de Berlín e inundándose esta isla de jaulas, corrales y cercas, fue una misma cosa. Mientras los europeos derrumbaban barreras, acá las levantábamos. Cuestión de subsistencias. »¹⁸⁸

Une famille havanaise qui habite un appartement décide d'élever un porc pour faire face à la pénurie de viande mais elle se prend d'affection pour lui. Elevé comme un animal domestique, il finit par devenir un membre de la famille à part entière.



René de la Nuez : de la série « *Havanauto de Fe* » (1994)¹⁸⁹

¹⁸⁷ C'est une singulière cacophonie qui envahit les immeubles de La Havane. Zoé Valdés reproduit, dans son roman *La nada cotidiana*, cet étrange fond sonore qui contraste avec le milieu urbain, *op.cit.*, pp.165-166. Le théâtre s'empare également de ce thème. Ainsi, la pièce d'Alberto Pedro Torriente, *Manteca*, nous introduit dans un huis clos où deux frères et une sœur élèvent un cochon dans leur appartement havanais. Les personnages ressassent leurs échecs et leurs frustrations autour de l'animal que personne ne se décide à sacrifier.

¹⁸⁸ Nancy Alonso, « César », in *Cerrado por reparación*, *op.cit.*, p.4.

¹⁸⁹ Exposition consacrée à René de la Nuez au *Museo Nacional de Bellas Artes* de La Havane, en novembre 2008.

La nature s'installe à nouveau au cœur de la ville qui s'efface peu à peu devant le règne animal et végétal. La nouvelle de Carlos Victoria, « El resbaloso », évoque ainsi une Havane crépusculaire où le béton recule face à une nature conquérante. L'espace havanais, envahi par les bêtes et les plantes, se métamorphose peu à peu :

« [...] esperaba el momento en que se iban las luces, [...] observando los techos carcomidos en los que pululaban [...] jaulas para gallinas y conejos, corrales para puercos, [...], huertos improvisados en canteros, con bejucos y plantas comestibles cuyas raíces a la larga chocaban contra mosaicos y capas de cemento hostiles al mundo vegetal. »¹⁹⁰

L'image d'une Havane végétale s'impose au fil du récit. Celle-ci devient une véritable jungle où évolue un protagoniste étrangement animal :

« Y en esta noche opaca, encapotada, en lo más hondo del bosque de La Habana, él se acuesta sobre la hojarasca, apoya la cabeza en una corpulenta raíz, y observa los árboles sacudidos por la ventolera. »¹⁹¹

Le glissant se faufile dans chaque recoin de la ville avec l'agilité d'un singe et la graisse dont il recouvre son corps nu le rapproche du serpent. Le jour, il reste terré dans sa « cueva »¹⁹², terme qui désigne à la fin de la nouvelle les logements de la capitale engloutie :

« [...] las puertas abiertas de par en par son simples aberturas de cavernas. »¹⁹³

Les maisons coloniales délabrées ne sont plus décrites comme des lieux habitables mais comme de simples cavernes où vivraient, cachés comme des animaux, quelques troglodites. Dans la lignée de la nouvelle d'Arturo Arango, Carlos Victoria rêve ici la destruction de La Havane, rendue à l'état de nature.

Certains traits caractéristiques qui se dégagent de ces textes dessinent les contours d'une Ile « primitive » où les hommes ne peuvent penser au-delà de leurs besoins – difficilement assouvis. Leurs aspirations se réduisent à un morceau de viande ou de savon. Hantés par le manque de nourriture, ils sont contraints de chasser pour survivre. « Lobos en la noche », d'Angel Santiesteban et « Carne » de Ronaldo Menéndez sont deux nouvelles entièrement consacrées à des parties de chasse illégales. Chaque récit marque les temps forts de l'expédition : l'instinct de survie qui pousse les protagonistes

¹⁹⁰ Carlos Victoria, « El resbaloso », *op.cit.*, p.43.

¹⁹¹ *Ibidem*, p.62.

¹⁹² *Ibidem*, p.56.

¹⁹³ *Ibidem*, p.68.

à enfreindre la loi au péril de leur vie, la traque des vaches, et le dépeçage de l'animal. Ce dernier, particulièrement violent et détaillé, révèle le primitivisme renaissant qui caractérise l'ère du néant quotidien :

« [...] mientras Esteban le amarra la boca para que su mugido no nos delate y avise a cualquier policía de camino, saco el cuchillo y se lo clavo en una de las patas y un chorro de sangre se estrella contra mi cara y cierro los ojos y la boca, pero sigo el corte. Ella quiere levantarse pero ya no puede. Cuando deja caer la cabeza, Esteban comienza a cortar. »¹⁹⁴

« Hay que deshuesar [...]. Según tengo entendido, se empieza por los perniles para asegurar la mejor parte. Luego se despanza, y ahí es donde dicen que el animal se estremece porque le están sacando lo suyo. Dicen que los pulmones siguen respirando fuera de la vaca. Pero hay que despanzar, porque si no es muy incómodo limpiar las costillas, uno corre el riesgo de que se resbale el facón y pinche los intestinos, y entonces el animal empieza a defecarse por un costado, a temblar como una gelatina, y cuando la sangre se mezcla con lo otro toda la carne coge peste. De las costillas uno va subiendo hasta el lomo que hay que trabajarlo para que quede como el espinazo de un pescado, sacarle toda la carne que ahí es apretada como el cedro. Luego las paletas si da tiempo. El gaznate si da tiempo. Eso sí, le aclararé a Cirilo que yo no dejo atrás el corazón y el hígado, bastante proteína le hace falta a uno para desperdiciar el hígado que es pura sangre. [...] Cirilo aplica el perfil de su matavacas a la piel del gaznate. Hay un surtidor, un mar tibio entre nuestras botas que se liga con el fango. Hay una vibración elemental y luego un estiramiento, y luego otro estiramiento y entonces aparece una impresión de silencio, como si hasta entonces hubiera durado una estridencia en aquel sitio. Cirilo se agacha y sin decir nada empieza por los perniles. »¹⁹⁵

Si Angel Santiesteban ne s'attarde pas longtemps sur l'épisode sanguinolent de l'éventration de l'animal, Ronaldo Menéndez se livre pour sa part à une minutieuse description, criante de réalisme : rien de ce spectacle n'échappe au regard disséqueur de l'écrivain qui s'acharne sur le texte comme les personnages s'acharnent sur leur proie. L'importance que revêt ce passage dans le corps de la nouvelle est significative de la hantise qu'est devenue la quête de viande à Cuba. La profusion de détails qui inonde l'extrait traduit le caractère obsessionnel des problèmes alimentaires.

Cette préoccupation récurrente face à la pénurie de nourriture renvoie clairement le lecteur à une image primitive de l'île comme le souligne la lettre d'une cubaine

¹⁹⁴ Angel Santiesteban, « Lobos en la noche », *op.cit.* pp.25-26.

¹⁹⁵ Ronaldo Menéndez Plasencia, « Carne », *op.cit.*, pp.12-15.

prénomée Caridad datant du 25 janvier 1991, restituée par Ruth Behar dans son ouvrage *Bridges to Cuba*, et destinée à sa cousine nord-américaine :

« Right now, I must walk ten blocks to the bodega to get meat. It may seem crude to you, but here one must always be thinking about food, where to get it, how much it costs, how to get more. We are very primitive in this island. »¹⁹⁶

De plus, il y a une dimension bestiale dans le mode de survie qui nous est présenté par ces œuvres. Les techniques archaïques employées par les protagonistes pour s'emparer de l'animal et le carnage qui s'en suit semblent nous ramener aux temps immémoriaux où la chasse était indispensable à la survie des hommes. La violence de la scène contribue à déshumaniser les personnages impliqués. Les rapports homme/animal se font ambigus au fil du récit, le premier finissant par prendre la place du second.

Le titre de la nouvelle d'Angel Santiesteban met d'emblée l'accent sur l'inversement des rôles : les hommes qui tentent l'aventure de voler une vache sont traqués comme « des loups dans la nuit », affamés et à l'affût de la moindre proie :

« A la mayoría les brillan los ojos de felinos desconfiados, los mueven nerviosos de un lado a otro. [...] El tren afloja la marcha, el policía se me interpone en el camino para que su gente pueda bajar primero, finalmente logro esquivarlo y saltamos como lobos sobre las presas. »¹⁹⁷

La confusion homme-animal est prolongée à travers la description des autres personnages. Les voisins des voleurs de bétail viennent réclamer leur part – en échange de leur silence –, « *piando con sus picos abiertos al máximo* »¹⁹⁸. Devant les sacs remplis de viande, la femme du narrateur perd elle aussi de son humanité :

« Mi mujer me quita los zapatos, sonrío y le brillan los ojos cuando mira el saco: me recuerda las reses mientras el tren las golpeaba [...] »¹⁹⁹

La déshumanisation des êtres, assimilés au règne animal, est un procédé qui traverse toute l'œuvre d'Angel Santiesteban. Il n'est pas une nouvelle qui ne fasse ressortir l'instinct primaire qui habite en chacun. Si la bestialisation des personnages prend un sens particulier dans le contexte de la Cuba des années 1990 elle ne lui est en rien spécifique. A travers ses œuvres, l'écrivain expose la nature animale de tout homme et

¹⁹⁶ Ruth Behar, *Bridges to Cuba*, *op.cit.*, pp.46-47.

¹⁹⁷ Angel Santiesteban, « Lobos en la noche », *op.cit.*, pp.24-25.

¹⁹⁸ *Ibidem*, p.30.

¹⁹⁹ *Ibidem*, p.31.

plus précisément de l'être cubain réduit par la crise à l'état animal. Les titres de ses nouvelles sont suggestifs : « La Puerca », « La Perra », ou encore « Lobos en la noche », désignent tous en réalité des personnages humains. Les deux premiers récits traitent des relations entre les hommes dans l'univers carcéral. La violence qui s'y exprime est le fait des hommes qui avilissent d'autres hommes. Confiné dans un espace minimal régi par ses propres lois, chaque être devient une proie potentielle pour les autres. Ecrivant sur des hommes placés dans des situations extrêmes, Santiesteban nous mène vers une réflexion plus générale sur la condition humaine. Les comparaisons et les métaphores animales qui habitent ses textes révèlent ainsi, au-delà du cas spécifiquement cubain, la part d'animalité qu'il y a en chacun de nous.

Un processus de déshumanisation similaire est à l'œuvre chez Pedro Juan Gutiérrez. Le comportement des personnages, leurs conditions de vie, leur mode d'existence, tout les rabaisse au règne animal, à l'instar de Pedro Juan lui-même :

« Me gusta masturbarme oliéndome las axilas. El olor a sudor me excita. Sexo seguro y oloroso. [...] Me pongo ropa sucia, sudada. Hoy estoy asqueroso, definitivamente. »²⁰⁰

L'assouvissement des pulsions et des besoins naturels, quel que soit le lieu ou le moment, avilit ici la condition humaine. Peu de choses distinguent finalement la vie de ces survivants de celle des animaux puisqu'elle se limite essentiellement à chercher de la nourriture, dormir et procréer²⁰¹. L'univers de Pedro Juan Gutiérrez nous plonge dans l'ordre de l'immédiat, du primitif, mais là encore, la bestialité qu'il révèle dans l'être cubain soumis aux rigueurs de la Période Spéciale s'étend au-delà du contexte national :

« Los seres humanos seguimos siendo bestias: infieles, egoístas. Nos gusta alejarnos de la manada y observar a distancia. Evitar las dentelladas de los otros. Entonces viene alguien invocando fidelidad a la manada. »²⁰²

²⁰⁰ Pedro Juan Gutiérrez, *Nada que hacer*, op.cit., p.133.

²⁰¹ Comme nous le rappelle le narrateur de la nouvelle de Leonardo Padura, « La muerte pendular de Raimundo Manzanero » : « [...] nos conformamos y así vamos sobreviviendo. Siempre pensé que sobrevivir es cosa de animales: comer, dormir, procrear. Vivir es otra cosa, más creativa y, justamente, viva. Pero no hay vitalidad ni creatividad en lo que hacemos y somos. », in *La puerta de Alcalá y otras cacerías*, op.cit., p.169.

L'homme aspire à autre chose. C'est pourquoi Victorio, un des protagonistes du roman d'Abilio Estévez, *Los palacios distantes*, a inscrit cette phrase de Bergson sur le réservoir d'eau de sa maison : « Pero la sociedad no sólo quiere vivir. Aspira a vivir bien. », in Abilio Estévez, *Los palacios distantes*, Barcelona, Tusquets, 2002.

²⁰² Pedro Juan Gutiérrez, *Sabor a mí*, op.cit., p.324.

Dans ses œuvres, toute frontière entre l'humain et l'inhumain, entre les êtres et les choses semble avoir été effacée. A-t-elle d'ailleurs jamais existé chez cet écrivain qui n'a de cesse de révéler tout ce qu'il peut y avoir de dégradant en l'homme ?

La confusion des conditions humaine et animale atteint son paroxysme à la fin de la nouvelle « Carne » où Ronaldo Menéndez pousse l'inversion jusqu'à l'extrême le plus brutal. A travers l'esquisse d'une scène anthropophage, les prédateurs deviennent les proies et les chasseurs les victimes. Les voleurs de bétail sont deux amis : l'un est un ancien traducteur de langues classiques et un critique d'art tandis que l'autre est un *Magister Ludi* et un critique de ballet. Leur statut d'intellectuels fossiles accentue un peu plus la déchéance de ces êtres contraints de dérober de la viande de la façon la plus primitive qui soit, leurs titres et fonctions ne leur permettant plus de se nourrir à leur faim. Ils représentent la figure du « barbare » cultivé, de la « bête » illustrée que l'écrivain explore à travers ses œuvres. Les « *farmers* » qui surprennent les protagonistes dépeçant une de leurs vaches se réjouissent à l'idée de pouvoir enfin déguster un peu de viande mais, ne pouvant pas toucher au bétail, propriété exclusive de l'Etat, ils se rabattent sur la chair de leurs prisonniers. La double nature de la « *carne* », à la fois viande bovine et chair humaine, rapproche à nouveau la condition des hommes de celle des animaux. La technique mise en œuvre par les « *farmers* » pour capturer leurs victimes et découper la chair rappelle d'ailleurs étrangement celle que Cirilo a utilisé, quelques instants auparavant, pour dépecer la vache :

« - Así que mejor los deshuesamos, los fileteamos y repartimos la carne por peso parejo.

Antes de comprender lo que dicen, aparece un puñal de prestidigitador que desliga la yugular de Cirilo. Mientras se revuelve en el suelo, empiezan a desnudarme. Uno dice:

- Los huesos, como siempre, los enterramos en el patio – mira al fondo de mis ojos –, no es nada personal, en este lugar todos vivimos de esto. Una vaca muerta, que no pudo ser robada, es una sábana de filetes sobre nuestras mesas. »²⁰³

A ce stade du récit, la déshumanisation des personnages est totale : sur l'île, on risque moins à tuer un homme qu'une vache ! La réalité est, sur ce point, à la hauteur de la fiction puisqu'un Cubain risque entre vingt et trente ans de prison pour du vol de bétail soit autant voire plus que pour un meurtre. En effet, le gouvernement castriste a lancé

²⁰³ Ronaldo Menéndez Plasencia, « Carne », *op.cit.*, pp.18-19.

une grande « offensive révolutionnaire » en février 1999 afin de lutter contre ce fléau national en durcissant le Code Pénal pour ce type de délits²⁰⁴.

Les personnages de la littérature cubaine des années 1990-2000 sont particulièrement voraces. Si Ronaldo Menéndez a exploité jusqu'à satiété l'ambivalence chair/viande²⁰⁵, les scènes d'anthropophagie ponctuent les œuvres cubaines récentes. C'est ainsi que dans le roman de Jorge Angel Pérez, *El paseante cándido*, le restaurant Trimalción sert de la viande humaine. De même, dans la *Trilogía sucia de La Habana*, un voisin de Pedro Juan est arrêté pour trafic de foie humain : il le volait sur les cadavres de la morgue pour le vendre au marché noir en le faisant passer pour du foie de porc.

Le processus de déshumanisation des personnages à l'œuvre dans ces nouvelles est d'autant plus frappant que les bovins, eux, sont sacralisés. Leur viande, si rare ces dernières années, a été érigée en véritable objet de culte. Ce n'est pas à une boucherie mais à un « *sacrifice de bétail* »²⁰⁶ auquel nous assistons dans « Lobos en la noche », selon les dires du narrateur. La dimension sacrificielle de l'abattage des vaches réapparaît dans le récit de Miguel Mejides, « El hombre de ninguna parte », lorsque les nains qui contrôlent le marché noir font entrer tout un troupeau de bétail dans les galeries souterraines :

« [...] empezaron a pinchar las reses y estas comenzaron a saltar al vacío de esa alcantarilla. Al rato sólo quedaba el inconfundible olor de animal con miedo en el pavimento.

– Es como si allá abajo hubiera un sagrario al que hay que entregar sacrificios
– comentó Jeremías. »²⁰⁷

Dans l'hymne à la viande que constitue la nouvelle de Ronaldo Menéndez, « Carne », la vache est désignée comme « *sagrada* »²⁰⁸ et « *intocable* »²⁰⁹, à l'image des vaches sacrées

²⁰⁴ Mauricio Vicent, « La Habana, ciudad vigilada », in *El País Digital*, no°1031, 28 de febrero 1999, sur www.chez.com/jpquin/EP280299.html

²⁰⁵ Dans son dernier roman *Río Quibú*, Junior découvre près du fleuve un terrain avec des restes humains. Il parvient à la conclusion que les habitants de ces faubourgs mangent de la chair humaine. Un lien s'établit entre le cannibalisme et la faim des insulaires. Sa nouvelle, « Cerdos y hombres o El extraño caso de A » bouleverse la chaîne alimentaire puisque le professeur A qui élève un porc dans son appartement est finalement mangé par l'homme noir qu'il tenait en captivité, qui lui-même est dévoré par l'animal « domestique ». Dans son roman *Las bestias*, où la communauté animale est à son apogée, le corps humain n'est même pas digne d'être mangé par l'homme puisque c'est le porc de Claudio qui finit par dévorer Bill.

²⁰⁶ Angel Santiesteban, « Des loups dans la nuit », in *Des nouvelles de Cuba*, Paris, Métailié, 2001, p.232.

²⁰⁷ Miguel Mejides, « El hombre de ninguna parte », *op.cit.*, p.21.

²⁰⁸ Ronaldo Menéndez Plasencia, « Carne », *op.cit.*, p.15.

²⁰⁹ *Ibidem*, p.17.

en Inde dont nous retrouvons la référence dans le poème ne prose de Damaris Calderón, « Angelillo » :

« *Y aquí la carne es una superstición, una obsesión; por inalcanzable, una metafísica, una mística. Aquí (y no en la India) es donde las vacas son veneradas: imposible comerse una. Y dentro de poco, casi ahora mismo, están a punto de convertirse en seres tan fantásticos como los unicornios.* »²¹⁰

Angelillo, le boucher, tel un nouveau dieu dans le panthéon orisha, est à la fois craint et vénéré : de son bon vouloir dépend l'approvisionnement en viande de nombreuses familles. Nous retrouvons cette figure emblématique des années 1990 dans la nouvelle d'Antonio José Ponte, « A petición de Oshún », où le narrateur est un boucher révérend du quartier chinois de La Havane car il détient le secret ancestral de l'art de couper la viande. Ce met rare est considéré dans ces récits comme un véritable cadeau des dieux qui contraste avec le hachis de soja, le steak de pelures de pamplemousses, le hamburger de peaux de bananes ou encore l'ersatz de pâté d'oie censés remplacer la viande fraîche dans l'estomac des Cubains.

La pénurie de viande sur l'Ile²¹¹ a décuplé l'inventivité culinaire des Cubains. Tandis que certains courent après les chats de la ville – à l'image de cette famille affamée que croise le glissant – d'autres s'attaquent aux animaux du zoo, tel le narrateur de « A petición de Oshún » qui tue, avec des complices, un éléphant. A défaut de viande, le mot d'ordre devient la substitution. Si les ménagères s'échangent des recettes-maison censées donner une saveur de viande à certains fruits et légumes, l'artifice peut aller beaucoup plus loin. C'est ainsi qu'Antonio José Ponte raconte dans son essai, *Las comidas profundas*, un fait divers, « *una historia de sustituciones* »²¹², qui a défrayé la chronique à La Havane dans les années 1991-1992. La police, avertie de la disparition d'un chargement de couvertures, s'attend à le voir réapparaître sur le marché noir. Pourtant, le temps passe et la marchandise reste introuvable. Parallèlement à cette affaire, la police remarque une recrudescence notable de ventes illégales de pains à la viande. Les deux histoires qui semblaient totalement indépendantes finissent par se recouper. On découvre, en effet, que des contrebandiers de viande se servaient de fragments de couvertures finement découpés qu'ils faisaient macérer dans du jus de

²¹⁰ Damaris Calderón, « Angelillo », in *La Habana elegante*, n°10, Dallas, verano de 2000, sur www.habanaelegante.com/Summer2000/Angel.htm

²¹¹ Selon Marlene Azor Hernández, il y avait à Cuba à la fin des années 1990 six millions de têtes de bétail, soit le même nombre qu'avant le triomphe de la Révolution, in « Pensar Cuba hoy », in *Papers de la Fundació Rafael Campalans*, n°131, Barcelona, 2002, p.6, sur www.cidob.org

²¹² Antonio José Ponte, *Las comidas profundas*, Madrid, Editorial Verbum, 2001, p.66.

citron avant de les enrober de chapelure et de les frire dans de la graisse qui avait servi à cuisiner de la vraie viande pour en fabriquer une fausse. A travers l'incroyable exemple de ces faussaires, l'écrivain nous montre que la nourriture est devenue à Cuba une histoire de métaphores :

« La historia de la carne falsa habla también de búsqueda de metáforas mediante la comida. Las provisiones estatales cubanas participan también de este metaforizar y el café tiene un sumado importante de otros granos tostados, la carne es extendida con soya. Muchas amas de casa, por la misma época del bistec de frazada, conseguían carne de res de las cáscaras de toronja. El procedimiento resultaba tan agotador como el que arrojaba carne desde un textil y daba al ama de casa más inocente un aire sombrío de contrabandista a la mesa familiar. La historia se repite en cualquier país en depresión económica. La desesperación hace que se multipliquen las metáforas. »²¹³

Face à une pénurie alimentaire réelle, les insulaires ont créé des nourritures imaginaires qui redonnent un peu de matérialité à ce qui a disparu des tables cubaines. Pourtant, malgré toute l'inventivité déployée, l'histoire de la nourriture dans la Cuba de la Période Spéciale se résume à un vide que personne n'a réussi à combler, à l'image de cette page blanche qui clôt l'essai de Ponte commençant par une phrase qui reste encore à écrire :

« Una mesa en La Habana... »²¹⁴

2.2.3. L'ombre de La Havane

Si la nourriture – et tout particulièrement la viande – relève à Cuba de la mythologie, les lumières de La Havane des années 1990 en font également partie. Qui atterrit dans la capitale de nuit est frappé par l'obscurité régnant dans cette ville de plus de deux millions d'habitants. La vision de cette métropole plongée dans le noir a quelque chose d'irréel. Comme le fait remarquer Antonio José Ponte, même la

²¹³ *Ibidem*, p.67.

²¹⁴ *Ibidem*, p.81.

maquette de La Havane²¹⁵ semble représenter la ville de nuit, plongée dans le noir, sans autre point de lumière que le phare du *Morro*²¹⁶ :

« [...] a la entrada de la bahía colocaron una lucecita que parpadea en el faro del Morro. Como si la que oteara el visitante fuese la ciudad nocturna. (En tal caso, ninguna otra luz brilla en todo el panorama y La Habana se encuentra en apagón total.) »²¹⁷

La capitale qu'il dépeint dans sa nouvelle, « Corazón de skitalietz », est d'ailleurs cette Havane obscure des « *apagones* ». La première rencontre entre Véranda et Scorpion a lieu de nuit, dans une ville dépourvue de lumière. Tous deux se déplacent essentiellement à la tombée du jour tout comme le glissant de Carlos Victoria. Ces êtres se sont adaptés à la vie dans un espace urbain en crise. Ils se fondent dans cette obscurité qui leur a été imposée, certains l'espérant comme le glissant, d'autres la redoutant comme Scorpion et Véranda. La nuit venue, La Havane s'éteint au sens propre comme au sens figuré. Elle tombe dans une léthargie proche de la mort :

« No existía silencio mayor que el de una de esas noches sin corriente. Enmudecían los televisores y los radios, dejaba de roncar la maquinaria de los refrigeradores, se perdía el zumbido de insecto de la ciudad de noche. »²¹⁸

Quand l'électricité est coupée, c'est la vie de la ville qui est mise entre parenthèses. La Havane et ses habitants s'arrêtent de vivre le temps de l'« *apagón* ». Le spectre de la mort s'insinue dans chaque coupure de courant :

« “Nos quedamos sin luz, sin agua”, se dijo, “hasta los animales domésticos nos dejan”. [...] “Puede que estemos muertos sin saberlo”, pronunció [Escorpión] entre dientes. »²¹⁹

Les « *apagones* » acquièrent une dimension métaphysique dans l'univers de Ponte. Ils sont, à ses yeux, une forme de mort quotidienne imposée par les autorités aux insulaires. L'obscurité dévore les personnages et les tue à petit feu. C'est pourquoi

²¹⁵ Située dans le quartier de *Miramar* et accessible aux touristes depuis le début des années 1990, c'est une des plus grandes maquettes de ville au monde – 144m² – avec celles de New-York, Moscou et Stockholm.

²¹⁶ Le film de Fernando Pérez, *Suite Habana*, s'ouvre également sur une Havane nocturne qui puise sa principale lumière dans le phare du *Morro*. Un gros plan saisit cette lumière intermittente qui apparaît comme un leitmotiv tout au long du film – lumière vacillante mais toujours présente, éclairant un rêve de société.

²¹⁷ Antonio José Ponte, « La Maqueta de la ciudad », *art.cit.*, p.251.

²¹⁸ Antonio José Ponte, « Corazón de skitalietz », *op.cit.*, p.173.

²¹⁹ *Ibidem*, p.173.

Scorpion et Véranda fuient les coupures de courant, cherchant refuge dans les zones épargnées. Un homme rencontré par le protagoniste à l'hôpital de jour a d'ailleurs élaboré une théorie existentielle liée au rythme dicté par les « *apagones* » :

*« Vivimos a medias, dijo. Apagan un municipio para que otro exista. Cuando no hay luz eléctrica, en la casa oscurecida, he tenido la seguridad de que otro como yo, otro yo en alguna parte iluminada de esta misma ciudad, hace cosas por mí, vive mi vida. No lo conozco, pero él debe sospechar también, cuando la casa oscurecida es la suya, que alguien, que yo, ocupo su tiempo. »*²²⁰

Réglée par les coupures de courant, l'existence des Cubains se répartirait donc entre ces deux vies parallèles et complémentaires. Un « *apagón* » apparaît donc, dans l'univers de Ponte, comme une mise en suspens du principe vital, une mort momentanée de l'être soumis à une obscurité qu'il n'a pas voulue. L'écrivain avait déjà exprimé cette théorie à travers son poème « *Vidas paralelas* (La Habana 1993) »²²¹ où chaque coupure représente une part de vie volée.

La vision d'Abilio Estévez sur ce thème n'est pas très éloignée de celle de Ponte. Pour lui, vivre les « *apagones* » au quotidien c'est faire l'expérience du vide. La ville et ses habitants perdent, l'espace d'un instant, toute matérialité. Passant brutalement de la lumière à l'obscurité, les corps s'évanouissent dans l'ombre :

*« De modo que ahora La Habana transita de toda luz a la oscuridad toda. De la inmaterialidad provocada por el exceso de luz a la inmaterialidad originada por su defecto. En las calles lóbregas de la noche, los ojos, enceguecidos por la luz, tampoco logran percibir en la oscuridad. De la nada a la nada, existe sólo un instante de crepúsculo. »*²²²

Le temps s'arrête, la vie se fige tandis que les insulaires tentent de lutter contre les ténèbres à l'aide de quelques bougies, de lampes à kérosène ou de vieux quinquets qui les ramènent vers un lointain passé. La coupure de courant impose aussi un silence de mort dans les rues, « *un silencio que en estas ciudades de hoy posee connotación de catástrofe, porque no es un silencio civilizado, sino total y concluyente* »²²³. L'« *apagón* » replonge la ville et ses âmes dans une époque primitive jusqu'à ce que revienne la lumière.

²²⁰ *Ibidem*, p.164.

²²¹ Antonio José Ponte, « *Vidas paralelas* (La Habana 1993), in *Asiento en las ruinas*, *op.cit.*, p.45.

²²² Abilio Estévez, *Inventario secreto de La Habana*, *op.cit.*, p.177.

²²³ *Ibidem*, p.177.

Pourtant, si les coupures de courant sont une façon de mourir au monde, elles peuvent également ouvrir des espaces de liberté. Dans cette Cuba régulièrement privée d'eau et d'électricité, dans cette Ile « *de aguas con azúcar y panes de boniato* »²²⁴, les défaillances du système ont ouvert un espace de liberté qui n'existerait sans doute pas si les conditions de vie étaient autres.

Les récits du corpus mettent particulièrement en relief ce phénomène à travers les « *apagones* ». Les parenthèses d'obscurité que ces coupures créent dans la ville permettent aux habitants de percevoir autrement leur environnement et de s'y mouvoir différemment. Dans la nouvelle de Ponte, Scorpion et Véranda supportent parfois les coupures de courant dans la mesure où elles leur permettent de parler de leur passé sans retenue :

*« Eran entonces un par de voces sueltas, igual que en el teléfono, al comienzo. »*²²⁵

La nuit est un moment propice aux confidences où les corps s'effacent devant la parole. La narratrice de la nouvelle d'Adelaida Fernández de Juan, « Esta noche », souligne quant à elle le plaisir qu'elle ressent quand survient une coupure de courant. L'atmosphère qu'elle instaure dans le quartier lui fait oublier la morosité du quotidien. L'obscurité lui donne le temps de contempler son univers sous un autre angle, d'introduire quelques rêves et souvenirs dans une réalité difficile à supporter jour après jour. C'est pourquoi, à la différence de ses voisins, elle n'attend pas avec impatience la réapparition de la lumière qui la confrontera brutalement à son quotidien :

*« ¿Y qué pasa ahora? ¿Por qué todos gritan tan contentos y los niños vuelven a alborotarse de repente y Luisa deja los boleros en la mejor parte?... Ay, qué fastidio, acaba de llegar la luz. »*²²⁶

Le monde dans lequel elle se sent à l'aise est celui de la nuit, celle-là même qui efface la frontière entre présent et passé, qui change les rapports entre les voisins – plus proches grâce à une discussion improvisée dans la rue –, qui transforme sa perception du monde :

« Ya deben ser más de las doce y la oscuridad es absoluta, sin embargo, sabemos dónde está cada uno de nosotros, esa respiración ruidosa de Manolo, el cosquilleo en la garganta de Josefa, el olor a tabaco que nos llega del tercer

²²⁴ Eliseo Alberto, *Informe contra mí mismo*, Madrid, Alfaguara, 1997, p.211.

²²⁵ Antonio José Ponte, « Corazón de skitalietz », *op.cit.*, p.178.

²²⁶ Adelaida Fernández de Juan, « Esta noche », *op.cit.*, p.46.

piso del edificio de enfrente y el ruido casi imperceptible de la botella de ron casero que está vaciando Eduardo, a un costado de la ventana de Luis. »²²⁷

Même si rien n'est foncièrement différent, l'obscurité, porteuse d'imprévu et de renouveau, permet d'envisager le changement : à l'abri des regards, tout peut arriver. Les agissements du glissant que met en scène Carlos Victoria en sont la preuve. Ce mystérieux personnage attend la coupure de courant du soir pour pouvoir se lancer à la conquête de La Havane. La nuit est pour lui un espace de permissivité totale puisqu'elle lui permet de se faufiler, nu, dans les appartements de la capitale, violant impunément l'intimité des habitants. Par ce comportement dérangeant, il introduit le désordre dans une société réglée par les directives du Parti et les slogans révolutionnaires. Profitant des coupures d'électricité, le glissant se crée un espace de liberté qui ne peut exister que le temps de cette parenthèse obscure. Ses incursions dans la vie secrète des Havanais sont représentatives de cette absolue liberté acquise pour quelques heures :

« [...] entra en un cuarto donde un hombre se pone a toda prisa la ropa, mientras una muchacha envuelta en una sábana se recupera de la penetración y del susto que le han dado la bulla, los alaridos que interrumpieron su momento de gozo, y que ahora al ver la maciza silueta cruzar la habitación sólo atina, enmudecida, a lanzarle una almohada; el hombre se ha quedado lelo, con los pantalones a media pierna y el sexo reducido a un ínfimo pegote. »²²⁸

Au-delà de l'espace privé, il perturbe, par ses intrusions, toute l'organisation sociale. Ce n'est pas un hasard s'il vient narguer, dès le début de son escapade, une réunion de femmes organisée en vue d'une fête patriotique :

« [...] una de ellas comienza a leer, con voz nasal, la larga carta escrita por la Federación; en ese instante, él se asoma a la ventana y entra de un salto, volcando una silla. Las mujeres se levantan gritando, tropiezan, corren hacia la puerta, se apelonan dando codazos, agitando los brazos, gimen, chillan; [...] una joven mulata intenta asirlo, pero el hombre del intruso se escurre entre sus dedos [...]. El le agarra un seno con un brusco apretón, lo suelta, y apartando a las otras mujeres que vocean, corre por un pasillo, [...]. »²²⁹

Par ses actions, il rejette l'ordre de la société tel qu'il a été établi. Il le refuse et s'en prend volontairement à ses symboles comme à ses représentants :

²²⁷ *Ibidem*, p.45.

²²⁸ Carlos Victoria, « El resbaloso », *op.cit.*, p.51.

²²⁹ *Ibidem*, pp.50-51.

« Escenas de sus correrías se iluminan como relámpagos cuando cierra los ojos: [...] cuando subió por la ancha escalinata de la universidad, en una noche de luna llena, y defecó junto a una estatua ; cuando se abalanzó sobre un hombre de impecable traje (su elegancia incitaba a la violencia) en el momento en que entraba a su carro, y luego de someterlo le arrancó las llaves del vehículo y partió a toda velocidad por la Quinta Avenida, hasta estrellarse unas cuabras más tarde contra un árbol... »²³⁰

C'est en pleine nuit qu'il s'introduit dans un hôtel pour touristes et y renverse toute la nourriture que l'on y sert en abondance. C'est également à l'abri des regards qu'il fait sonner les cloches de l'église : le carillon envahit les rues, les places et les demeures havanaises, réveillant un monde plongé dans une profonde léthargie.

La nuit sert au glissant, comme à d'autres, de défouloir. Elle est le seul moment qui permet aux individus d'exprimer leur colère et leur désaccord avec le monde qui les entoure. L'anonymat qu'elle prodigue les libère de leurs craintes quant à d'éventuelles sanctions ou représailles :

« [...] en este vecindario durante el apagón, la gente descarga su rabia lanzando piedras y botellas desde los balcones... »²³¹

C'est précisément cette « nuit de liberté et de dérèglement »²³² instaurée par les coupures de courant et s'achevant avec le crépuscule que célèbre le glissant : une nuit qui annonce l'avènement d'espaces alternatifs offrant une autre réalité, plus proche des désirs et des aspirations de chaque individu.

Avec la crise des années 1990, Cuba est entrée dans l'ère du néant. Ce dernier marque le corps de la ville comme celui de ses habitants. Paradoxalement, si La Havane se dématérialise dans la réalité, elle se reconstruit dans la littérature autour de ce vide qui devient source de création.

La capitale cubaine apparaît sous des traits primitifs : tandis que les animaux occupent l'espace urbain, les hommes en sont réduits à se comporter comme des bêtes. Plongés

²³⁰ *Ibidem*, pp.62-63.

²³¹ *Ibidem*, pp.52-53.

²³² Miguel Mejides, « L'homme de nulle part », *op.cit.*, p.118.

N'oublions pas que c'est la nuit que sortent les « parias » de l'ombre tels le chasseur de Leonardo Padura ou les « folles » qui traversent la nouvelle. La nuit est l'univers des marginaux. De même, les scènes d'orgies sexuelles se produisent exclusivement la nuit dans les rues de La Havane dans la *Trilogía sucia de La Habana* de Pedro Juan Gutiérrez ou dans les rues de Santiago dans *El muro de las lamentaciones* d'Alberto Garrido.

dans une nuit forcée, ils trouvent pourtant, dans cette nouvelle obscurité, des espaces de liberté insoupçonnés.

Cette nuit – à la fois réelle et symbolique – masque les plaies de la ville. Elle permet aux habitants de détourner leur regard du vrai visage de La Havane.

3. D'une réalité à l'autre : l'île réinventée

3.1. Les masques de la ville

« *La ciudad es la gran telaraña tejida en un instante, perdida y rehecha, es el juego de perspectivas hecho y deshecho en un oleaje.* »

Antonio José Ponte, *Un seguidor de Montaigne mira La Habana.*

Lassés par l'image dégradée de La Havane, certains personnages détournent volontairement leur regard de l'espace « réel », celui dont ils connaissent les entrailles, pour prendre de la distance et contempler autrement une ville jadis admirée qui n'existe plus désormais que dans leurs souvenirs.

3.1.1. De La Havane contemplée à La Havane vécue

La Havane apparaît dans nos nouvelles comme un espace protéiforme. Son visage change selon le point de vue d'où on le regarde²³³. Si La Havane vécue de l'intérieur est une ville en sursis, La Havane contemplée de l'extérieur se révèle tout autre. Sa façade est aussi lisse et uniforme qu'une image de carte postale, gommant toutes les imperfections qui la détruisent. Ce n'est pas un hasard si l'image la plus répandue de La Havane est celle du « *Malecón* » vu de la mer à l'aurore ou au crépuscule. La distance et

²³³ Tout est question de point de vue comme nous le rappelle le film d'Enrique Álvarez réalisé en 2001 et intitulé significativement *Miradas*. Iván, un photographe, est en train de brûler toute son œuvre quand sa fiancée l'appelle de Miami pour le prévenir de la visite d'une importante galleriste nord-américaine qui souhaite exposer ses photos aux Etats-Unis. Il doit alors tout recommencer de zéro et saisir l'âme de La Havane en une journée. Il ferme les yeux et désigne au hasard sur une carte de la ville un point qui marquera le début d'un nouveau destin. Il saisira cet autre visage de la capitale de loin, depuis le quartier excentré de *Casablanca*, situé de l'autre côté de la baie. Les personnages contempleront à plusieurs reprises La Havane depuis ce lieu avec un *view master* : grâce à cet appareil qui modifie les distances ils portent un autre regard sur leur ville. C'est ainsi que le paysage qu'observe Carla pour la première fois ressemble à une carte postale : elle ne voit que les monuments touristiques de la capitale et non le cœur de la ville ni ses habitants.

les jeux de lumière estompent indéniablement la triste vision d'un espace en ruines²³⁴. Le « *Malecón* » havanais est la vitrine de la ville, le sourire – quelque peu édenté dit Luis Manuel García, non sans humour – de la capitale cubaine :

« *Cuando el cielo clarea, ya está a quinientos metros de la costa. Le gusta ver la ciudad desde aquí: el malecón entre el río y la entrada de la bahía formando un arco: la sonrisa de la ciudad. Un derrumbe aquí y otro allá, como si a la sonrisa de La Habana le faltaran los dientes. Habrá que ponerle dentadura postiza, piensa.* »²³⁵

Le regard lointain et détaché qui se pose sur La Havane capte une image enchanteresse de la ville. Même les décombres deviennent alors un objet de douce contemplation pour ceux qui, comme les touristes, les observent de loin :

« *Desde el Malecón una turista toma fotos de los edificios destruidos. El marido toma un vídeo, de lo mismo. Les encanta la visión sobre los escombros. Desde lejos ofrecen una imagen deliciosa.* »²³⁶

Les Havanais ont besoin de cette prise de distance par rapport à la ville qu'ils habitent pour se remémorer sa beauté. C'est en cela que les déplacements réguliers des personnages des récits d'Ahmel Echevarría Peré de la vieille ville vers le quartier de *Casablanca* prennent tout leur sens²³⁷. Dans « *Tierra* », la femme exprime son besoin quasi vital de traverser inlassablement la baie. Contempler la capitale depuis la mer change sa vision de l'espace havanais qu'elle semble redécouvrir à chaque trajet :

« *Desde el mar La Habana no es la misma [...], Desde aquí no puedo ver lo que tiene dentro, sé cuál es el alimento de esta ciudad, pero no veo sus tripas, sólo la piel.* »²³⁸

Elle a besoin de cette vision superficielle de La Havane pour supporter la ville dans sa destruction quotidienne. Elle traverse ainsi plusieurs fois par jour la baie pour se rendre toujours au même endroit, sur les hauteurs de *Casablanca*, au pied de la statue du

²³⁴ Ainsi, dans son film *Suite Habana*, Fernando Pérez contrebalance les dures images du quotidien des Havanais avec le spectacle du « *Malecón* » au point du jour, balayé par les vagues ou la pluie : une vision impressionniste de la ville qui masque, le temps d'un boléro, les maux qui la détruisent.

²³⁵ Luis Manuel García, « *Inmóvil en la corriente* », in *El éxito de tigre*, *op.cit.*, p.185.

²³⁶ Pedro Juan Gutiérrez, *Sabor a mí*, *op.cit.*, p.268.

²³⁷ Dans le film d'Enrique Alvarez, *Miradas*, plusieurs plans sont également consacrés à la traversée de la baie de La Havane, se centrant sur le bateau qui relie les rives de la vieille ville à celles de *Casablanca*. Ils rappellent l'instabilité des personnages qui ont tous perdu leur point d'ancrage. Ils ont tout quitté pour recommencer une nouvelle vie, pour « *renaître* ». Tous sont, à leur manière, des exilés de La Havane – du cœur de la capitale.

²³⁸ Ahmel Echevarría Peré, « *Tierra* », *op.cit.*

Christ, afin d'échapper à la vision des ruines. De ce point de vue élevé et distant elle a le sentiment de découvrir La Havane comme si elle la voyait pour la première fois :

*« Esta bahía es una máscara o la ropa de dar la bienvenida, pero me subo en la lancha y así todo parece nuevo, es regresar de un viaje, tal vez... desde aquí tengo una ciudad nueva o una nueva ciudad para mí. »*²³⁹

En s'éloignant du cœur meurtri de la capitale, elle adopte, l'espace d'un instant, le regard insouciant et émerveillé des touristes, oubliant la difficulté de vivre à La Havane pour toujours. Nous retrouvons ce besoin obsédant de contempler La Havane autrement dans *Esquirlas*. Ahmel Echevarría Peré recrée dans cette œuvre un schéma identique où les personnages se réfugient dans une vision envoûtante mais déformée de la ville. Et c'est à nouveau depuis la mer ou depuis le mirador de Casablanca qu'ils ont accès aux masques de La Havane, une ville qui change selon le regard que l'on porte sur elle.

Le littoral, « *telón inmenso, cambiante con la salida y la puesta del sol* »²⁴⁰, offre une autre image de la ville dont l'esquisse ne dévoile pas les défauts et occulte, tel un décor de théâtre, le vrai visage de La Havane. Celle-ci se révèle être un espace d'illusion. Ainsi, Abilio Estévez compare, dans son *Inventario secreto de La Habana*, la zone réhabilitée de La vieille Havane à une scène de théâtre en attente de spectateurs²⁴¹. Avec le « *Malecón* », elle constitue, aux yeux de l'écrivain, un des multiples masques de la ville.

Les personnages de notre corpus évoluent dans un espace dédoublé où se confrontent deux visions antagonistes de l'espace havanais : l'une qui se veut « réelle », s'appuyant sur leur vécu, et l'autre rêvée qui se fonde sur le mirage touristique projeté de l'extérieur. Dans le récit d'Antonio José Ponte, « *Corazón de skitalietz* », les deux visages de La Havane sont si différents que Scorpion a l'impression de vivre dans une ville et d'en admirer une autre :

« Algunos invitados miraban desde allí el espectáculo de la bahía abierta y él, que estaba solo, habló para sí mismo.

“Me gustaría vivir en una ciudad como ésta, me encantaría quedarme en ella.”

Salió del jardín y de la boda sin esperar a que le dieran de comer, atravesó unas calles oscuras y llegó a un apartamento pequeño desde donde no se

²³⁹ *Ibidem*

²⁴⁰ *Ibidem*

²⁴¹ Abilio Estévez, *Inventario secreto de La Habana*, *op.cit.*, pp.304-305.

llegaba a ver el mar. Porque, a pesar del deseo pedido, vivía en esa misma ciudad. »²⁴²

Le fossé existant entre la ville habitée et la ville contemplée apparaît ici dès l'incipit et ne cesse de se creuser tout au long de la nouvelle. A travers ses errances, Scorpion poursuit un rêve de ville tout en arpentant les rues de la ville « réelle ». C'est cette Havane magique mais évanescence qu'il n'aura de cesse de retrouver au gré de ses vagabondages au cœur de la cité :

« Escorpión divisó, al final de la línea del malecón, el jardín del hotel donde habían celebrado la boda. Aquella noche deseó vivir en La Habana vista desde allí. [...] La ciudad vista desde el hotel y la que habían caminado hasta el mar con Veranda estarían ahora en otra parte, no podían ser ésta. »²⁴³

Cette Havane vue de l'extérieur, contemplée avec de la distance, camoufle ses meurtrissures. Dans la construction de l'image de La Havane, tout est question de point de vue comme nous le suggère l'écrivain à travers le nom qu'il a choisi pour le personnage féminin : Véranda désigne un lieu d'où l'on regarde²⁴⁴. La Havane qu'il contemple depuis le jardin de l'hôtel est radicalement différente de celle qu'il traverse au cours de ses errances. Ce point de vue privilégié est un espace-refuge pour Scorpion qui ressent le besoin de s'évader momentanément des entrailles de la ville qui consomment les habitants. A l'instar des personnages féminins d'Ahmel Echevarría Peré, Scorpion parvient, pendant de courts moments, à regarder sa ville avec les yeux émerveillés d'un étranger qui la découvrirait pour la première fois.

C'est ce même regard neuf et admiratif que le lecteur retrouve chez Iluminada Peña dans la nouvelle de Marilyn Bobes, « Preguntáelo a Dios », lorsqu'elle pose pour la première fois ses yeux sur La Havane depuis la mer :

« Entonces Iluminada comprendió por qué veía ahora el Malecón como si estuviera en un barco: del mar hacia la tierra y no del muro hacia el mar. Era la primera vez que Iluminada contemplaba La Habana, al menos esa Habana de las tarjetas postales. Allí estaba Zulueta y el hueco del túnel y los edificios despintados junto a la resplandeciente Embajada de España. »²⁴⁵

²⁴² Antonio José Ponte, « Corazón de skitalietz », *op.cit.*, p.156.

²⁴³ *Ibidem*, pp.172-174.

²⁴⁴ « Es el nombre de un sitio desde donde mirar... », *ibidem*, p.170.

²⁴⁵ Marilyn Bobes, « Preguntáelo a Dios », *op.cit.*, p.199.

Elle doit ce nouveau point de vue à un touriste français, Jacques Dupuis, qui l'a invitée dans un magnifique restaurant surplombant La Havane où elle n'aurait jamais pu se rendre même en rêve. Depuis cette perspective privilégiée, son horizon n'est plus la mer, perspective fuyante qui semble promettre un avenir meilleur, mais bien sa ville transfigurée par un regard. C'est une autre Havane qui s'offre à elle, la façade touristique que l'on peut apprécier depuis les plus beaux hôtels de la capitale. Quand ils font l'amour pour la première fois, Jacques Dupuis ne l'emmène-t-il pas dans une somptueuse suite de l'hôtel *Nacional*? Puis, avant de rentrer en France, ne lui fait-il pas découvrir la douceur de vivre à Varadero, cette station balnéaire de luxe entièrement aménagée pour le tourisme où Iluminada n'est jamais allée auparavant ?

3.1.2. Le mirage touristique

C'est souvent par l'intermédiaire d'un « guide » étranger que les personnages sont ainsi introduits dans cette autre Ile, mirage touristique qui, à leurs yeux, relève plus de l'imaginaire que d'une réalité connue ou vécue.

Dans « La causa que refresca », le protagoniste cubain pénètre lui aussi dans cette autre dimension de l'Ile grâce aux touristes qui l'entraînent à la découverte de cette Cuba rêvée et réinventée pour eux :

« ¿Dónde quieres ir primero? Claro, al hotel... cinco estrellas, capital extranjero, of course, lleno de typical tropical, tan auténtico como un dólar impreso en papel higiénico. Para disfrutar de la piscina y asombrar a mi natividad con los milagros del aire acondicionado y el servicio de habitaciones. »²⁴⁶

Cette Ile n'est qu'une façade, un décor en carton pâte qui prétend masquer les maux réels qui la rongent et remettre au goût du jour le mythe de l'île paradisiaque.

Carlos, un écrivain cubain de passage à Madrid, est confronté à cette autre Ile construite pour occulter l'Ile qu'il côtoie au quotidien dans « La nostalgia es un tango de Gardel » d'Amir Valle :

« Cuba, la isla bella que anunciaban los posters turísticos en tantas agencias de viaje en España, lo esperaba ahora en otra imagen bien distinta: esos posters no decían que en muchos lugares los escombros comienzan a crecer en las esquinas como yerbas malas, que las paredes se cuartejan y van dejando

²⁴⁶ José Miguel Sánchez, « La causa que refresca », *op.cit.*, p.91.

al desnudo sus ladrillos antiquísimos y sus hierros viejos y oxidados, que las calles se llenan de baches que crecen y crecen como amebas que se extienden por el asfalto y el cemento y joden las gomas de los carros y los amortiguadores y van a podrir las más flamantes carrocerías que ya vienen heridas de salitre y sol. Una ciudad llena de negros, chinos, blancos, mulatos, indios que asumen su vida bajo una cotidianidad que a veces aturde. Esa Cuba lo esperaba: la otra, la de los posters, era sólo para los turistas o aquellos pocos cubanos que tenían acceso al dólar. »²⁴⁷

Avec l'explosion du tourisme une sorte de schizophrénie s'est emparée de l'île. Depuis la crise, Cuba mise tout – ou presque – sur ce secteur, source de revenus rapides et conséquents en devises²⁴⁸. Son essor fulgurant depuis les années 1990 a poussé les autorités à investir notamment dans la construction d'hôtels et dans la rénovation et l'agrandissement des infrastructures existantes. Le pays, qui accueillait 340 000 touristes en 1990 en a reçu plus de deux millions en 2004. C'est ainsi que le paysage urbain et côtier s'est métamorphosé pour répondre à la nouvelle orientation économique qui fait du tourisme la principale activité de l'île. A l'image de Varadero que nous avons évoqué un peu plus haut ou de la Marina Hemingway, modeste port fréquenté dans les années 1950 par l'écrivain américain et transformé en un lieu rempli « *d'hôtels, de discothèques et de boutiques pour le tourisme* »²⁴⁹, les modifications de l'espace à Cuba ont créé des îles dans l'île : des lieux privilégiés dotés de toutes les commodités possibles et imaginables, échappant à toutes les restrictions et pénuries imposées par la Période Spéciale. Ces îlots d'exception éparpillés à travers tout le pays véhiculent une image faussée de Cuba dans laquelle les insulaires ne se reconnaissent guère.

Pour eux, cette île n'existe pas. « *Cuba no es un lugar real* »²⁵⁰, affirme un personnage de la nouvelle de JAAD, « Cielo sobre Havana ». Cette île est, pour les Cubains, un lieu inconnu et mythique dont ils ont entendu parler mais qu'ils n'ont pas souvent l'occasion de voir :

²⁴⁷ Amir Valle, « La nostalgia es un tango de Gardel », in *Manuscritos del muerto*, *op.cit.*, p.108.

²⁴⁸ A titre d'exemple, d'après des sources officielles, en 1996 chaque touriste fait rentrer, en moyenne, à Cuba 171 dollars par jour. Ce chiffre est fourni dans l'ouvrage électronique *Cuba, período especial*, sur www.cip.cu/webcip/libros/p_especial/p_especial.html, consulté en janvier 2004.

²⁴⁹ Marilyn Bobes, « Preguntáselo a Dios », *op.cit.*, p.197.

²⁵⁰ Jorge Alberto Aguiar Díaz, « Cielo sobre Havana », *op.cit.*, p.57.

« [Jeremías] se tordait de rire devant ces sombres palissades métamorphosées en jeux de lumière : pubs pour voitures de luxe et plages paradisiaques, quelque part sur l'archipel. »²⁵¹

Dans ce passage de « L'homme de nulle part » de Miguel Mejides, l'indétermination du lieu, le mystère entourant sa localisation exacte accentuent sa dimension de mythe investi par les capitaux étrangers hors de portée de la grande majorité des Cubains.

Cette Ile réinventée pour les touristes, même si elle existe « quelque part » à Cuba, est physiquement inaccessible pour les insulaires. Ainsi, les Cubains n'ont pas accès librement à certains hauts lieux du tourisme international tels que Varadero, Cayo Coco, Cayo Guillermo, Cayo Largo et bien d'autres encore, où tout se paye en peso convertible, y compris les droits d'entrée et de sortie de ces zones délimitées par des péages²⁵². C'est précisément cette option touristique exclusive que dénonçait le journaliste indépendant Héctor Maseda sous le terme de « *modalidad de turismo a coto cerrado* »²⁵³. Et cela va beaucoup plus loin puisqu'à l'intérieur même de ces enclaves touristiques, les hôtels de standing international – c'est-à-dire la quasi totalité des complexes qui y sont établis – sont strictement réservés aux étrangers²⁵⁴. Ainsi, des pans entiers de la plage occupés par les chaises longues et les parasols de ces hôtels, les piscines ou les discothèques qui leur appartiennent sont interdits d'accès au peuple cubain. Quelle ironie lorsque l'on pense que l'une des premières mesures adoptée par la Révolution avait pour but de supprimer les plages privées et celles interdites aux Noirs ! :

²⁵¹ Miguel Mejides, « L'homme de nulle part », *op.cit.*, p.134. La citation est tirée de la version française de la nouvelle, ce passage ayant été supprimé dans la version espagnole par l'écrivain.

²⁵² A Varadero, ceux-ci s'élevaient en 2004 à 4 dollars par personne pour un aller-retour, à quoi il fallait ajouter deux dollars supplémentaires si l'on s'y rendait par ses propres moyens.

Dans sa chanson « Viaje a Varadero », Frank Delgado décrit une tentative pour pénétrer cette enclave touristique qui en dit long sur sa désapprobation de cette nouvelle forme de colonisation : « *Cuando a Varadero llegué, había una frontera/con gendarmería, garita y pasaporte./Y la última vez que anduve por estas tierras/esto todavía era Cuba, mi consorte* ». Il se sent étranger sur sa propre terre où tout est désormais écrit en anglais.

²⁵³ Héctor Maseda, « Bla bla bla y otras sustancias », in *Cubanet*, Miami, 19 de julio de 2002, sur www.cubanet.org/CNews/y02/jul02/19a7.htm

²⁵⁴ Cette situation a changé depuis le mois de mars 2008 quand le gouvernement de Raúl Castro a levé les restrictions touchant la population cubaine sur l'accès des hôtels réservés aux touristes étrangers : jusqu'alors, les Cubains ne pouvaient pas s'y loger, à quelques exceptions près. Ceux qui possédaient des devises pouvaient, jusqu'à présent, utiliser les services de l'hôtel – restaurants, magasins, etc. – mais pas louer de chambres.

« *Tout appartient vraiment au dollar : les meilleures plages, les langoustes, les hôtels, le transport, l'électricité, sans parler des Mulâtresses si recherchées par les touristes.* »²⁵⁵

Cette autre Ile, édiflée pour les besoins du tourisme, constitue donc un espace inaccessible relégué au rang de fantôme voire de mythe par les habitants. La réalité qu'ils expérimentent au quotidien ne peut que les laisser sceptiques quant à l'existence de cette Ile vantée par les campagnes publicitaires comme le souligne, dans une diatribe, l'un des protagonistes de la nouvelle de Miguel Collazo, « Un asunto de altura en el Niágara » :

« *¡El sol de Cuba! ¿Te das cuenta que esto no se parece en nada a esos carteles de turismo, con mesas repletas de frutas, cócteles bien sudaditos y jaiboles y putas con trusitas de esas...? El sol de Cuba, el sol de Havanatur; las playas, los hoteles, las piscinas. ¡El verano es así! Claro, pero ¿qué verano, el de quién? Y luego esas fotos azulitas, con esas barras, esas mujeres, esos tragos, esa atmósfera celestial de nocturnidad interminable, cerradita, fría. ¿A quién queremos parecernos o a quién queremos engañar? Dímelo tú. Claro, yo cojo ahora una buena cámara, con rollo a color, y... ¡no sé!, tiro desde este ángulo, enfoco hacia allá, por sobre toda esa mierda... Figúrate, una maravilla: el folklore cubano, los destellos, las luces, ¡ese puñetero cielo! [...] Un encanto.* »²⁵⁶

L'Ile vécue de l'intérieur n'a rien en commun avec celle contemplée par un regard extérieur, depuis une perspective faussée. Les insulaires ne peuvent que rêver de cette Cuba nouvelle, moderne, qui n'existe, à leurs yeux, que dans un monde parallèle. Si ces deux Iles coexistent sur un même espace, elles ne se rencontrent pour ainsi dire presque jamais.

3.1.3. Regarder la ville depuis la « *azotea* » : vers des espaces autres

Pour s'évader d'une ville oppressante, sans avoir accès à l'Ile mythique réinventée pour le tourisme, les personnages de nos nouvelles se retirent dans des lieux autres. Ainsi, la « *azotea* » ou terrasse devient chez plusieurs écrivains un espace-refuge qui permet aux protagonistes de s'extraire de la ville terrestre.

²⁵⁵ Jean-François Fogel et Bertrand Rosenthal, *op.cit.*, p.549.

²⁵⁶ Miguel Collazo, « Un asunto de altura en el Niágara », in *La isla contada*, Francisco López Sacha ed., San Sebastián, Tercera Prensa-Hirugarren Prentsa S.L, 1996, pp.176-177.

Ce n'est pas un hasard si, dans la *Trilogía sucia de La Habana*, Pedro Juan habite toujours sur ces terrasses havanaises qui surplombent la ville et sont situées face à la mer. Même si elles sont toutes dans un état de délabrement avancé, à l'image du reste de l'immeuble, elles représentent avant tout un lieu qui permet au narrateur de s'isoler du reste du monde tout en continuant à l'observer. Depuis ce point de vue dominant, il prend ses distances avec la ville « réelle », celle qui grouille à ses pieds. S'il y participe au quotidien, il en est également un spectateur privilégié. C'est au cœur de ces terrasses que bat « la vie secrète » de La Havane. Elles constituent des espaces parallèles, des microcosmes qui échappent aux lois du sol : ce que Pedro Juan Gutiérrez appelle paradoxalement « *el submundo de La Habana* »²⁵⁷. Dans les nouvelles de la trilogie, la « *azotea* » apparaît comme un refuge pour le protagoniste qui y trouve un peu de quiétude surtout après la tombée de la nuit :

*« Me serví un vaso de ron y me senté tranquilo en la azotea. El Morro está dorado y el mar sereno. [...] Me gusta este lugar. El mar se ve plateado hasta el horizonte. »*²⁵⁸ ; *« Yo como un murciélago bajo la luna. Había una hermosa luna llena y toda la noche muy clara, azul. El mar apenas se movía y el Malecón tranquilo, casi sin gente. Yo en éxtasis, colgado del vacío. Pensando en nada. Es maravilloso colgar del aire, frente al mar, con esa brisa fresca de junio, y mucho silencio alrededor. Entonces uno piensa en nada. Puedo pensar en nada porque estoy flotando, entrando dentro de mí, sin buscar nada. Yo conmigo mismo. Es como un milagro en medio de esta tormenta y estos naufragios. Un milagro dentro de mí. »*²⁵⁹

Rares sont les moments d'apaisement dans l'univers de Pedro Juan et la plupart se produisent dans ce lieu tenu à l'écart, propice à l'isolement et à l'observation. A l'abri des regards, cet espace permet une liberté quasi absolue :

*« Las azoteas de La Habana son un vacilón, pero hasta ahora han escapado a las miradas indiscretas de los cronistas, por una razón simple pero definitiva: están demasiado altas. Nadie ve lo que sucede en ellas. Muchos de los sucesos son furtivos y fugaces. »*²⁶⁰

C'est depuis sa tour de guet de *Centro Habana* où il habite depuis des années que Pedro Juan contemple les scènes les plus « scandaleuses ». Depuis sa terrasse, il se transforme en voyeur, s'immisçant dans l'intimité de ses voisins et décrivant sans tabous les orgies

²⁵⁷ Pedro Juan Gutiérrez, « La vida secreta », in *Cuentos de La Habana Vieja*, *op.cit.*, p.93.

²⁵⁸ Pedro Juan Gutiérrez, *Nada que hacer*, *op.cit.*, p.132.

²⁵⁹ *Ibidem*, p.168.

²⁶⁰ Pedro Juan Gutiérrez, « La vida secreta », *op.cit.*, p.93.

sexuelles qui s'offrent à son regard²⁶¹. Et les occasions ne manquent pas puisque, comme le souligne le narrateur de « La vida secreta », « *la soledad de las azoteas es una tentación eterna para la libido.* »²⁶² Au cœur de ces espaces cachés, qui semblent plus proches du ciel que de la ville « réelle », la sensation de liberté paraît totale :

*« Ahora por las noches saltaba al alero y me sentaba allí, al fresco, y veía todo allá abajo, en la penumbra de la noche. Me apetecía. Siempre me ilusionaba saltar y salir volando y sentirme el tipo más libre del mundo. »*²⁶³

C'est le même sentiment qui habite le glissant dans la nouvelle homonyme de Carlos Victoria, quand il explore la ville, nu, protégé par une nuit noire. S'il retrouve sa liberté au cœur même de la ville « réelle » plongée dans l'obscurité, il passe le reste de la journée immobile sur la terrasse d'un immeuble de la Vieille Havane où il s'est construit son abri :

*« Durante el día él permanece metido en su cueva; [...]. Enrollado en sí mismo, camuflado con el trapo que sirve de cubrecama y que tiene el mismo color de su piel, permanece perfectamente inmóvil con la boca abierta. »*²⁶⁴

Coupé du reste du monde, depuis sa terrasse il observe tranquillement la vie qui s'agite autour de lui. Cette « *azotea* » est un espace-refuge où il se replie après avoir commis ses forfaits.

Dans la nouvelle de JAAD, « Paloma », la jeune fille considérée comme folle et rebelle par son entourage, vit elle aussi au dixième étage d'un immeuble, sur une terrasse d'où elle peut contempler la mer. Celle-ci représente un lieu différent qui matérialise sa mise à l'écart de la société révolutionnaire. Elle constitue, paradoxalement, un espace « *underground* » qui permet à la jeune femme de se réaliser en tant qu'artiste et de s'évader d'une vie asphyxiante.

²⁶¹ Pedro Juan Gutiérrez, *Sabor a mí, op.cit.*, pp.318-321.

²⁶² Pedro Juan Gutiérrez, « La vida secreta », *op.cit.*, p.132.

²⁶³ Pedro Juan Gutiérrez, *Nada que hacer, op.cit.*, p.168.

²⁶⁴ Carlos Victoria, « El resbaloso », *op.cit.*, p.56.



Photo de Patrick Glaize : *Esperando por su novela*²⁶⁵

Ainsi, la « azotea », espace-refuge par excellence chez plusieurs écrivains du corpus, fonctionnerait comme une sorte d'hétérotopie pour reprendre les termes de Foucault²⁶⁶. Les personnages s'y trouvent à l'abri de l'agitation mais aussi des dangers de la ville terrestre.

Dans « Silencio y fuga », Abilio Estévez s'y réfère comme lieu de protection. Alors que la musique est chassée de l'enceinte de la ville, le narrateur-protagoniste – un mélomane invétéré – se réfugie sur les terrasses des immeubles :

*« Yo vivía en los tejados y comía lo que encontraba y dormía amparado por tanques de agua, tendederas y emparrados. Alcanzaba sueños maravillosos en los que veía teatros enormes y orquestas como la ideal de Berlioz, con casi trescientos instrumentos. Me entretenía en repasar en mente las canciones de Schubert, algunas de las cuales recordaba a la perfección. »*²⁶⁷

²⁶⁵ Patrick Glaize, *La Habana*, op.cit.

²⁶⁶ Michel Foucault, *Des espaces autres, Hétérotopies*, Conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967, in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, Paris, octobre 1984, pp.46-49.

C'est également sur les terrasses de La Havane que les personnages des films de Fernando Pérez, *Madagascar* et *Suite Habana*, trouvent un espace de liberté. Ils s'y réfugient pour fuir un univers oppressant. Rappelons-nous de cette séquence saisissante, dans *Madagascar*, où l'on aperçoit des hommes et des femmes debout sur les toits de la capitale, les bras en croix, invoquant la lointaine Madagascar.

²⁶⁷ Abilio Estévez, « Silencio y fuga », in *El horizonte y otros regresos*, op.cit., p.175.

Si les toits de la ville offrent ici au protagoniste un abri physique, son véritable refuge – on le comprend bien à la lecture de ces lignes – est symbolique : c'est dans la musique qu'il puise les forces pour survivre à l'hostilité que manifeste la ville « réelle ». L'art comme refuge est un thème récurrent dans les compositions d'Estévez²⁶⁸. Dans une autre nouvelle, « Tosca », le protagoniste – Adolfo – échappe à la routine de son quotidien en se plongeant dans l'univers des opéras de Puccini. L'art fait irruption dans sa vie et perturbe ainsi le monde ordonné et réglé dans lequel il évolue. Il deviendra son refuge pour échapper à l'île « réelle » et se matérialisera dans un espace concret : les ruines du Théâtre Principal. Elles constitueront une île autre pour le protagoniste, protégée du temps et de l'espace quotidiens. En étudiant son histoire, Adolfo ressuscite ce théâtre qui devient sa deuxième maison :

« Adolfo avanzó por los escombros con rapidez, como si estuviera en su casa. »²⁶⁹

La fin du récit marque l'accomplissement de son rêve : c'est au milieu des ruines qu'il revit les heures glorieuses du théâtre quand, en 1918, la fameuse cantatrice Clarissa Men y interpréta *La Tosca*.

Au cœur de la ville d'Abilio Estévez, il y a toujours des espaces cachés, des recoins secrets où se réfugient les personnages pour échapper à une réalité dévastatrice. Plus que des lieux concrets, les espaces-refuge sont, chez cet écrivain, l'art, le rêve, ou l'enfance édénique. Le moi profond des protagonistes de ses nouvelles se retire dans ces espaces d'évasion, résistant ainsi à l'invasion du réel. A la géographie concrète dans laquelle évoluent les personnages se superpose une géographie mythique qui les projette vers une île fantasmée. En mettant à jour la genèse de son premier roman, *Tuyo es el reino*, publié en 1997, l'écrivain mentionne un temps et un espace devenus mythiques à ses yeux : son enfance, ce cycle précédant l'avènement de la Révolution, et la maison de sa grand-mère. Au-delà de cette œuvre, le souvenir de cette matrice, « *la*

²⁶⁸ Le même refuge artistique réapparaît dans son deuxième roman publié en 2002, *Los palacios distantes* : un des protagonistes, Don Fuco, s'abrite dans un vieux théâtre abandonné où se retrouveront les personnages principaux à la fin de l'œuvre. Ils y vivront en marge du monde de la survie primaire qui régit le reste de l'île. Ce théâtre constitue un espace autre, gardien d'une utopie possible, au milieu du désordre, de la saleté et de la décadence havanaises. C'est un lieu « magique » qui permet aux protagonistes de s'éloigner de La Havane sans l'abandonner réellement puisque « El Pequeño Liceo » se situe au cœur de la ville en ruines, entre les rues Aguila et Galiano.

²⁶⁹ Abilio Estévez, « Tosca », *op.cit.*, p.78.

verdadera utopía de cada uno, ese mundo de la infancia, de la feliz irresponsabilidad »²⁷⁰, hante presque toutes ses fictions.

L'espace paradisiaque de l'enfance ressurgit dans deux nouvelles de son recueil *El horizonte y otros regresos*. « Regreso a Citerea » confronte l'île « réelle » – ou le morne quotidien de Poldo – à l'île fantasmée – cet espace-temps utopique de l'innocence. Ce dernier a un nom, tout aussi mythique : Cythère, qui désigne à la fois la propriété familiale et cette île grecque dédiée à Aphrodite qui a inspiré de nombreux artistes²⁷¹. Des personnages merveilleux peuplent cet univers : les apparitions de la Fée Mélusine – nom donné à la cousine Mercedes, toute de tulle vêtue – égayaient ainsi les après-midi de Poldo quand il était enfant. La description de la végétation poussant autour de la maison a, quant à elle, quelque chose d'édénique :

*« [...] las guayabas, los plátanos, los mangos eran los más dulces de la isla, y las flores parecían más grandes, de colores más intensos, y había tesoros ocultos que yo buscaba... »*²⁷²

Le bonheur est là, dans ces quelques lignes écrites en italiques consacrées à l'utopie de l'enfance où se réfugie le protagoniste pour fuir la monotonie de l'île « réelle ».

C'est à nouveau dans cet espace mythique que se trouve projeté le narrateur de la nouvelle « El buque fantasma ». Dans un univers fantasmagorique où se mêlent indifféremment rêves et souvenirs, il retrouve sa chambre d'enfant puis son village. Pourtant cette évocation nostalgique est précaire. Le monde qu'il retrouve se dématérialise et se dégrade au fil des pages :

*« Recordé el buró. Con placer volví a verlo allí, en el centro de la habitación, ahora sin gavetas, sin las estatuillas de bronce (de no recuerdo quién), sin plumas ni tinteros, sin el minucioso velero de madera. [...] Hubiera jurado que en otro tiempo las paredes eran azules y sin grietas, y que el techo, ruinoso, mostraba antes un bello artesonado. »*²⁷³

²⁷⁰ Abilio Estévez cité par Armando Valdés-Zamora, « De-vuelta de la utopía: la obra narrativa de Abilio Estévez », in *La Habana elegante*, n°37, Dallas, primavera de 2007, sur www.habanaelegante.com/Spring2007/Angel.html

²⁷¹ Nous pensons, entre autres, aux tableaux d'Antoine Watteau évoquant Cythère dont « Pèlerinage à l'île de Cythère ». Gérard de Nerval raconte, dans son *Voyage en Orient*, comment en abordant l'île de Cythère il vit un pendu. L'épisode a inspiré par la suite Baudelaire qui lui dédia son poème « Un voyage à Cythère ».

²⁷² Abilio Estévez, « Regreso a Citerea », *op.cit.*, p.16.

Cette description n'est pas sans rappeler certaines caractéristiques de l'île de *Tuyo es el reino* : « *Y la Isla es una amplia arboleda de pinos, casuarinas, majaguas, yagrumas, palmas, ceibas y las matas de mangos y guanábana que dan los frutos más grandes y más dulces.* », in *Tuyo es el reino*, *op.cit.*, p.17.

²⁷³ Abilio Estévez, « El buque fantasma », *op.cit.*, p.130.

L'univers rêvé de son enfance a été vidé de sa substance. Il renaît le temps d'un songe qui semble voué à disparaître. Le narrateur ne s'y trompe pas puisqu'il lui fait ses adieux à la fin de la nouvelle.

Les espaces-refuge sont, chez Abilio Estévez, des espaces précaires sans cesse menacés par l'île « réelle ». Le danger est toujours présent, prêt à s'insinuer jusque dans des univers utopiques apparemment protégés. Ainsi, le retour à Cythère s'avèrera impossible pour Poldo. L'annonce d'une catastrophe à venir puis celle de sa mort disent la perte irréversible du bonheur liée au temps. L'espace édénique incarné par Cythère est condamné à mourir avec le protagoniste. Dans « El horizonte », l'île-refuge vit dans la menace d'une catastrophe imminente tout comme l'île de *Tuyo es el reino* qui sera finalement détruite par le feu.

Confrontés à la dévastation quotidienne de leur ville, les personnages de nos nouvelles expriment la nécessité de la regarder autrement : depuis un autre angle, un autre point de vue ou un espace autre. C'est ainsi qu'au cœur de La Havane apparaissent des espaces mythiques, des sortes d'utopies effectivement réalisées, qui semblent exister en marge de la ville.

Ces îles fantasmées sont pourtant impuissantes à résister aux assauts de l'île « réelle ». Ils représentent certes des refuges pour les personnages mais qui ne sont, bien souvent, que des abris temporaires, condamnés à disparaître, et n'existant que le temps d'un conte qui commencerait, comme le film de Daniel Díaz Torres, *Hacerse el sueco*, par la formule traditionnelle : « *Había una vez en La Habana...* »

3.2. L'art de la fabulation : des « faiseurs d'histoires » inventent une Ile autre

« *Se han contado y se cuentan tantas cosas sobre la Isla que si uno se decide a crearlas termina por enloquecer.* »

Abilio Estévez, *Tuyo es el reino.*

Si les protagonistes de nos nouvelles rêvent une Ile autre, s'ils s'imaginent une autre Havane moins oppressante, ils s'inventent aussi de nouvelles identités, parfois une nouvelle vie bien différente de leur quotidien. L'imagination n'est pas ce qui manque à ces personnages qui se plaisent à remodeler la réalité par les mots.

Au-delà de l'Ile « réelle » se dessine ainsi une autre île, construite par le verbe et l'imaginaire.

3.2.1. Des personnages qui racontent et se racontent des histoires

Changer la réalité par ce que l'on dit de cette réalité, voilà un procédé que l'on retrouve à l'œuvre dans la nouvelle de Carlos Victoria, « El resbaloso ». Le mystère qui entoure l'origine du glissant fait naître les théories les plus folles parmi les habitants de La Havane. D'aucuns racontent qu'il a quelque chose d'inhumain, qu'il serait une sorte de démon ou qu'il aurait pactisé avec le diable. D'autres pensent, plus rationnellement, que ce n'est qu'un malin voleur, un « *negro habilidoso* »²⁷⁴, « *un rascabucheador* », « *un loco* »²⁷⁵, ou encore un agent à la solde de Castro ou des Etats-Unis, selon les versions. Nous voyons ici comment un fait concret – un individu capable de s'introduire dans tous les recoins de la capitale à la tombée de la nuit – perd son assise réelle pour s'ancrer dans un univers imaginaire, ou comment un élément de la réalité peut être manipulé jusqu'à se transformer en mythe. Le personnage n'est d'ailleurs désigné que par le surnom qui lui a été donné par la foule. La mystérieuse identité du « *resbaloso* » contribue à en faire une figure mythique. Les bruits qui courent sur lui donnent vie et consistance à un personnage évanescent qui disparaît finalement dans une vision mi-

²⁷⁴ Carlos Victoria, « El resbaloso », *op.cit.*, p.44.

²⁷⁵ *Ibidem*, p.57.

onirique mi-apocalyptique de La Havane. Le dénouement de la nouvelle la fait basculer dans l'univers de la fable ou de l'allégorie.

Dans « El cuento ése de la patria », Andrés Jorge joue également avec les multiples interprétations de la réalité en questionnant le destin d'un de ses personnages qui quitte Cuba pour rejoindre sa fiancée en Allemagne. Après plusieurs années sans nouvelles, le narrateur entend à nouveau parler de lui : probablement mêlé à une affaire de drogue, il aurait été retrouvé poignardé dans un hôtel en Espagne. Le narrateur oublie cette histoire à laquelle il n'accorde qu'un crédit limité, jusqu'au jour où il croit revoir son ancien ami à l'aéroport de Mexico, quatre ans après sa mort présumée. Sans jamais avoir la certitude de l'identité de ce personnage, il le croise par la suite dans les lieux les plus insolites, déguisé en asiatique, en musicien et même en chien. Le narrateur, à l'instar de l'auteur, devient ici un « faiseur d'histoires », un conteur – comme nous le suggère le titre de l'œuvre – nous entraînant dans les méandres de son récit. Nous ne savons quelle version choisir et d'ailleurs là n'est pas l'essentiel. Ce qui compte avant tout c'est de contempler l'infini éventail de possibilités qui s'offre à nous pour interpréter une seule et même réalité, c'est de raconter ces histoires hypothétiques :

« Hay, como dije casi al principio, muchas posibilidades especulativas en esta historia, pero finalmente lo que podría suceder es que, a pesar mío, matice cada vez más el elemento paranoico y ésa no es la intención, la idea inicial era contar simplemente una historia: la existencia de este ex amigo germanófilo y resucitado, dentro de un contexto existencial también singular. Pude haberla concebido desde la perspectiva de lo absurdo, porque no deja de tener elementos para ello, e incluso desde el cuento fantástico, pero no me queda bien lo fantástico, soy demasiado incrédulo, ya dije. »²⁷⁶

L'intérêt de ce « conte » réside précisément dans les multiples hypothèses de lecture qu'il propose. Un fait posé comme réel peut être modifié voire transfiguré par le pouvoir des mots, par l'art du conteur. L'imaginaire s'immisce alors dans la réalité jusqu'à, parfois, s'y substituer.

En manipulant les multiples facettes de la réalité, certains personnages se prennent au piège de leurs propres fabulations et finissent par croire aux fictions qu'ils ont élaborées. L'île imaginaire fait alors office d'échappatoire pour ces êtres qui vivent, partiellement ou totalement, en marge de l'île « réelle ». Créer l'illusion pour survivre

²⁷⁶ Andrés Jorge, « El cuento ése de la patria », in *Encuentro de la cultura cubana*, n°10, Madrid, otoño de 1998, p.116.

aux désillusions quotidiennes est pour eux une nécessité presque vitale. L'attitude de Laurita, un des personnages centraux du film de Fernando Pérez, *Madagascar*, est en ce sens emblématique de cet empiètement de l'imaginaire sur le quotidien. En s'inventant différentes personnalités, elle tente de fuir le mal-être ambiant et d'échapper à cette réalité figée que la société cubaine lui impose. Les multiples visages qu'elle se crée lui permettent de faire face à un univers sclérosant où se trouvent enfermés la plupart des personnages, y compris sa mère. Le morne quotidien de cette dernière contraste d'ailleurs profondément avec les rêves de nouveauté et d'inconnu de Laurita. Celle-ci s'oppose farouchement à cette réalité anesthésiante qu'elle s'efforce de changer en puisant dans son imaginaire les moyens pour y parvenir.

L'île mise en scène dans nos nouvelles est aussi faite de ces constructions fictives, de ces mondes imaginaires dans lesquels vivent retranchés les personnages.

Les jeunes prostituées du récit d'Angel Santiesteban, « Ciudad de arena », qui vivent cloîtrées en attendant la tombée de la nuit, se racontent des histoires qui leur permettent de s'échapper de l'île. C'est par la parole qu'elles transforment leur existence, le temps d'un conte, substituant à l'espace réel des espaces imaginaires :

« Desde sus ojos el cuarto se transforma, es un paisaje con montañas y árboles y el sonido de las aves y las aguas del río, y corren risueñas con los brazos abiertos como si quisieran alcanzar el sol. »²⁷⁷

La chambre obscure où elles sont enfermées devient une scène de théâtre où leurs rêves prennent vie à travers les mots. L'art de la fabulation s'avère ici vital pour supporter une réalité insoutenable.

En dialoguant avec la mer, l'enfant de la nouvelle de Rogelio Riverón, « Edith S.A », se construit lui aussi une île imaginaire pour s'évader de l'île « réelle » :

« Yo, por supuesto, me fui a la costa y jugué en la arena; entorné los pensamientos y dije: soy un naufrago, el dueño total de esta isla sin personas, sin casas, sin pobreza, y me sentí tan importante que continué de robinson hasta por la tarde que llegó una voz áspera, muy de realidad para regañarme, y tuve que despedirme de la isla, de su aire que había conseguido llenar de pájaros con plumas de envidiable blandura, y mamá me ordenó que la siguiera y le devolviera los cuatro pesos. »²⁷⁸

²⁷⁷ Angel Santiesteban, « Ciudad de arena », *op.cit.*, p.93.

²⁷⁸ Rogelio Riverón, « Edith S.A », in *Buenos días, Zenón*, *op.cit.*, p.45.

Inventer des fables, élaborer des contes qu'il ne confie qu'à l'océan lui permet d'échapper aux difficultés matérielles de l'Ile et d'oublier le néant.

Prisonniers de leurs fictions, certains personnages sombrent dans l'imaginaire comme d'autres sombrent dans la folie. Tel est le cas du protagoniste de la nouvelle d'Abilio Estévez, « Viajes Sir Cook » qui a créé chez lui un espace où il parvient à restituer aux spectateurs l'illusion du voyage. Avec les années, sa passion s'est transformée en véritable délire le coupant de l'Ile et de ses habitants. D'ailleurs, le protagoniste n'a-t-il pas adopté une identité fictive en se rebaptisant lui-même « Sir Cook » ? L'Ile « réelle » n'a plus sa place dans l'univers que s'est bâti le protagoniste :

« Las paredes se cubrieron de planisferios. El acopio de literatura y música sobre los más apartados y exquisitos lugares desplazó de la casa cuanto exigía la ordinaria realidad. »²⁷⁹

Sa vie est intimement liée à l'imaginaire. L'illusion du voyage qu'il partage avec ceux qui viennent chez lui le rattache au monde. Ainsi, quand un de ses spectateurs disparaît mystérieusement et qu'il met un terme à ses voyages fictifs, la mort le guette. En renonçant aux fables qu'il s'était construites, le protagoniste se prépare à faire son dernier voyage comme nous le suggèrent les dernières lignes du récit :

« Con los ojos cerrados, se acomodó en el sillón. Se sabía preparado. Sintió que la serenidad lo invadía. Estaba convencido de que para el viaje sólo se precisaba disposición e irrenunciable paciencia. »²⁸⁰

L'île imaginaire se substitue ici à l'Ile devenue invivable.

Nous retrouvons cette capacité à créer un univers parallèle où la réalité devient plus supportable dans la nouvelle d'Arturo Arango, « Lista de espera », mais à une tout autre échelle. Loin de se focaliser sur les fables créées par un personnage en particulier, l'écrivain s'intéresse à la capacité de tout un groupe à construire, ensemble, une Ile autre. L'originalité de ce récit réside dans la mise en scène de l'élan collectif qui transporte tous les personnages dans une réalité reconstituée et les pousse tous à croire à la même illusion. Le passage de la situation « réelle » décrite par le narrateur – l'attente interminable d'un bus annoncé qui ne vient jamais – à l'hallucination collective – l'organisation de la vie dans la file d'attente et l'avènement d'une véritable microsociété à l'intérieur de la gare – se produit après la deuxième nuit passée par les voyageurs dans la gare, à l'aurore, moment propice où la frontière entre rêve et réalité

²⁷⁹ Abilio Estévez, « Viajes Sir Cook », *op.cit.*

²⁸⁰ *Ibidem*

est encore floue. Les personnages basculent alors dans une autre dimension à laquelle tous semblent vouloir adhérer. Là où il n'y avait au départ qu'inertie, indifférence et égoïsme, on trouve désormais de la vie, du mouvement et de la générosité : telle est cette autre réalité à laquelle ils veulent croire. Ces êtres qui apparaissaient comme des « *muñecos de trapo* »²⁸¹, inertes dans l'île « réelle », se montrent volontaires et animés dans l'île qu'ils se sont construits. L'immobilisme qui caractérise la première partie du récit contraste en effet avec l'agitation et l'énergie dépensée par tout le groupe pour organiser leur vie dans un cadre fictif. Après un blanc typographique qui suggère au lecteur le passage de la réalité au rêve, les personnages sortent de leur léthargie mettant ainsi en mouvement l'univers dans lequel ils évoluaient depuis le début du récit. Du statut de marionnettes ils passent à celui d'acteurs qui décident tous ensemble de la meilleure façon de cohabiter dans le cadre étroit et insolite d'une gare routière. Ils reconstituent ainsi la société cubaine rêvée par la Révolution, où règnent l'égalité, la justice et la solidarité. L'organisation est le maître mot de cette microsociété : les personnages mettent en place une commission chargée de parlementer avec l'administrateur de la gare routière, ils créent une trésorerie pour leurs besoins alimentaires, une école improvisée et même une zone réservée pour les couples la nuit. Leurs décisions sont concertées et s'appuient sur le vote du groupe. Malgré la terrible crise qui touche l'île, la vie reprend le dessus dans l'espace de fiction. Elle suit son cours presque comme si de rien était, avec son lot de joies et de malheurs, de naissances et de morts. La vie s'affirme, au cœur des pénuries, du néant et des ruines. C'est l'avènement de cette île autre qui maintient en vie des personnages au bord du gouffre. Le retour à l'île « réelle » est ainsi marqué par la morosité ambiante qui envahit à nouveau la salle d'attente :

*« Ella estaba inmóvil, llorando en silencio, ajena al mundo que se derrumbaba a sus espaldas. Serían las once y treinticinco cuando el del pulóver negro bajó por última vez las escaleras. [El] no se había despedido de nadie y la barba acentuaba la expresión de su dolor. »*²⁸²

Les personnages se figent à nouveau dans un temps qui a lentement mais sûrement repris son cours. « Lista de espera » n'est donc, en fin de compte, qu'une longue parenthèse imaginaire, ... que pure fabulation.

²⁸¹ Arturo Arango, « Lista de espera », *op.cit.*, p.132.

²⁸² *Ibidem*, p.106.

Le conteur de cette fable moderne dont le sens interroge l'essence même du projet révolutionnaire n'est plus, cette fois, un personnage de fiction mais l'auteur lui-même. Si le rêve apparaît ici comme un moteur vital, Arturo Arango nous suggère aussi que la Révolution ne peut survivre, paradoxalement, qu'en situation de crise.

3.2.2. L'île contée : la figure de l'écrivain-conteur

La figure de l'écrivain-conteur se révèle essentielle dans bon nombre de nouvelles de notre corpus. En se mettant en scène, les écrivains insistent sur le processus de réélaboration nécessaire à toute œuvre de fiction. Plusieurs auteurs, à l'instar d'Antonio José Ponte et de Guillermo Vidal, assument explicitement ce rôle.

Le premier, dans le prologue aux *Cuentos de todas partes del Imperio*, s'inscrit dans la communauté de ces êtres « *cuya profesión es la de contar historias* »²⁸³. A travers son titre, « Rogación de cabeza por Scherezada », Ponte invoque la clémence du lecteur, juge impitoyable de ces récits, seul responsable du sort du conteur qu'il peut condamner en décidant de refermer le livre s'il est gagné par l'ennui :

*« Este prólogo ruega por la cabeza de Scherezada. Pues quien cuenta historias pende siempre de los caprichos y del aburrimiento de algún rey. Y quien las escribe, de un rey desconocido: tú, lector. »*²⁸⁴

L'écrivain suggère par ces lignes toute la difficulté de l'art de la fabulation. Il se plaît ici à mettre en abyme la parole car si lui-même apparaît comme l'artisan principal des cinq contes du recueil, celui qui les organise et en laisse une trace écrite, chacun des cinq narrateurs de ces histoires est lui-même un conteur à part entière. Ces narrateurs, au même titre que l'auteur, seront soumis au jugement du lecteur qui seul décidera de continuer ou non la lecture.

La dernière nouvelle du recueil, « El verano en una barbería », est sans doute celle qui joue le plus sur la mise en scène de la parole. Tout le dynamisme du récit repose sur les dialogues des personnages et sur le talent de conteur de l'un d'entre eux surnommé « *el Ronco* ». L'apparition de ce dernier dans le récit est préparée : après plusieurs semaines d'absence, il réapparaît chez le barbier, comme s'il se faisait attendre. Il est de retour avec de nouveaux contes à partager avec son auditoire. Toute la nouvelle se construit autour de ses histoires, elles-mêmes entrecoupées par les réactions du public. C'est en

²⁸³ Antonio José Ponte, « Prólogo », in *Un arte de hacer ruinas y otros cuentos*, op.cit., p.42.

²⁸⁴ *Ibidem*, p.42.

intégrant les contes dans les dialogues des personnages que Ponte dynamise le texte. Chaque interruption permet de marquer les temps forts du récit :

« *“Tengo que hacer el cuento desde el principio”, determinó el Ronco. [...] El Ronco me miró por un segundo antes de proseguir. Calculé que ahora vendría lo espinoso de la historia.* »²⁸⁵ ; « *El Ronco detuvo su historia por un momento para beberse una taza de cerveza. [...] Manín pidió en voz baja la continuación de la historia.* »²⁸⁶ ; « *Se había hecho un silencio en la barbería como el de la inspectora ante la taza de té.* »²⁸⁷ ; « *“¿No les he hecho el cuento de los tres que creyeron salvarse y el buque de bandera sueca?” “Otro día, Ronco”, reclamó Lilo. “Termina ahora con el santero”.* »²⁸⁸

Le conteur ménage des pauses, capte l'attention de son auditoire en changeant de rythme au cours de la narration et suscite l'attente de ceux qui l'écoutent. Les diverses interruptions provoquées par des incidents externes ne font qu'attiser la curiosité du public et donnent du relief au récit. Ces contes, en se basant sur des faits vraisemblables, entraînent les personnages dans des voyages fabuleux. Dans le premier, un « *santero* » qui cherche à fuir l'île à la nage est repêché par un yacht britannique appartenant à la reine d'Angleterre. Un autre met en scène un Cubain qui, par un tour du destin, est sur le point de devenir le roi d'une tribu africaine. Si ces contes ne sont pas dépourvus d'attraits, le principal intérêt de la nouvelle de Ponte réside dans l'agencement de son récit où s'entremêlent avec un parfait naturel dialogues d'un jour et contes de toujours. Ici, l'île se construit à travers la parole. Ce qui importe ce ne sont pas tant les faits narrés que le discours nonchalant qui les enveloppe.

Avec son recueil de nouvelles « *Confabulación de la araña* », Guillermo Vidal nous offre un autre exemple du recours à la figure emblématique de l'écrivain-conteur ou du narrateur-conteur. La couverture de l'édition de 1995, réalisée par Roberto Artemio, illustre parfaitement le jeu de l'auteur avec ses personnages : représenté par un visage imposant, il manipule ses sujets comme de vulgaires marionnettes. Et tout l'art de Guillermo Vidal est là : il dirige d'une main de maître non seulement ses personnages mais aussi la trame de ses récits. La figure du narrateur élabore à chaque fois le récit sous nos yeux. Partant de faits vraisemblables, il se plaît à les mettre en question, à les interpréter de mille et une manières possibles. Par exemple, dans « *Iceberg* », le

²⁸⁵ Antonio José Ponte, « *El verano en una barbería* », in *Un arte de hacer ruinas y otros cuentos*, op.cit., pp.90-91.

²⁸⁶ *Ibidem*, pp.92-93.

²⁸⁷ *Ibidem*, p.94.

²⁸⁸ *Ibidem*, p.95.

narrateur compose un récit qui se voudrait cohérent mais qui ne l'est pas car l'histoire qu'il raconte se construit et se déconstruit au gré de ses envies. Elle est faite d'hésitations, de vérités et d'inventions, de faits concrets et de créations imaginaires sans que l'on ne sache jamais sur quel terrain il se situe. Ce qui compte dans cette nouvelle c'est le pouvoir des mots qui font et défont la réalité :

« Por más que me esforzaba no podría hablar más que de las palabras. Las palabras fueron las dueñas de todo: de la muchacha que ha salido hasta la puerta del restaurante donde presumiblemente se ha despedido de José Robustiano. Digo presumiblemente porque sigue habiendo un problema temporal: pudieron demorar lo suficiente mientras el resto bebía allá en la mesa repleta de botellas y carnes sazonadas, sucede que en ocasiones yo soy el mismo José Robustiano y no logro precisar los detalles, qué hicimos, dónde estamos. De repente me asalta la inquietud de que la inventamos. La inventamos porque dijimos idioteces sobre la fabulación... »²⁸⁹

Le narrateur, comme les autres personnages, apparaissent comme des fabulateurs qui manipulent les données que leur offre la réalité. Nous assistons à l'élaboration du conte tandis que le narrateur envisage toutes les hypothèses possibles et impossibles de sorte que le récit se décompose en même temps qu'il tente de le construire. Y compris l'identité du conteur est indéfinie puisque les rôles s'inversent régulièrement au cours de la nouvelle. Le narrateur-conteur s'approprie l'identité du protagoniste, José Robustiano, qui prend dès lors le relais de la narration. Dans la plupart de ces nouvelles, la figure initiale et unique du conteur se dédouble à la fin, faisant apparaître un autre personnage qui s'empare à son tour du récit. Dans « El señor Márquez », le premier narrateur-conteur raconte la visite qu'il a rendue à Monsieur Márquez, agonisant dans sa chambre. Ce n'est qu'avec la dernière phrase du récit qu'il change d'identité, dans une inversion de rôles qui annonce une réécriture de ce conte à l'infini :

« Aquí estoy en este cuarto haciéndome que duermo delante del muchacho que alguna vez escribirá este cuento. »²⁹⁰

L'auteur tisse ses récits comme des toiles d'araignée où s'entremêlent les voix, les identités des personnages, la fiction et la réalité.

²⁸⁹ Guillermo Vidal, « Iceberg », in *Confabulación de la araña*, La Habana, Unión, 1995, p.21.

²⁹⁰ Guillermo Vidal, « El señor Márquez », in *Confabulación de la araña*, op.cit., p.14.

3.2.3. Des contes cubains d'aujourd'hui

De la mise en scène de la fabulation à l'élaboration d'un conte il n'y a qu'un pas qu'ont franchi plusieurs écrivains de notre corpus.

Dans un petit recueil de nouvelles moins connu intitulé *Melancolía de los leones*, Pedro Juan Gutiérrez surprend le lecteur par des contes empreints de poésie, d'étrangeté et d'absurde. Loin des chroniques quotidiennes de la capitale qu'il propose dans sa *Trilogía sucia de La Habana*, l'écrivain compose ici une succession de récits brefs qui se rapprochent souvent de la fable. C'est par la formule traditionnelle du conte qu'il ouvre l'œuvre :

« *Había una vez un ratoncito de chocolate que vivía en una cueva pequeña pero confortable en un rincón de la cocina.* »²⁹¹

Dans ces textes surgissent des animaux merveilleux comme cette souris en chocolat, la grenouille de la fable d'Augusto Monterroso ou ces lions mélancoliques qui ont inspiré le titre du recueil. A leurs côtés apparaissent également des êtres surnaturels tels ces anges « clandestins » ou « inopportuns » qui envahissent la ville dans le conte « Sobre ángeles ».

Quand ce ne sont pas les personnages qui appartiennent au règne de l'étrange, ce sont des situations apparemment banales qui dérivent vers l'absurde ou le fantastique. Ainsi, dans « El túnel », un bus qui transporte des voyageurs de leur travail à leur domicile traverse un tunnel aux propriétés maléfiques puisqu'il ne le laisse pas atteindre sa destination. Après un voyage qui semble interminable, le bus finit par sortir par là où il est entré, mais en sens inverse ! Ce tunnel emprisonne les personnages qui se trouvent condamnés à revivre pour toujours la même journée et la même traversée. Dans « *Vade Retro* », le narrateur observe les va-et-vient d'une vieille voisine sur sa terrasse quand il apprend que celle-ci est morte depuis deux ans. Il y a dans ce recueil une attention toute particulière apportée à la mise en scène de la parole, à l'art du conte et du conteur. Ces nouvelles captivent autant par la voix que par les histoires narrées.

D'autres écrivains se sont également lancés dans l'écriture de nouvelles qui oscillent entre l'étrange, le fantastique et l'absurde. Au-delà de l'art du conteur, nous nous intéresserons ici à la création d'un univers autre, au passage de l'île « réelle » à l'île fabulée et souvent fabuleuse.

²⁹¹ Pedro Juan Gutiérrez, « El ratoncito de chocolate », in *Melancolía de los leones*, *op.cit.*, p.7.

Des récits comme « Sed » de Rita Martín ou « El jinetero » de Mario L. Guillot Carvajal partent tous deux d'une situation bien concrète : le premier de la pénurie d'eau et le second du phénomène de la prostitution. Toutes deux s'approprient cette réalité avant de la faire basculer dans l'absurde, rendant ainsi implicitement hommage à la prose de Virgilio Piñera. Dans « El jinetero », Raúl accepte de suivre une Canadienne cinquantenaire jusqu'à sa chambre d'hôtel. Là, il assiste à une scène extraordinaire : le corps de la femme se décompose membre par membre. Celle-ci perd d'abord son dentier, sa perruque reste dans les mains de Raúl, puis son oreille tombe suivie de son bras gauche, sa jambe droite et ses fesses, « *dejando al descubierto el interior del semicuerpo* »²⁹². Après avoir perdu connaissance, Raúl se retrouve finalement dans un service psychiatrique sans aucune preuve étayant son témoignage car la femme a littéralement disparu. Cet étrange démembrement du corps n'est pas sans rappeler certains épisodes des *Cuentos fríos* de Piñera, lui-même friand de ces décompositions corporelles inexplicables.

Le thème de la métamorphose du corps est au cœur de plusieurs nouvelles qui ne cachent pas leur filiation avec la prose du maître cubain ou de Kafka. Dans « La guagua » d'Alexis Díaz-Pimienta, le lecteur assiste à la progressive asphyxie des personnages comprimés dans un bus. Ces derniers ne sont plus que des fragments corporels comprimés les uns contre les autres :

*« Estoy casi en la puerta, detrás de una muchacha que me roza, un blando nalgatorio que amenaza mi estabilidad sobre el pie izquierdo; [...] no puedo voltearme a ver qué tengo atrás, una rodilla, un codo, un portafolio. [...] Una nariz golpea a otra. »*²⁹³ ; *« Los cuellos, flácidos, comenzaron ladeándose y luego cayeron las cabezas unas sobre otras, como una gran multitud de borrachos. »*²⁹⁴

L'écriture elle-même en vient à mimer l'entassement des corps. Les mots se bousculent dans la phrase sans conserver l'espacement syntaxique :

*« Recuerdo que nosapretamosunosobresobretros y que el chofer, al fin, cerró la puerta. »*²⁹⁵

²⁹² Mario L. Guillot Carvajal, « El jinetero », in *Revista Hispanocubana*, n°2, Madrid, octobre-décembre de 1998, pp.108-110.

²⁹³ Alexis Díaz-Pimienta, « La guagua », in *Nuevos narradores cubanos*, *op.cit.*, p.157.

²⁹⁴ *Ibidem*, p.159.

²⁹⁵ *Ibidem*, p.158.

Comme les corps, les mots sont écrasés dans un mouvement irrépessible. La déshumanisation des passagers atteint son paroxysme quand tous ces corps agglutinés ne forment plus qu'une seule masse informe et compacte, impossible à disloquer :

« Parecíamos maniqués con la boca abierta. [...] La policía, los bomberos. No sabían qué hacer. Sólo veían una guagua atiborrada de gente, caras aplastadas contra los cristales, ojos abiertísimos, bocas abiertísimas. »²⁹⁶

La scène finale fait basculer le texte dans l'absurde. Essayant par tous les moyens de libérer les passagers, les secours finissent pas découper le bus. Mais rien n'y fait : l'ensemble des corps forme un bloc inextricable. Ne sachant que faire de cette œuvre macabre, le Ministère des Transports cubains finit par la céder au Musée National des Beaux-Arts, « *donde el público pasa de martes a domingo, de 2 de la tarde a 9 de la noche, y algunos – casi siempre extranjeros – preguntan quién es el autor de tan magnífica obra, o se marchan pensando que es un tal Mitrán, de apellido italiano porque confunden el autor con el donante* »²⁹⁷. Nous voyons ici comment un sujet de préoccupation quotidien des Cubains – le problème des transports – devient un objet de fabulation pour l'écrivain.

Les corps se transforment de mille et une façons dans les textes de notre corpus. Plusieurs écrivains, s'inspirant de la métamorphose kafkaïenne, jouent à changer les protagonistes de leur récit en animaux. Avec sa nouvelle « Una vaca menos, una vaca más », Ernesto Pérez Castillo réécrit *La métamorphose* en l'adaptant au contexte de pénurie de viande bovine dans la Cuba des années 1990. Gregor Samsa devenu Gregorio *el Santa* se réveille au sortir de rêves agités, dans une pièce du « *solar* », transformé non pas en un monstrueux cancrelat mais en vache. A la manière de Kafka, l'écrivain cubain nous plonge dès l'incipit dans cette étrange atmosphère où le surnaturel s'intègre parfaitement dans le réel. Lorsque la police force la porte de son appartement afin de l'arrêter pour le vol d'une vache, elle ne trouve qu'une pauvre bête apeurée près de la fenêtre cassée. Les conclusions de cette découverte sont des plus rationnelles :

« ¡El Santa es un loco! Comentó uno de los vecinos al ver a los policías sacando la vaca desmayada. ¡No hay quien lo coja, se les volvió humo! »²⁹⁸

²⁹⁶ *Ibidem*, p.159.

²⁹⁷ *Ibidem*, p.160.

²⁹⁸ Ernesto Pérez Castillo, « Una vaca menos, una vaca más », in *Kubánská Cítanka*, Stanislav Skoda, Margarita Mateo Palmer eds., Prague, Labyrint, 2007, p.54.

Un processus de métamorphose du corps humain est également à l'œuvre dans « *Mutatis mutandis* » de Pedro Juan Gutiérrez. Dans cette courte histoire aux allures de fable, le protagoniste qui nage dans les eaux turquoises des tropiques se plaît à rêver des rencontres qu'il pourrait faire sous la mer :

« Nada sin pensar mucho en todo esto. Nadando abandona aquella atmósfera irrespirable para sumergirse realmente en el agua azul y transparente. [...] Quiere descubrir algo allá abajo para tener un pretexto que le haga descender. Sabe que puede ser dulce dejarse ir hacia abajo, tras un pargo o una cherna, y no regresar. [...] Abajo, en el fondo rocoso y bellissimo de corales y gorgonias, él se iría quedando sin aire, con una sensación progresiva de laxitud que lo invadiría en su sopor de neutralidad, hasta que el agua comenzara a entrar en los pulmones y entonces lanzaría el arpón contra el pez perseguido, para hacer juntos el viaje. »²⁹⁹

La plénitude qu'il ressent au fond de l'eau le plonge dans des rêveries interrompues soudainement par l'apparition d'un requin. Face à cette force de la nature, le protagoniste s'immobilise, se laissant flotter à la surface. Le requin, de même, arrête sa course. Tous deux s'observent, se croisent puis se quittent, moment où se produit une incroyable inversion :

« Uno junto al otro, por un tiempo interminable, impreciso, hasta que decide irse y dejar allí a aquel hombre inanimado, que flota sin mover un dedo. Se inquieta un poco cuando se aleja de un aletazo. Siente algo como esa breve tristeza después del adiós a un ser muy querido. Pero apenas dura un instante. Es sustituida por una alegría rebosante de felicidad cuando siente la fuerza inmensa de su cuerpo, largo y negro como un torpedo, que se desplaza sin esfuerzo por el agua. Abre y cierra su mandíbula poderosa, erizada de colmillos afiladísimos. »³⁰⁰

Les identités s'échangent au cours de cette rencontre mi-onirique mi-fantastique. Le lecteur assiste ainsi à une mutation étrangement poétique qui l'entraîne hors du réel, vers un monde empreint d'une mystérieuse magie.

Dans « El éxito del tigre » de Luis Manuel Gracia, la métamorphose du protagoniste nous projette dans un univers, si ce n'est aussi poétique, du moins aussi fantastique que celui dépeint par Gutiérrez. Le narrateur commence par décrire la vie surprenante que mène un de ses collègues qui a pour animal de compagnie un tigre. Devenu trop grand

²⁹⁹ Pedro Juan Gutiérrez, « *Mutatis mutandis* », in *Melancolía de los leones*, op.cit., pp.62-63.

³⁰⁰ *Ibidem*, pp.63-64.

et trop dangereux pour vivre dans ce cadre familial, son maître décide de s'en séparer. Mais quand le zoo vient récupérer l'animal à son domicile, ils le trouvent seul : son maître a disparu. Tout le monde s'imagine alors que le tigre a fini, logiquement, par le dévorer. Pourtant, lorsque le narrateur va lui rendre visite au zoo, un sentiment inhabituel l'envahit : il est persuadé d'avoir reconnu dans ses yeux le regard de son ami disparu. L'animal intrigue par son comportement étonnamment humain. Depuis, le narrateur est convaincu que son ami n'est pas mort mais qu'il vit heureux, transformé en tigre. La métamorphose – ironique pour ce personnage qui a toujours fui la littérature de Kafka – révèle la dimension fantastique du texte qui se confirme dans les dernières pages. Non content de se comporter comme un homme, le tigre se met à écrire. Ses œuvres sont publiées et traduites dans le monde entier. Alors que son ami n'avait jamais réussi à terminer un roman de son vivant d'homme, c'est en tant que tigre qu'il atteint la renommée d'écrivain dont il avait toujours rêvé, devenant ainsi le premier « *tigrescritor* »³⁰¹ de l'histoire. A la fin de la nouvelle l'île « réelle » s'efface, une fois de plus, devant l'île fabulée par l'écrivain.

Tous ces récits, chacun à leur façon, parviennent à créer une île autre, où le surnaturel, le fantastique ou l'absurde triomphent, ouvrant la porte sur des mondes parallèles.

Nous avons déjà rencontré au cours de notre analyse les récits d'Antonio José Ponte, « Un arte de hacer ruinas », et de Miguel Mejides, « El hombre de ninguna parte ». Tous deux nous entraînent dans une Havane transfigurée : une ville souterraine qui vit et se développe parallèlement à la ville « réelle », celle qui existe à la surface. Tout en créant des univers très différents, chacun des écrivains part de l'espace concret que constitue la capitale cubaine et y ouvre une brèche qui fait dériver le récit. La dimension fantastique de la nouvelle de Ponte se révèle pleinement dans les dernières lignes lorsque le narrateur découvre, en suivant de nuit un inconnu, un chemin sous terre qui le conduit jusqu'à une étrange reproduction de La Havane édifiée en surface. En entrant dans un réseau de tunnels, il croise une mystérieuse femme qui apparaît comme la gardienne de ces lieux et qui attend qu'il prononce le sésame avant de le laisser pénétrer dans la cité souterraine. Un espace imaginaire se superpose à la géographie « réelle » de l'île. L'île fantasmée ici par Ponte est jalousement gardée : si l'on s'y attarde trop, on risque de ne plus pouvoir échapper à cette « *ciudad de pesadilla* »³⁰².

³⁰¹ Luis Manuel García Méndez, « El éxito del tigre », in *El éxito del tigre*, *op.cit.*, p.149.

³⁰² Antonio José Ponte, « *Un arte de hacer ruinas* », *op.cit.*, p.72.

Traverser la ville « réelle » pour parvenir à la ville fabulée c'est également le voyage que nous propose Miguel Mejides dans deux de ses nouvelles. Avec « El hombre de ninguna parte », il nous fait découvrir cette Havane des années 1990 qui vit du trafic et de l'illégalité. Très vite, une fissure se crée dans la description de cet espace en apparence normal : la ville d'en haut se trouve en réalité envahie et contrôlée par des nains qui ont colonisé le sous-sol. Là encore, la fin de la nouvelle verse dans le fantastique puisque le narrateur et son compagnon sont eux-mêmes métamorphosés en nains pour avoir désobéi aux règles de leur société secrète, le Graal :

« Desperté en un cobertizo de hielo de una caverna. Mi cuerpo temblaba. El bueno de Jeremías vino hasta mí. ¡Ay, Dios, ahora era él un despreciable enano! Jeremías con sus piernas cortas, con un jubón antiguo sobre su pequeño cuerpo, con las orejas descarnadas, calzado con botas de fieltro, sin sus zapatos dos tonos, transmitiendo una conformidad que me llenó de horror. – Ya no existo – me dijo, y me ayudó a levantarme y fue cuando mi grito congeló aún más la caverna. También yo era un enano, un enano con los labios cruzados de azoramiento, un enano sin pestañas. »³⁰³

Le narrateur se retrouve prisonnier de cet univers parallèle avec lequel il n'avait que des contacts ponctuels à la surface. L'accès à La Havane lui est désormais interdit. Il a été happé par cette ville souterraine où il est condamné à rester en tant que nain, éternellement.

Dans « Venecia en la segunda luna », l'écrivain va encore plus loin dans la construction d'une ville parallèle dans la mesure où, tout en partant à nouveau de l'espace « réel » de La Havane, il crée dans le récit une fissure non seulement spatiale mais aussi temporelle. Celle-ci donne accès à une île autre dans laquelle le protagoniste ne peut pénétrer que la nuit. Il y tombe amoureux d'une Italienne qui lui fait découvrir les charmes de Venise. Ces espaces qui semblaient vivre indépendamment l'un de l'autre se mélangent et fusionnent au point que le narrateur ne sait plus distinguer l'espace « réel » de l'espace rêvé. L'apparition de cet univers parallèle répond au besoin du protagoniste d'échapper à une existence qui est devenue monotone et oppressante. L'atmosphère onirique du texte lui permet de glisser d'un monde à un autre sans que la limite entre les deux soit clairement définie. Ce passage est matérialisé par l'existence d'une porte, « *la puerta de san Marcos* »³⁰⁴, qui s'ouvre la nuit sur un monde féerique peuplé de ducs, de rois et de princesses. Les deux univers se confondent quand des

³⁰³ Miguel Mejides, « El hombre de ninguna parte », *op.cit.*, p.32.

³⁰⁴ Miguel Mejides, « Venecia en la segunda luna », in *Las ciudades imperiales*, *op.cit.*, p.91.

personnages fantasmagoriques, tel l'ange, font irruption dans l'île supposée « réelle ». Le protagoniste finit par choisir de s'installer définitivement dans l'espace autre, celui de la Venise de la Renaissance, en traversant la porte magique, tandis qu'il laisse derrière lui une Havane endormie, « *un proyecto de ciudad en el golfo* »³⁰⁵.

Grâce à leurs talents de conteurs, les écrivains de notre corpus construisent une île autre, territoire de l'étrange, du fantastique ou de l'absurde, espace transfiguré, ville souterraine... : échos lointains de l'île « réelle » qui rappellent le désir de revenir un jour à La Havane.

Les nouvelles de notre corpus marquent l'avènement d'une ville explicitement inscrite dans un contexte de crise. En jouant avec les ruses du témoignage et de la chronique, elles créent une Havane insulaire – fragmentée, divisée, qui se reproduit sans fin – et primitive, où les traces de civilisation s'effacent peu à peu. Détournant leur regard de cet espace, les personnages créent une île autre, à travers l'art et l'imaginaire.

Tandis que les écrivains cubains tentent de sauver ce qui reste d'une Havane rongée par le néant, ils vont trouver dans le corps de ses habitants la seule certitude à opposer au chaos.

³⁰⁵ *Ibidem*, p.99.

UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE – PARIS III
ECOLE DOCTORALE 122

Thèse de doctorat
Etudes hispaniques et latino-américaines

AUTEUR :
Michaëla SVIEZENY GREVIN

Crise et (dé)constructions de La Havane
dans la nouvelle cubaine de 1991 à nos jours

Tome II



Thèse dirigée par M. le Professeur Bernard LAVALLE
Soutenue le 14/11/2009

Jury :

M. Bernard LAVALLE (Paris III – Sorbonne Nouvelle)
M. Hervé LE CORRE (Paris III – Sorbonne Nouvelle)
Mme Françoise AUBES (Paris X Nanterre – Paris Ouest)
Mme Michèle GUICHARNAUD-TOLLIS (Pau – UPPA)

Sommaire

INTRODUCTION	12
1. Axes de recherche.....	13
2. Définition du corpus	16
3. Présentation du plan	21
PARTIE I : DU CHAOS SURGIT LE VERBE	23
CHAPITRE 1. STRUCTURE ET DESTRUCTION : AU CŒUR DU RECIT, LE NEANT ..	25
1. Fin d'un monde et rêves d'apocalypse.....	25
1.1. Le spectre de « l'option zéro »	26
1.1.1. Fin d'un monde et fin du monde : l'apocalypse comme événement présent et quotidien sur l'île.....	29
1.1.2. Des images angoissantes et terrifiantes de la Destruction : « l'option zéro » ou le fantôme de la disparition de l'île.....	34
1.2. Le degré zéro de l'édition	43
1.2.1. S'adapter à la crise : de l'avènement d'un système éditorial alternatif à l'insertion dans l'économie de marché	45
1.2.2. L'impact de la crise sur les rapports entre l'écrivain, l'œuvre et le public ..	53
2. Une poétique des ruines.....	59
2.1. Pour une archéologie des ruines du présent	59
2.1.1. Décompositions littéraires de l'espace havanais.....	61
2.1.2. L'art nouveau de fabriquer des ruines	65
2.2. Des ruines matérielles aux ruines morales	76
2.2.1. Espaces et corps en ruines : des destructions visibles aux dévastations intimes	76
2.2.2. Le suicide comme expression ultime d'une crise intérieure.....	82

3. « Être(s)-dans-l'attente »	91
3.1. Du temps arrêté au temps suspendu	91
3.1.1. Un temps confisqué par la Révolution.....	92
3.1.2. Le présent ou le temps mort	94
3.1.3. Le motif de la montre arrêtée ou l'accès à un temps autre	102
3.2. Le temps de l'Attente.....	109
3.2.1. La queue comme manifestation physique et quotidienne de l'Attente	110
3.2.2. Le sens de l'Attente : de l'inertie à la mort	116
3.2.3. L'Attente parfaite	120
CHAPITRE 2 : L'EXPLOSION DES MAUX	124
1. L'utopie renversée	124
1.1. La chute de l'Homme nouveau	124
1.1.1. Dégradation et disparition d'une figure de l'utopie	125
1.1.2. Délinquance, corruption et socialisme	131
1.2. Le texte mis en question.....	142
1.2.1. Crise identitaire et crise du texte : la question comme axe structurant de la nouvelle	143
1.2.2. La question qui déstabilise le texte	149
1.2.3. Le texte-énigme.....	153
2. Les marges au centre	160
2.1. « Los hijos que nadie quiso »	160
2.1.1. Ecllosion d'une tendance littéraire	161
2.1.2. Exploration littéraire de l'inframonde	164
2.1.3. L'obsession des marges.....	170
2.2. Derrière les colonnes, la ville maudite	177
2.2.1. Odes à La Havane défunte	179
2.2.2. Une ville à l'agonie.....	184

PARTIE II : LE CORPS DE L'ILE	190
CHAPITRE 1. LE REEL AU CORPS	192
1. Le texte et son contexte.....	192
1.1. Ici et maintenant : fabuler avec les ruses du témoignage et de la chronique....	192
1.1.1. L'explosion contextuelle : apparition d'une Havane datée et datable.....	192
1.1.2. Du contextuel à l'universel.....	200
1.1.3. « Faux-témoignages » : la confusion des genres.....	202
1.1.4. Nouvelles et chroniques journalistiques.....	207
1.2. Pourquoi ce phénomène référentiel ?	212
1.2.1. Témoigner de son temps : entre tradition littéraire et besoin vital	212
1.2.2. Le détournement de la fiction.....	217
1.2.3. Ecrire pour répondre aux attentes des éditeurs étrangers	226
2. « La realidad en peso »	230
2.1. D'Ile en îles : représentations ambivalentes de l'espace insulaire.....	230
2.1.1. Des îles dans l'Ile : La Havane au cœur de l'apothéose urbaine	232
2.1.2. Les « invasions barbares » : « <i>solares</i> », « <i>cuarterías</i> » et « <i>ciudadelas</i> ».....	235
2.1.3. Mises en abyme de l'espace insulaire.....	241
2.2. Le néant dans le corps et au cœur de l'Ile	250
2.2.1. Une Ile habitée par le vide	251
2.2.2. La jungle havanaise : le règne animal et le temps d'avant la civilisation... ..	258
2.2.3. L'ombre de La Havane	268
3. D'une réalité à l'autre : l'Ile réinventée	275
3.1. Les masques de la ville.....	275
3.1.1. De La Havane contemplée à La Havane vécue.....	275
3.1.2. Le mirage touristique	279
3.1.3. Regarder la ville depuis la « <i>azotea</i> » : vers des espaces autres	282
3.2. L'art de la fabulation : des « faiseurs d'histoires » inventent une Ile autre.....	289
3.2.1. Des personnages qui racontent et se racontent des histoires	289
3.2.2. L'Ile contée : la figure de l'écrivain-conteur	294
3.2.3. Des contes cubains d'aujourd'hui.....	297

CHAPITRE 2 : LE CORPS POUR SEULE REALITE	304
1. Le corps dans tous ses états	304
1.1. Le corps comme objet littéraire érotique au milieu du néant	304
1.1.1. L'affirmation du corps au milieu du naufrage : le corps comme seule certitude face au chaos.....	305
1.1.2. Un corps fragmenté et discontinu qui cherche à se reconstruire à travers l'Eros.....	314
1.2. La fête des corps comme ultime résistance à la philosophie du sacrifice perpétuel	321
1.2.1. L'érotisme comme exclamation vitale	321
1.2.2. L'érotisme comme dynamique littéraire.....	326
1.2.3. L'exaltation d'un corps autre comme espace privilégié de transgression ..	332
2. A la recherche du corps perdu.....	336
2.1. Le corps malade	337
2.1.1. Etranges corps et corps extravagants	337
2.1.2. Ces corps malades.....	342
2.2. La perversion des corps	348
2.2.1. La ville, La Havane et ses doubles : lieux de tous les vices	348
2.2.2. La violence des corps : le corps profané.....	350
2.2.3. Du corps maudit au corps exilé : un corps à vendre	359
 PARTIE III : DÉRIVES CUBAINES.....	 366
 CHAPITRE 1. AU-DELA DE L'ÎLE : LA TRAVERSEE DE L'HORIZON.....	 368
1. Horizons et frontières.....	368
1.1. Les mirages de l'horizon.....	368
1.1.1. La fenêtre ouverte sur l'horizon.....	369
1.1.2. Frontières ambiguës et un au-delà impossible	374
1.1.3. La mer pour seul horizon	379
1.1.4. Le mur de l'horizon chez Abilio Estévez.....	383

1.2. Du voyageur immobile à l'être transocéanique	387
1.2.1. La traversée	387
1.2.2. La parole comme invitation au voyage : la tradition du « pèlerin immobile » ou le voyage impossible.....	389
1.2.3. Le Cubain errant chez Antonio José Ponte	397
2. La dérive des corps.....	400
2.1. L'eau, l'être cubain et le néant	400
2.1.1. Un être d'eau	401
2.1.2. Mer, Eros et renaissance	404
2.1.3. La mer et le néant	407
2.2. « <i>Balsas</i> », « <i>balseros</i> » et « <i>balseorías</i> »	411
2.2.1. La traversée en « <i>balsa</i> » ou le voyage intérieur : l'expérience des limites	412
2.2.2. Le corps face à l'épreuve de la traversée.....	415
2.2.3. Le déferlement des « <i>balseros</i> »	423
CHAPITRE 2 : DERIVES LITTERAIRES	430
1. L'île dans la tourmente : vivre et écrire la distance	430
1.1. Bribes et éclats : la Famille cubaine dispersée.....	430
1.1.1. Dégradation de la figure maternelle	431
1.1.2. La famille déchirée par les guerres africaines et les tensions générationnelles	433
1.1.3. Une fracture au cœur de la famille révolutionnaire	435
1.2. Errance, nomadisme et exil : la condition diasporique de la littérature cubaine	440
1.2.1. Vers une définition de la diaspora cubaine	440
1.2.2. Errance et fragmentation : l'histoire d'une dispersion.....	449
2. Ecriture et territoire	460
2.1. La littérature exilée : l'« <i>insilio</i> » ou la malédiction d'écrire à Cuba.....	460
2.1.1. Errance, exil et perte du centre.....	461
2.1.2. L'écrivain maudit	469

2.2. La littérature cubaine au-delà de tout territoire : de nouveaux espaces d'expression et de réunion	477
2.2.1. Vers « l'île possible ». Congrès, anthologies et expositions : des espaces concrets de réunion.....	478
2.2.2. Internet ou la « <i>balsa</i> » virtuelle	488
CONCLUSION	507
Bibliographie	516
Annexes.....	548

Chapitre 2 : Le corps pour seule réalité

1. Le corps dans tous ses états

1.1. Le corps comme objet littéraire érotique au milieu du néant

« ...cuerpos vacíos pero deseantes. »

Rolando Sánchez Mejías, *Escrituras*.

Dans le terrible contexte de pénurie et de manque des années 1990, face au néant quotidien, le corps s'est imposé comme l'une des principales substances du texte littéraire. Les artistes cubains, et en particulier les écrivains, en ont fait l'aliment essentiel de leurs fantasmes et de leurs créations. Alors qu'ils ne possèdent plus rien – ou presque – les personnages de nos nouvelles contemplent, touchent, s'approprient voire dévorent³⁰⁶ le corps de l'autre tout comme ils exhibent eux-mêmes la seule chose qui leur appartienne encore : leur propre corps.

Les textes qui s'offrent à nous ont été écrits, pour la plupart, avec, depuis et pour le corps, celui-là même qui renvoie à un corps social érodé et corrompu. Ils se savourent ainsi avec les yeux mais aussi avec les mains dans la mesure où ils font du corps l'une des seules réalités palpables dans une Ile en crise vidée de toute consistance.

Le corps est également un espace en attente de sens. Ses représentations esthétiques dévoilent le rapport d'une société à l'être et au monde. Dans la littérature cubaine de ces dernières années, il s'est vu investi d'une forte charge symbolique. Il est devenu un lieu privilégié de révélations face à la perte de valeurs d'une société à la dérive.

Partant de l'érotisme et du désir qui habitent les nouvelles de notre corpus, nous tâcherons d'analyser comment l'être cubain se construit en tant que sujet post-moderne fragmenté et dispersé. Nous essayerons de saisir en partie, à travers l'Eros littéraire, l'identité d'une nation qui se définit aussi – et peut-être surtout – par le corps et ses pratiques amoureuses comme le souligne à juste titre Víctor Fowler :

³⁰⁶ Au sens figuré comme au sens propre, notamment dans les œuvres de Ronaldo Menéndez.

« Por vía de lo erótico lo mismo te encuentras la realidad de lo que el cubano es que la manera en que fabricamos una mitología para lo que creemos que somos. [...] Lo que somos, más lo que creemos que somos. »³⁰⁷

Le corps en tant qu'expérience, langage et texte ainsi que l'expression de l'Eros nous engageant, au-delà de la dimension physique, vers une réflexion plus vaste sur le désir, sur les rapports entre sujet et objet, et sur l'identité.

1.1.1. L'affirmation du corps au milieu du naufrage : le corps comme seule certitude face au chaos

Lorsqu'il ne reste plus rien, lorsque la société dans laquelle vivent les hommes n'est que chaos et néant, ceux-ci n'ont plus que leur corps et leur esprit pour seules certitudes. Occupés à réinventer chaque jour de nouveaux modes de survie, les Cubains se raccrochent au corps pour se convaincre qu'ils existent toujours.

En pénétrant le cœur de La Havane secrète, Abilio Estévez met en lumière le corps des êtres qui l'habitent : un corps à la recherche d'autres corps qui a besoin d'aller vers l'autre, de le toucher, de le désirer et de jouir pour ne pas se sentir exclu de la vie :

« No hay que pensar ni conversar, hay que buscarse y reconocerse en el abrazo de la mañana o de la noche, tratar de fundirse con el otro (sí, querido Sartre, también el otro puede ser el paraíso), mezclar salivas, sudores, savias. Porque cuando todo desaparece, aparece el cuerpo. Cuando la ilusión desaparece, viene el beso a iluminar la realidad. La caricia restituye la certeza de las cosas. »³⁰⁸

Dans un contexte où toutes les vérités sont ébranlées, la conscience de l'existence ne passe pas par des constructions intellectuelles mais par le contact des corps. Face à la désintégration des structures sociales, politiques et économiques dans la Cuba des années 1990 a ressurgi l'angoisse séculaire de la fin des temps, la peur d'un futur résolument compromis. Selon Víctor Fowler, pour affronter ces craintes l'homme ne dispose que de son corps. Celui-ci est le seul survivant de la catastrophe, la seule certitude au milieu du néant³⁰⁹.

³⁰⁷ Víctor Fowler interviewé par Dean Luis Reyes, « Las faenas del Eros », in *La Isla en Peso*, n°2, La Habana, sur www.uneac.org.cu/LaIslaEnPeso/

³⁰⁸ Abilio Estévez, *Inventario secreto de La Habana*, op.cit., p.323.

³⁰⁹ « Siempre te ha parecido que sí, que es cierto que todo se destruye, porque ya sabemos (desde Valéry o desde siempre) que nosotras, las civilizaciones, somos mortales, pero vas descubriendo que son los cuerpos, en verdad, los únicos que permanecen. », *ibidem*, p.321.

Dans le cas cubain, nous pouvons en effet noter une coïncidence entre l'explosion sexuelle qu'a connue l'île à partir des années 1990³¹⁰ et la profonde crise généralisée qui a fragilisé le pays au même moment. Ce n'est qu'au cours de cette décennie que le corps et ses plaisirs font une entrée fracassante dans le discours littéraire cubain³¹¹. Depuis, il s'est imposé sous toutes ses formes. Ses représentations les plus variées ainsi que celles des pratiques sexuelles, longtemps exilées de la littérature cubaine – telles que la confusion du féminin et du masculin, l'homoérotisme ou encore le plaisir pervers et destructeur –, ont réinvesti le texte. Les interdits pesant sur le corps et la nudité dans les œuvres des intellectuels avant la Période Spéciale se sont effondrés avec la crise comme si ce champ sémantique était devenu, à défaut d'autres espaces, le seul où puisse s'exercer la transgression. Dans la littérature cubaine récente l'apothéose des corps et de l'érotisme sous ses formes les plus obscènes et abjectes n'est probablement pas sans rapport avec la crise morale que traverse le pays et l'exacerbation de l'individualisme dans une société qui se voulait, jusque-là, unie et solidaire.

Face à un espace public ébranlé c'est vers l'exploration de l'espace privé dans ce qu'il a de plus intime et de traditionnellement tabou que se sont tournés les écrivains donnant naissance à une littérature profondément charnelle où le corps devient l'objet de tous les fantasmes.

Les personnages créés par les écrivains cubains depuis les années 1990 ne sont bien souvent que des corps sans profondeur installés au bord du gouffre. Une des photos de Luis Orlando Pardo qui illustre l'œuvre d'Ahmel Echevarría Peré, *Esquirilas*, exprime parfaitement cet état de l'être dans lequel se retrouvent les protagonistes du récit³¹². Elle offre une vue plongeante sur une cage d'escalier en spirale, vide, image de l'abîme au bord duquel s'est allongé un corps masculin, la tête vers le bas. Le rapport entre la photo et le texte s'impose aisément puisque les personnages ne sont eux-mêmes que des « *cuerpos en una caída lenta y muda* »³¹³, aspirés par un gouffre sans fin. Confrontés au chaos quotidien de l'île, ils se réduisent à des corps ambulants qui se meuvent sans but

³¹⁰ Ce n'est qu'à partir de cette décennie que Cuba s'inscrit dans le processus d'émancipation sexuelle qu'une partie du monde occidental a vécu deux ou trois décennies auparavant. L'érotisme connaît un incroyable boom dans la littérature mondiale dans les années 1960-1970, avec la révolution sexuelle et l'émergence des mouvements hippies, gays et féministes.

³¹¹ L'explosion du corps dans la littérature cubaine des années 1990 a été soulignée par de nombreux critiques, dont Víctor Fowler, par exemple, dans son article « Para días de menos entusiasmo », in *La Gaceta de Cuba*, La Habana, novembre-décembre de 1999, pp.34-38. Si le corps a toujours été un sujet de prédilection dans la littérature cubaine – et plus largement antillaise – son traitement a radicalement changé au début des années 1990.

³¹² Ahmel Echevarría Peré, *Esquirilas*, *op.cit.*, p.13.

³¹³ *Ibidem*, p.15.

précis à l'image de la mère de Yani, ce « *cuero macilento caminando de un rincón a otro* »³¹⁴ qui sort à peine de son espace de vie, évitant l'extérieur comme si pour elle la société n'existait pas.

De nombreux personnages – pour la plupart féminins – ne se définissent ainsi que par leur corporéité. Ils semblent vidés de toute profondeur, de toute psychologie, n'ayant pour seule assise que leur propre corps. Le cas de Yenisleidis, la figure féminine qui habite le récit de Ronaldo Menéndez, « La verticalidad de las cosas », est en ce sens emblématique. Le narrateur-protagoniste qui entretient une relation avec elle la dépossède purement et simplement de tout intellect. Elle n'existe, à ses yeux, qu'à travers son corps. D'ailleurs, les descriptions qu'il nous donne de Yeni ne sont que physiques tandis que leur première rencontre n'est rien d'autre qu'une union sexuelle, un « *échange de fluides* »³¹⁵ selon ses termes. Ces deux êtres ne se voient et ne communiquent que par leur corps :

*« Nos soportamos durante un prelude reglamentario agradándonos recíprocamente hasta que no fue posible sostener la conversación sin tocarnos. Primero con los labios, como al descuido, luego como si tuviéramos sed [...], luego con las manos. Pude pensar que sus pechos se me abrieron de pronto como ramos de Jacinto. Que sus piernas conservaban la fuerza de lo elemental. Pero antes de darnos cuenta ya había transcurrido un tiempo imposible de medir en los relojes... »*³¹⁶

Ils pratiquent ensemble le sexe brut, primitif, sans raffinement ni subtilités. Les scènes de leurs ébats envahissent le texte au détriment de toute autre forme de dialogue. Leur seul lien est corporel puisque le sexe est la seule chose qu'ils possèdent, « *nuestro invaluable tesoro, la piedra ontológica de nuestra relación* »³¹⁷. Pour le narrateur-protagoniste, Yeni n'est qu'un corps, certes voluptueux, mais qui n'est finalement que chair. Ainsi, quand leur relation se dégrade et que leurs rencontres sexuelles deviennent plus ponctuelles, il s'impatiente quand il n'a pas eu sa « *ration* »³¹⁸ de Yeni. Celle-ci est la chair fraîche qui excite l'appétit sexuel. Le narrateur consomme le corps de l'autre comme il consommerait de la viande³¹⁹.

³¹⁴ *Ibidem*, p.25.

³¹⁵ « *intercambio de fluidos* » dans le texte original de Ronaldo Menéndez, « La verticalidad de las cosas », *op.cit.*, p.51.

³¹⁶ *Ibidem*, p.52.

³¹⁷ *Ibidem*, p.58.

³¹⁸ *Ibidem*, p.60.

³¹⁹ Ronaldo Menéndez joue en permanence dans ses œuvres sur l'ambivalence du terme espagnol « *carne* » qui désigne à la fois la viande et la chair.

A l'instar de Yeni, les personnages féminins qui traversent le recueil d'Alberto Garrido, *El muro de las lamentaciones*, se réduisent essentiellement à leur corps. Elles se définissent presque exclusivement par la beauté de ce dernier. Le reste de leur être n'intéresse guère le narrateur qui ne se lasse pas de décrire au fil des pages ces corps féminins érotisés. La présentation des deux femmes qui hantent la mémoire d'Alberto Garrido dans la nouvelle inaugurale révèle la réduction de l'être au corps qui s'opère dans l'esprit de l'homme:

« Pero nuestro héroe no la oía: evocaba la piel trigueña, los ojos grandes, oscuros y brillantes, y la boca pulposa y los senos gangsteriles apuntando bajo el vestido, y aquel movimiento de sus nalgas insinuando el signo del infinito matématico, ... »³²⁰ ; « A Zurama le caía el pelo rubio sobre un lado de la cara y tenía que echárselo atrás con sus dedos de uñas larguísimas. Tenía un lunar en la mejilla y otro en la boca. Bajo la luz irreal sus ojos parecían color de miel... »³²¹

L'être c'est le corps : tel est le message que véhiculent les nouvelles analysées. La conscience de soi tout comme la conscience de l'autre passe par l'exhibition et la contemplation du corps, un corps nu, libéré de tout artifice.

Le récit d'Alexis Díaz-Pimienta, « Cosas de este mundo o la Muchacha de la Calle Tirry », met en scène de façon hallucinante l'irruption de la nudité dans l'espace public. Après avoir été séquestrée par un homme pendant deux ans, Elizabeth, la narratrice-protagoniste, parvient à se libérer et décide de sortir dans la rue, en plein jour, à peine vêtue. Au cours de son errance à travers la ville, elle finira par dévoiler, le plus naturellement du monde et aux yeux de tous, son corps dénudé :

« Mi piel resplandecía bajo el sol. El viento descarrilándose en mis curvas y los ojos también, descarrilándose. Me sentía sin tobillos, sin codos, sin cabeza: Elizabeth empieza en los pezones, Elizabeth se acaba en las rodillas, Elizabeth es ella en la cintura. »³²²

Le personnage féminin prend ici conscience de son existence à travers la révélation de son corps. Elizabeth se réduit non seulement à son corps mais celui-ci s'avère, qui plus est, tronqué, limité à sa partie centrale, là où s'exposent les attributs sexuels.

³²⁰ Alberto Garrido, « El muro de las lamentaciones », *op.cit.*, p.18.

³²¹ *Ibidem*, p.22.

³²² Alexis Díaz-Pimienta, « Cosas de este mundo o la Muchacha de la Calle Tirry », in *Poco antes del 2000*, *op.cit.*, p.34.

Face à cette situation inédite qui heurte les convenances sociales, les passants sont décontenancés et contemplent médusés cette scène inattendue. Au milieu des spectateurs naufragés, se dresse un corps féminin nu qui refuse de disparaître. Ne voulant pas se rhabiller, elle échappera jusqu'à la fin aux représentants des forces publiques. Dans ce récit halluciné, une réalité s'affirme : celle du corps, ce corps féminin emprisonné qui devient, tout à coup, le centre du monde. Lui qui était nié au début de la nouvelle, préservé de force du regard extérieur, devient la matrice :

« *Las mujeres soy Yo – grité y seguí danzando –, las mujeres soy Yo.* »³²³

Le corps d'Elizabeth devient le symbole de toutes les femmes : l'Eve première jetée en pâture aux serpents du paradis.

Cette nouvelle qui fait du corps l'essence de l'existence pourrait être lue, à un niveau métaphorique, comme le récit de l'irruption du corps dans les lettres cubaines de la dernière décennie du XXe siècle. Cette soudaine explosion corporelle dans les créations artistiques a bouleversé les canons esthétiques traditionnels – tout comme Elizabeth bouleverse les codes de la bienséance et provoque l'émoi des passants – mais elle a aussi conduit à une surexploitation et à une saturation de ce thème qui révèle un certain essoufflement – tout comme Elizabeth annonce dès l'ouverture de la nouvelle sa mort prochaine.

Si dans les exemples étudiés l'être se réduit essentiellement au corps, ce dernier apparaît également souvent comme l'unique objet que les personnages possèdent. Privés de biens matériels, les Cubains n'ont guère plus que leur corps à donner et à posséder. Il est la seule richesse à laquelle ils peuvent tous prétendre et qui n'est soumise à aucun rationnement. C'est pourquoi il s'offre et se reçoit sans limites dans les textes de notre corpus.

Différents rituels de la chair mettent en scène l'offrande et la prise de possession du corps sous des formes très variées allant de la prostitution au simple voyeurisme. Si la prostitution constitue une des formes les plus extrêmes de se livrer à l'autre, nous analyserons ce phénomène récurrent dans les lettres cubaines depuis les années 1990 un peu plus avant. Quant au voyeurisme – ce regard posé sur le corps de l'autre qui hante de nombreux récits de la même période –, il représente une autre façon de posséder le corps, même si cette appropriation est fictive. Le voyeur exerce, en effet, un certain pouvoir sur sa proie : comme le souligne Michel Foucault, de par sa position panoptique, il peut contrôler les corps qu'il observe sans qu'eux-mêmes puissent voir

³²³ *Ibidem*, p.33.

celui qui regarde. Le voyeur s'approprie le corps de ses victimes par la seule force du regard.

Dans le recueil de nouvelles de Luis Alfredo Vaillant défilent des personnages solitaires et à la dérive. Ce sont tous des naufragés – comme le suggère le titre de l'œuvre, *Náufragos*, – mais des naufragés de la vie qui n'ont pour seule bouée de sauvetage que le corps. Ils ne possèdent rien si ce n'est le corps de l'autre. Vivant dans une Havane chaotique dont le futur est indéchiffrable, il constitue l'unique certitude dont ils disposent et sur laquelle ils sont capables d'agir. Dans la nouvelle « *Graffiti en la ciudad* », le narrateur recueille les papiers des cornets de cacahuètes que vend une femme noire et où sont inscrits des messages apparemment porteurs de sens. Dans ce monde où aucune vérité n'est absolue comme le souligne la vendeuse, seul le corps s'affirme comme une évidence. Le premier contact entre le narrateur et cette femme sera, avant tout, sexuel. Elle lui offrira son corps comme seule réalité accessible et tangible :

« Nunca dijo su nombre ni su edad ni su grupo sanguíneo tampoco dijo si yo le gustaba sé que le gustaba gritó mi nombre sudamos mordió mis labios su olor su pelo la sonrisa ingenua experta dentro de mí descubriéndola... »³²⁴

Le personnage du voyeur – omniprésent dans l'ensemble du recueil – est incarné dans ce récit par un vieillard sale et solitaire chez qui habite la femme. Celle-ci avouera au narrateur que, bien qu'il ne l'ait jamais touchée, il la possède par le regard. La subtile violence exercée par le voyeur sur sa victime se révèle dans le projet d'assassinat monté par cette dernière. En éliminant le voyeur, la femme veut se libérer de son emprise. Elle veut retrouver la pleine possession de son corps :

« Uno de sus ojos se parecía al de un buitro. Un ojo azul pálido, con una catarata. Cuantas veces se posaba sobre mí, me helaba la sangre. Y así, lentamente, muy gradualmente, se me metió en la cabeza la idea de matar al viejo y librarme para siempre del ojo aquel. »³²⁵

Le pouvoir du regard est ici flagrant : l'homme, par la simple contemplation, usurpe le corps féminin qui se sent agressé. Le vieillard, qui ne sort pas de sa chambre, contrôle pourtant les corps sans jamais avoir à les toucher. Qu'ils se possèdent physiquement ou par l'intermédiaire du regard, les personnages de cette nouvelle ne sont, en fin de

³²⁴ Luis Alfredo Vaillant, « *Graffiti en la ciudad* », in *Náufragos*, La Habana, Unión, 2007, p.35.

³²⁵ *Ibidem*, p.37.

compte, que des corps dispersés parmi d'autres, qui se croisent, se dominant et se séparent, navigant à la dérive sans autre certitude que leur propre matérialité.

Dans la nouvelle d'Ena Lucía Portela, « Un loco dentro del baño », c'est une femme, Chantal, qui se livre à cette secrète persécution des corps. La voyeuse espionne Danilo, un rat de bibliothèque, qui vit à travers les livres. Toute l'intrigue se construit à partir de l'observation de Chantal. L'histoire qui nous est racontée ne semble d'ailleurs avoir de sens – et de consistance – qu'à travers son regard et le pouvoir qu'elle exerce grâce à lui. Chantal donne corps aux personnages en contemplant secrètement leur vie. Elle viole l'intimité de l'autre en se lançant dans cette « *étrange chasse* »³²⁶ qui lui procure un sentiment jouissif de domination. En scrutant chaque mouvement de Danilo, elle s'approprie son corps à son insu, le réduisant au statut de « *objeto vivo de su feroz curiosidad* »³²⁷. Elle le possède par le regard, exerçant sur lui une forme de violence insidieuse³²⁸. Le récit, qui évolue dans une atmosphère étrange, vire à l'absurde dans les dernières pages où seul le corps des personnages apparaît alors comme une vérité tangible.

La nouvelle d'Alexis Díaz-Pimienta, « Cosas de este mundo o la Muchacha de la calle Tirry », nous offre enfin un dernier exemple où le voyeurisme – collectif cette fois – permet de révéler le corps comme seule certitude dans un (con)texte hallucinant et d'accéder à la possession de celui-ci. Ce récit est l'histoire d'un dévoilement : celui d'un corps féminin, isolé, séquestré dans une pièce et confronté au seul reflet de sa propre image qui s'offre, nu, en pâture aux regards extérieurs :

*« Me manoseaban las miradas. Los cláxones eran largos piropos que se perdían a lo lejos y los espejos retrovisores me seguían buscando. « Elizabeth – me dije – estás hermosa; te están mirando, Elizabeth, eso es contigo. Son casi niños y te miran, pueden ser tus abuelos y te miran, son casados, con hijos, y te miran. » [...] Parecían sabuesos clavándome los ojos en las nalgas, en el espacio de mis piernas abiertas, insinuado por la transparencia de la tela. Una se siente objeto.»*³²⁹

³²⁶ « *su extraña cacería* » dans le texte original, in Ena Lucía Portela, « Un loco dentro del baño », in *Una Extraña entre las piedras*, La Habana, Letras Cubanas, 1999, p.15.

³²⁷ *Ibidem*, p.17.

³²⁸ L'œil devient l'objet du texte dans une autre nouvelle du recueil quand il est projeté hors de son orbite. Dans « En el fondo del cementerio », l'œil dans le bocal est animé, selon un des protagonistes, par une pulsion voyeuriste.

³²⁹ Alexis Díaz-Pimienta, « Cosas de este mundo o la Muchacha de la Calle Tirry », *op.cit.*, pp.31-32.

Les passants s'emparent de ce corps par la seule force du regard. Celui-ci a un véritable pouvoir tactile puisque la femme se sent désirée et touchée physiquement. La violence exercée par le regard extérieur est en partie consentie puisqu'Elizabeth exhibe volontairement son corps dénudé. Elle se laisse contempler et y trouve du plaisir. Ce corps provocant se reflète désormais dans le regard des autres et non plus seulement dans la froideur et la solitude d'un miroir. Ce n'est, finalement, que soumise au regard extérieur qu'elle commence à se sentir exister. Son corps est, quant à lui, le fil directeur de la nouvelle, la seule certitude possible au milieu du chaos.

Dans ce dernier texte, dévoiler son corps se présente comme la seule façon d'affirmer son existence. De même, dans l'œuvre de certains écrivains, dont JAAD et Pedro Juan Gutiérrez, c'est à travers le corps comme sujet et objet sexuel – le seul corps, nu, dépourvu de tout artifice, le corps brut livré au regard du lecteur – que les personnages se sentent vivre. Ils affirment leur existence par une activité sexuelle débridée, libérée et orgiaque. Exposer et posséder le corps dans ce qu'il a de plus sexuel devient, chez ces écrivains, l'unique façon d'exprimer l'élan vital qui les habite au cœur des ruines. Le sexe y est prétexte pour exister ou affirmer que l'on existe.

Il est ainsi frappant de constater, par exemple, que dans la nouvelle de JAAD, « Paloma », la première apparition de la jeune femme qui donne son titre au récit devant le narrateur-protagoniste se fait dans la nudité tandis que ses premiers mots dévoilent un peu plus son anatomie :

« – *Estoy haciendo Body-art, tengo una vulva de coloes y esta noche me voy a suicidar – dijo.* »³³⁰

Entourée de ruines et évoluant dans un univers dégradé, elle n'a que son corps pour prouver qu'elle existe. Pour accéder à son espace de vie, situé sur la terrasse d'un immeuble colonial délabré, il faut monter des « *escaleras cochambrosas, mierderas y mierdosas* »³³¹. Face au chaos et au néant qui la guettent, elle ne dispose que de son corps pour lutter et imposer la vie. Sa relation avec le narrateur-protagoniste passe d'ailleurs avant tout par le corps. C'est en se touchant qu'ils prennent conscience de leur existence, de leur essence. Alors que le narrateur se projette dans une scène érotique avec Paloma, celle-ci lui propose de la caresser pour qu'il constate qu'elle n'est pas un rêve. Il dirige alors ses mains directement vers ses attributs sexuels : les seins et le pubis. La perception du corps est, dans ce texte – comme dans le reste du recueil de

³³⁰ Jorge Alberto Aguiar Díaz, « Paloma », *op.cit.*, p.77.

³³¹ *Ibidem*, p.76.

JAAD –, essentiellement sexuelle. Les personnages prennent conscience l'un de l'autre et se découvrent par le contact des parties les plus intimes. Tandis que l'alcool et la drogue enivrent leurs sens, la seule certitude à laquelle ils peuvent prétendre est celle du corps qu'ils peuvent toucher, caresser et posséder sans limites. Lorsque le narrateur est finalement confronté au corps mort de Paloma, brisé par la chute du haut de l'immeuble, la seule chose qu'il lui reste de cette rencontre éphémère est le souvenir de ce corps connu l'espace d'un instant devenu, pour lui, éternité.

Un phénomène similaire est à l'œuvre dans la *Trilogía sucia de La Habana* de Pedro Juan Gutiérrez. Les premiers épisodes décrits par le narrateur-protagoniste se déroulent au début des années 1990, en pleine Période Spéciale. Alors que tout s'effondre autour de lui – les immeubles comme la vie des habitants de son quartier – des scènes de débauche sexuelle envahissent son quotidien. Il est assailli par le spectacle de corps dénudés qui se livrent sans complexes, dans les postures les plus érotiques, aux regards extérieurs. La Havane qu'il habite est une cité qui, telle une nouvelle Gomorrhe, a sombré dans le vice et la dépravation. Sa Havane est celle du corps. Le narrateur assiste – tout en y participant activement – à une explosion sexuelle impossible à contenir. A chaque coin de rue, dans un parc ou sur le « *Malecón* », dans la pénombre ou en plein jour, à l'abri des regards ou exposés aux yeux de tous, les corps se frôlent et s'entremêlent à un rythme effréné. Dans l'univers de Gutiérrez, les Havanais font l'amour partout et tout le temps au cœur d'une ville qui s'appauvrit à vue d'œil.

Cette immense orgie sexuelle qui semble s'être emparée de la capitale cubaine pourrait constituer une réponse du corps à la crise, une sorte de contrepoids qui permettrait aux habitants de rester en vie ou de se sentir tout simplement en vie. La jouissance des corps est d'ailleurs une des dernières choses encore en libre circulation dans une Ile où la consommation des plaisirs se trouve réduite³³². Les excès du corps contrastent et alternent avec le néant quotidien dans la prose de l'écrivain comme s'ils étaient destinés à combler en partie ce vide. L'abus du sexe remplit les carences des personnages. Pedro Juan lui-même affirme son existence presque exclusivement à travers le langage du sexe qui prend chez lui une dimension hyperbolique. Le phallus – et plus particulièrement le sien – est l'un des seuls éléments vitaux et d'une rare beauté dans un univers sale, en pleine décadence :

³³² On dit populairement du sexe à Cuba : « *es sabroso y no cuesta nada* ».

« Yo tengo una hermosa pinga, gruesa, oscura, de seis pulgadas, con una cabeza rosada y palpitante, y mucho pelo negro. En realidad, me gusta mi propia pinga, huevos y pendejos. La pinga, musculosa, anhelante, dura. »³³³

C'est par le sexe qu'il crie au monde son désir de vivre. Celui-ci est d'ailleurs la seule partie du corps qui montre encore de la force et de la vigueur : les corps décharnés et affaiblis par la crise résistent, malgré tout, sexuellement.

1.1.2. Un corps fragmenté et discontinu qui cherche à se reconstruire à travers l'Eros

La photo qui ouvre l'œuvre d'Ahmel Echevarría Peré, *Esquirlas*, est celle d'un corps masculin fragmenté dont on ne voit ni la tête ni les jambes et scindé en son milieu par une ombre projetée qui divise le torse en plusieurs morceaux³³⁴. Ces « éclats », ces fragments corporels que désigne, entre autres, le titre du récit, définissent la nature des personnages :

« Somos fragmentos con los que apenas se puede reconstruir algo. ¿Qué se podría armar con un montón de esquirlas? Nada. »³³⁵

Le texte se construit sur les bribes qui se détachent de la mémoire du narrateur et de son corps. Ce qu'il nous livre ce ne sont pas seulement des séquences de souvenirs mais aussi des fragments de lui-même, de son intimité, de son être.

Le corps est au cœur des photographies qui accompagnent les textes³³⁶. Il y apparaît souvent dénudé, parfois voilé et se confrontant à l'autre comme sur cette photo où l'on aperçoit une partie d'un demi-corps féminin nu à côté d'un autre demi-corps masculin tout juste vêtu d'un jeans : c'est une invitation à une autre forme de voyage qui ne serait pas seulement une errance à travers la mémoire du narrateur ou à travers La Havane mais aussi un voyage érotique qui mènerait d'un corps à un autre :

« [...] Yani y yo, solos, en un viaje frenético desde su cuerpo al mío, sacudidas violentas, mi carne encajándose en la carne abierta entre sus piernas, un bandazo final y el viaje acaba en un abrazo, largo, muy largo;

³³³ Pedro Juan Gutiérrez, *Anclado en tierra de nadie*, *op.cit.*, p.79.

³³⁴ Photo de Orlando Luis Pardo dans le recueil d'Ahmel Echevarría Peré, *Esquirlas*, *op.cit.*, p.6.

³³⁵ Ahmel Echevarría Peré, *Esquirlas*, *op.cit.*, p.85.

³³⁶ Comme Ahmel Echevarría Peré le souligne dans une lettre à Alberto Garrandés, ces photos ne sont pas de simples illustrations mais constituent, à leur façon, des petites pièces narratives, in Alberto Garrandés, *La mirada crítica*, Pinar el Río, Cauce, 2007, p.175.

última parada, bajarnos cada uno del cuerpo del otro, sin decir nada, sin prometernos nada... »³³⁷

Ce voyage renferme la promesse d'une plénitude et d'une unité des corps retrouvées le temps de l'union. Le sentiment d'une « continuité » possible est aperçue dans l'être aimé et désiré, selon les termes batailliens :

*« [...] il semble à l'amant que seul l'être aimé peut en ce monde réaliser ce qu'interdisent nos limites, la pleine confusion de deux êtres, la continuité de deux êtres discontinus. »*³³⁸

L'amant a l'intime conviction qu'il peut ne faire plus qu'un avec l'être aimé et dépasser ainsi l'isolement dont il souffre dans l'individualité discontinue. Pourtant Georges Bataille souligne que cette promesse est, du moins en partie, illusoire : ainsi la passion engage tout homme dans la souffrance puisqu'elle est, au fond, la recherche d'un impossible. Selon l'écrivain, nous sommes des êtres discontinus, distincts les uns des autres : un abîme profond nous sépare, une discontinuité qui semble difficile à supprimer. « *Nous sommes des êtres discontinus, individus mourant isolément dans une aventure inintelligible, mais nous avons la nostalgie de la continuité perdue* »³³⁹. Cette nostalgie commande les différentes formes d'érotisme. Ainsi, ce qui est en question dans l'érotisme c'est de substituer à l'isolement de l'être, à sa discontinuité, un sentiment de continuité profonde.

Dans sa nouvelle « El muro de las lamentaciones », Alberto Garrido met en scène, littérairement, la théorie de Bataille, en faisant de l'union des corps un dépassement de la frontière qui sépare deux êtres :

*« [...] acababa de intuir que todo muro es tentativamente una frontera, y penetrar a una mujer es como atravesar esa misma frontera, asumir infinitas posibilidades de atisbar lo inapresable... »*³⁴⁰

On peut percevoir, dans cette expérience érotique, la quête de la « continuité » originelle dont nous parle Bataille. Pénétrer une femme c'est aussi pénétrer un autre monde, entrer dans une autre dimension qui place l'être au cœur de l'univers.

L'érotisme bataillien coïncide également avec un fantasme de totalité³⁴¹. La quête érotique est une quête de totalité absolue. Celle-ci se double d'un fantasme d'unité³⁴².

³³⁷ *Ibidem.*, p.11.

³³⁸ Georges Bataille, *L'érotisme*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1987, p.26.

³³⁹ *Ibidem*, p.21.

³⁴⁰ Alberto Garrido, « El muro de las lamentaciones », *op.cit.*, p.25.

C'est l'expérience de la totalité que nous poursuivons dans l'étreinte, moment où le sujet et l'objet du désir se trouvent, se mêlent et se confondent :

« [...] dans l'étreinte l'objet du désir est toujours la totalité de l'être, [...] la totalité où nous nous perdons dans la mesure où nous nous prenions pour une entité strictement séparée [...]. En un mot, l'objet du désir est l'univers, sous la forme de celle qui, dans l'étreinte, en est le miroir, où nous sommes nous-mêmes réfléchis. Et dans l'instant le plus vif de la fusion, le pur éclat de la lumière, comme un soudain éclair, illumine le champ immense de la possibilité, sur lequel ces amants individuels sont subtilisés, anéantis, dociles dans leur excitation à une subtilité qu'ils voulurent. »³⁴³

Le plaisir – c'est-à-dire la jouissance – permet à l'homme d'embrasser la totalité, alors que pourtant, dans le même temps, celle-ci reste indéfiniment hors d'atteinte. Le désir tend vers la coïncidence – improbable – du Je et du Tout, une coïncidence qui reste plutôt de l'ordre du fantasme.

Dans de nombreuses nouvelles de notre corpus, le concept batallien de « discontinuité » des êtres ressurgit derrière la profonde solitude qui habite les personnages et les éloigne les uns des autres. Cette frontière qui existe entre les individus disparaît, comme dans les réflexions de Bataille, dans l'érotisme et dans la mort. Dans leur quête effrénée de sexe, les personnages de nos nouvelles aspirent à retrouver une unité avec l'autre, même si celle-ci est bien souvent éphémère et illusoire. En effet, ces corps qui se meuvent et s'agitent, ces corps à la dérive croisent d'autres corps, s'unissent – poursuivant un fantasme d'unité et de totalité – puis se séparent, revenant à leur isolement originel. L'explosion de l'érotisme charnel dans ces récits témoigne du profond désir de rompre la solitude, au risque de mourir à soi : effort pathétique pour surmonter la contradiction, la distance, pour réaliser la continuité de deux êtres distincts. L'intensité du désir creusé par la solitude permet de comprendre la folle intensité de l'érotisme qui habite ces œuvres.

Le recueil de nouvelles d'Amir Valle, *Manuscritos del muerto*, présente un galerie de personnages très variés qui n'ont comme point commun que leur profonde solitude. « Laura », le récit inaugural, est l'histoire d'une femme désespérément seule dans son couple. La relation avec son époux est à sens unique : elle ne veut pas le quitter même si ce dernier n'est attiré que par d'autres hommes. Ils ne se sont d'ailleurs jamais unis

³⁴¹ Georges Bataille affirme que « l'objet du désir est l'univers ou la totalité de l'être », in *Histoire de l'érotisme*, in *Œuvres complètes*, op.cit., p.96.

³⁴² « [...] l'érotisme répond à la volonté que l'homme a de se fondre dans l'univers. », *ibidem*, p.112.

³⁴³ *Ibidem*, p.100.

charnellement, à l'exception d'une fois où il l'a possédée comme un homme. Ainsi, derrière la notion d'unité contenue dans l'image du couple se cachent deux êtres solitaires qui cohabitent sans jamais se trouver. Tandis que son mari multiplie les aventures avec d'autres hommes, sous les yeux de Laura, celle-ci livre son corps aux hommes qui se présentent. Il y a, derrière la quête érotique et sexuelle de cette femme, la recherche de cette « continuité » perdue avec son mari. C'est, paradoxalement, à travers le corps d'un autre homme qu'elle tente de retrouver l'unité du couple. Elle se lie à des inconnus pour franchir l'abîme qui la sépare de son mari, en vain, hantée par la nostalgie d'une « continuité » fantasmée.

Dans « La nostalgia es un tango de Gardel » deux anciens amants, un écrivain cubain de passage à Madrid et une Cubaine exilée, se revoient après plusieurs années de séparation. Malgré une rencontre charnelle qui leur donne l'illusion d'une unité retrouvée, les deux personnages sont renvoyés, après cette unique expérience, à leur profonde solitude. Au réveil de Marcos, Loretta a disparu. Il part à sa recherche à travers tout Madrid et la découvre dans un bar à streap-tease où elle se prostitue. Cette fois, les personnages sont confrontés à un présent qui les sépare irrémédiablement. Si l'érotisme leur a permis de retrouver, l'espace d'un instant privilégié, comme hors du temps, la fusion originelle, celle-ci ne fut qu'illusion : leurs deux corps se sont unis pour mieux s'éloigner et s'isoler. Tous ces récits sont habités par cette tension née d'un « *encuentro* » charnel qui vire au « *desencuentro* » de deux êtres. Ce mouvement qui doit les mener vers l'unité perdue ne fait, en réalité, que leur rappeler que cette quête est inatteignable.

L'univers créé par Pedro de Jesús dans ses *Cuentos fríos* est lui aussi marqué par l'irrémédiable solitude des êtres qui le peuplent. La première nouvelle, « Instrucciones para un hombre solo » est d'emblée placée sous le signe de la fragmentation et de la solitude comme réalité ultime. La structure même de la nouvelle est fondée sur le morcellement de la séquence chronologique et de l'instance narrative. Celle-ci fait appel à la figure de Virgilio – qui n'est autre que Virgilio Piñera – pour l'aider à nommer l'objet de son désir, à définir son idéal d'homme :

« *Animarte a añadir: bello, que no tenga muchas plumas, que sea libre y osado en el sexo, que su pinga transcurra de la normalidad al dolor.* »³⁴⁴

³⁴⁴ Pedro de Jesús, « Instrucciones para un hombre solo », in *Cuentos fríos*, La Habana, Unión, 2000, p.10.

La voix narrative ne cesse d'insister sur la solitude originelle à laquelle ils seront inévitablement renvoyés et qui est au cœur de leur dialogue. La rencontre avec un charmant jeune homme prénommé René – référence évidente au personnage principal du roman de Piñera, *La carne de René* – n'aura pas de suite. Après son départ, chacun se retrouvera seul, comme au début du récit, « *como quien regresa de un vacío a otro.* »³⁴⁵ L'instance narrative a ainsi échoué dans son désir de rompre son isolement. L'abîme qui la sépare de l'autre ne semble pas pouvoir être dépassé, ce qui n'augure rien de bon pour les nouvelles à venir, toutes marquées du sceau de la solitude.

« El retrato » est une nouvelle composée de deux histoires érotiques parallèles qui se croisent pour provoquer la violence, l'abandon et le chaos. L'érotisme qui unit les corps n'engendre ici que la destruction. Ana, peintre, rencontre un chauffeur de taxi, Jorge, avec qui elle a une aventure sexuelle. C'est par ce moyen qu'elle trouve habituellement l'inspiration. Héctor et Gabriel sont amants. Ils sont aussi des amis d'Ana à laquelle ils rendent visite. Ils croisent ainsi Jorge chez elle. Sous prétexte de l'aider dans son travail, Héctor prête à Ana un espace où elle peut s'adonner plus facilement à l'art et au sexe, alors qu'il ne cherche en réalité qu'à séduire Jorge. En parvenant à ses fins, il provoque l'hystérie de Gabriel – qui détruit l'œuvre de la peintre – et la disparition de Jorge. Dans ce récit, des corps s'unissent pour séparer d'autres corps dans un cercle sans fin. Ces unions sont placées sous le signe de la rupture plus que de la continuité.

La fusion des corps peut en effet cacher la solitude profonde d'êtres fragmentés. Ainsi, dans la nouvelle d'Anna Lidia Vega Serova, « Conductos privados », le contact physique sert à masquer la tristesse et l'isolement au sein du couple. L'union charnelle ne fait que masquer la discontinuité entre les deux personnages :

« [...] yo lo acaricio y lo beso para que no se sienta solo, y me acuesto sobre él y lo tapo con mi cuerpo para que no tenga frío, y lo abrazo para defenderlo de la tristeza.

*No quiero seguir contigo, le dije. »*³⁴⁶

La fusion des corps évoque une continuité qui n'existe plus ou qui est en train de disparaître. Une pluie à la fois réelle et symbolique emplit la maison qui est l'espace intime du couple, annonçant les désillusions à venir. La fin du récit est d'ailleurs marquée par la rupture du couple qui provoque l'anéantissement de l'univers intérieur de la narratrice. L'union des corps conduit, paradoxalement, à la séparation des êtres.

³⁴⁵ *Ibidem*, p.12.

³⁴⁶ Anna Lidia Vega Serova, « Conductos privados », in *Imperio doméstico, op.cit.*, 12.

Même lorsqu'ils approchent le fantasme de totalité dans l'expérience érotique, les personnages des nouvelles sont brutalement renvoyés à leur solitude. Dans la nouvelle d'Amir Valle, « El desesperado amor de los ahorcados », le narrateur, un écrivain cubain de passage au Mexique, retrouve son ancienne fiancée qu'il croyait morte depuis sept ans quand celle-ci est partie vers Miami sur un radeau de fortune. Ces retrouvailles inattendues font ressurgir les souvenirs amoureux et érotiques du narrateur. Leur amour, d'abord vécu sur le mode de l'affrontement, a fini par effleurer cette plénitude, cette « continuité » dont parle Bataille à travers l'érotisme :

« Al principio había sido así; aprendí a templar con alguien y contra alguien, y lo hacíamos con odio, como en desquite, con una rabia animal que nos dejaba sin fuerzas y que sólo nos permitía vestirnos, salir del cuarto, callados, cabizbajos, para regresar cada uno a nuestras casas. Después, meses después, vacía su entraña de tanto rencor, pudimos hacerlo de otro modo, como si al unirnos naciera el mundo. »³⁴⁷

Il y a, dans l'acte érotique tel qu'il est dévoilé, une dimension cosmique qui révèle une forme de communion avec l'univers. L'objet du désir du narrateur, le corps de la femme aimée, semble porter en lui le monde. Pourtant, leur union charnelle est désormais impossible. Tout s'effondre quand elle lui annonce qu'elle a le sida et que sa fin est proche. C'est d'un corps presque mort que se sépare le narrateur à la fin de la nouvelle, un corps qu'il ose à peine toucher. Tandis qu'il se prépare à repartir à Cuba, elle reste seule chez elle dans l'attente de la mort. Ce qui devait être des retrouvailles débouche finalement sur une rencontre ratée puisque les deux protagonistes se croisent une dernière fois sans s'unir avant de voir leurs destins s'éloigner pour toujours. Leurs corps se frôlent dans la scène finale mais on est bien loin du fantasme de totalité évoqué auparavant :

« Cuando abro la puerta, siento en el brazo derecho una humedad pegajosa ya conocida. Me limpio, sacudo la mano y el último rastro de Celene que siento sobre mi cuerpo va a pegarse contra el piso polvoriento de la escalera. Después me limpio las manos en la pared y termino frotándome los dedos y las palmas con un pedazo de periódico. »³⁴⁸

A travers le corps de la femme, c'est la mort qu'approche cette fois le narrateur et, paradoxalement, c'est sans doute à travers elle que sera atteinte la continuité tant désirée.

³⁴⁷ Amir Valle, « El desesperado amor de los ahorcados », in *Manuscritos del muerto*, op.cit., p.35.

³⁴⁸ *Ibidem*, p.47.

Cette recherche d'unité et d'osmose cosmique à travers l'union des corps est au cœur du récit de Michel Perdomo, « Los amantes de Konarak ». Deux jeunes amants, Ana et Javier, se retrouvent, comme seuls au monde, dans une maison au bord de la mer, en hiver, pour réaliser leurs fantasmes sexuels :

« Estaba donde quería, iba a convertir un sueño en carne de hombre y de mujer fundidas, de ella y de su hombre, despiertos para siempre. Dios se iba a presentar en forma de una vagina caliente. De lluvia de oro, semental, dragón, escogería su cuerpo joven y perfecto, para gritar frases groseras, hechizado, perdido en el deseo. Ella y dios... »³⁴⁹

Ce qui s'annonce comme une expérience unique de communion avec l'univers va se transformer en épisode sordide : la scène érotique se termine en viol et débouche sur la mort de la protagoniste. Les corps des deux personnages vont s'unir sans jamais se rencontrer. Javier va posséder Ana comme un simple objet sexuel avec une distance et une froideur que celle-ci n'a jamais ressentie auparavant. Cette aventure n'a rien avoir avec celles que se remémore Ana où la femme aimée et désirée devenait un corps lumineux grâce à Javier. De l'union violente des corps naît le « *desencuentro* » des amants. Le corps de la femme est transformé ici en simple réceptacle, en voie de passage vers un au-delà, vers le « *sunyata* » tant convoité par Javier. Ils vivent cette expérience douloureuse à deux mais dans une profonde solitude. La mort se chargera de les séparer définitivement.

Au milieu du naufrage des années 1990, c'est par le corps que les personnages de nos nouvelles existent et s'affirment. C'est à travers lui que se lit leur désir de vivre. Les textes de notre corpus foisonnent de rencontres et d'aventures érotiques qui apparaissent comme un moyen désespéré de rompre l'isolement des êtres. Chaque personnage poursuit, à travers l'Eros, un rêve de « continuité » avec l'autre et de « totalité » avec l'univers. Les corps ainsi se croisent, se pénètrent mais cette expérience n'est qu'éphémère et illusoire : ces œuvres nous rappellent que, derrière cette surabondance d'épisodes sexuels, la solitude est la réalité ultime de l'homme. Malgré cela, ce corps porteur de vie est célébré, par les écrivains cubains, comme espace de résistance aux sacrifices imposés par la crise et la Révolution.

³⁴⁹ Michel Perdomo, « Los amantes de Konarak », in *Poco antes del 2000, op.cit.*, p.81.

1.2. La fête des corps comme ultime résistance à la philosophie du sacrifice perpétuel

« *Porque el cuerpo no es idea ni crítica: es placer, fiesta, imaginación.* »
Octavio Paz, *La llama doble*.

A la fin des années 1980, le corps en tant qu'objet érotique et sexuel investit l'espace littéraire cubain, imposant sa présence aussi bien dans les « *solares* » havanais de Pedro Juan Gutiérrez que dans les cellules des prisonniers d'Angel Santiesteban. Cette boulimie sexuelle caractérisant la scène artistique de ces dernières années contraste avec la sobriété du discours révolutionnaire qui a fait du sexe un sujet tabou, cherchant à en occulter les aspects ludiques, culturels ou cathartiques. Au sacrifice de soi, imposé au nom de la patrie et érigé en valeur révolutionnaire, la littérature cubaine oppose une exaltation des corps, voluptueux, libres et désinhibés. Dans le contexte moribond et chaotique des années 1990, le corps apparaît, à travers ses représentations esthétiques, comme un espace de vie, de résistance et de libération. Ces débordements corporels semblent être l'expression d'une rébellion contre toute vérité imposée et d'une aspiration à un univers plus tolérant et plus jouissif³⁵⁰.

Tandis que La Havane, abandonnée à son triste sort, dépérit, les corps qui l'habitent se dévoilent et s'exhibent dans toute leur splendeur et leur différence, avec une heureuse impudicité³⁵¹.

1.2.1. L'érotisme comme exclamation vitale

« *De l'érotisme, il est possible de dire qu'il est l'approbation de la vie jusque dans la mort* »³⁵² écrit Georges Bataille.

Ainsi l'activité érotique serait d'abord une exubérance de la vie, un élan vital. Il est vrai que l'apparition du désir et la promiscuité des corps dans les nouvelles de notre corpus

³⁵⁰ Coco Fusco rappelle ainsi : « *Algunos intelectuales ven este aumento de la franqueza del sexo extramarital, la actividad sexual lesbiana, gay y bisexual como una revuelta callada y sorda contra el énfasis socialista en el trabajo productivo y la moral puritana de la revolución.* », « *Jineteras en Cuba* », in *Encuentro de la cultura cubana*, n°4-5, Madrid, primavera-verano de 1997, p.58.

³⁵¹ Abilio Estévez souligne cet étrange paradoxe d'une Havane en ruines où les corps se révèlent pourtant toujours plus beaux et séduisants : « *En ningún lugar del mundo los hay tan bellos (o al menos con tanta desfachatez). Y habría que agregar belleza sin afeites...* », in *Inventario secreto de La Habana, op.cit.*, p.323.

³⁵² Georges Bataille, *L'érotisme*, in *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1987, p.17.

sont souvent liées à une exclamation vitale même lorsqu'ils condamnent les personnages à l'insatisfaction et à la solitude.

Si nous avons analysé précédemment l'érotisme comme force existentielle qui nourrit les désirs de « continuité » d'êtres discontinus, nous allons voir qu'il peut être également exaltation de la vie face au chaos et au néant. Le terme d'*Eros* ne désigne-t-il pas d'ailleurs chez Freud les pulsions de vie – dont le but est d'établir toujours de plus grandes unités, de maintenir ou de créer la cohésion entre les éléments – qui s'opposent aux pulsions de mort – dont le but est, au contraire, de briser les rapports, et de détruire les choses ?

Il est intéressant d'observer que plusieurs textes présentent une articulation symbolique entre la vitalité du corps et sa réalisation sexuelle. Ainsi, dans les *Cuentos fríos* de Pedro de Jesús, c'est à travers l'organe sexuel, vigoureux et manifestement impérissable, que s'exprime l'élan de vie qui anime les personnages. En explorant le corps de l'homme rencontré sur la plage, le regard du narrateur de la nouvelle « Ay, esa música (La importancia de ir hasta el final) » se fixe sur cette protubérance vitale d'où semble provenir l'énergie de l'être :

« [...] es pistola caliente, pellizco tetilla que alcanzo, o dorso mano derecha recorro flanco izquierdo hasta llegar nacen nalgas. Está excitado, percibo pene vivaz bajo chores. »³⁵³

Le sexe masculin, dans l'univers de Pedro de Jesús, ne se dégrade pas : d'une rare beauté, il est un symbole de vie qui paraît indestructible :

« [...] verga es hermosa. De una hermosura tan antigua para ojos, que lengua no alcanza definirla palabras actuales: es hermosura ya extinta. »³⁵⁴

Ses personnages puisent dans le sexe leur force vitale mais aussi artistique. En effet, Ana, la peintre du récit « El retrato », ne trouve l'inspiration que dans l'accomplissement de l'acte sexuel. Le désir, la contemplation et le contact des corps lui sont nécessaires pour enclencher le processus créatif :

« Adorará sentirse penetrada, avasallada por un cuerpo grávido que la cubra completamente hasta llegar a los umbrales de la asfixia. Sólo eso le insuflará fuerzas para pintar y se las quitará de nuevo: un ciclo eterno que la arruinará como artista. »³⁵⁵

³⁵³ Pedro de Jesús, « Ay, esa música (La importancia de ir hasta el final) », in *Cuentos fríos*, op.cit., p.27.

³⁵⁴ *Ibidem*, p.31.

³⁵⁵ Pedro de Jesús, « El retrato », in *Cuentos fríos*, op.cit., p.74.

C'est après s'être unie au corps de Jorge qu'Ana retrouve le désir de peindre à nouveau. Dans ce texte où le sexe fait figure d'axe médullaire, un lien vital s'établit entre aventure érotique et création artistique. L'œuvre naît de l'énergie sexuelle dont elle est investie. Le sexe – et donc ici le corps de Jorge – n'est qu'un moyen de parvenir à la création. Elle y puise l'énergie vitale nécessaire à la réalisation de ses tableaux. Dans l'une des dernières scènes du récit, une fois qu'Ana est entrée dans la phase créative, Jorge n'existe plus à ses yeux. Il n'est qu'un corps parmi d'autres qui lui a permis de recommencer à peindre. Elle continue ainsi son œuvre tandis qu'il tente de la posséder une nouvelle fois. Essayant de s'interposer entre la toile et la peintre, Jorge essuie un échec humiliant.

Comme dans les autres récits du recueil, les forces vitales des personnages semblent concentrées dans l'organe sexuel – essentiellement masculin. Le pénis de Jorge, tel que le contemple Ana, est une fois de plus caractérisé par la puissance et la fougue :

« La vivacidad del pene durante la ceremonia del desnudamiento le servirá Ana para corroborar que aquel hombre habrá sido correctamente elegido. »³⁵⁶

Le sexe, symbole d'exubérance par excellence dans cet univers, est admiré sous tous ses angles. Jorge est ainsi surpris par la magnificence du pénis de Héctor, décrit comme « *descomunal y robusto. Terso y uniforme. Imperioso. Altanero.* »³⁵⁷ La puissance du sexe témoigne clairement, dans cette nouvelle, de l'élan vital qui habite les personnages. L'explosion sexuelle à laquelle assiste le lecteur ne fait que révéler l'énergie vitale contenue en chacun d'eux. Pourtant, si les personnages de Pedro de Jesús puisent leurs forces dans le sexe, ce dernier reste un symbole ambigu car il est également à l'origine de leur destruction. Se construisant à travers le sexe, c'est aussi par lui qu'ils « périssent » :

« Jorge desnudo fue la destrucción de Ana. »³⁵⁸

Si l'acte sexuel conduit Ana à l'acte de création, il mènera également Gabriel à l'acte de dégradation : après l'union des corps de Jorge et de Héctor, il détruira le tableau de l'artiste. En ayant une aventure avec Jorge, Héctor a enclenché un processus de destruction que plus rien ne semble pouvoir arrêter :

« Gabriel sabe que Héctor se adentra en la destrucción, estoico y rebelde a un tiempo, como si la novedad de la saliva, de los ojos que desaparecen y

³⁵⁶ *Ibidem*, p.75.

³⁵⁷ *Ibidem*, p.90.

³⁵⁸ *Ibidem*, p.75.

resurgen y se pierden, del jaeo pausado hasta la inexistencia, de la caricia cada vez más caricia y melancolía, fueran una espesura de la que hay que cuidarse no obstante ser inútil toda prevención, porque la espesura es eso: la realidad, el zarpazo, la muerte. »³⁵⁹

Le sexe, source de vie et de création, est également source de mort de par sa force de transgression. Ne rencontrant aucune limite, il est à la fois principe créateur et destructeur : si c'est autour de lui que se nouent les différentes histoires, c'est aussi par lui qu'elles se défont dans un éternel recommencement comme le suggère la structure de la nouvelle³⁶⁰.

Plus largement, ce corps d'où émane l'énergie vitale devient un véritable aliment pour l'érotisme. Le désir du corps de l'Autre se révèle dans un appétit presque cannibale. Le désir sexuel, tant chez Pedro de Jesús que chez Ena Lucía Portela ou encore Alberto Garrido, prend une dimension anthropophage : les personnages se dévorent littéralement les uns les autres. Leur principale nourriture, celle où ils puisent leur force vitale, est le corps. Il serait inutile de recenser toutes les scènes où le corps de l'un – et plus particulièrement son sexe – est « avalé », « englouti » par l'autre. Les épisodes érotiques deviennent des scènes d'art culinaire où l'on apprend à déguster et à savourer le corps humain. Citons simplement, en guise d'exemple, deux extraits de la nouvelle d'Alberto Garrido, « El muro de las lamentaciones ». Le premier, dans un registre poétique, correspond aux vers composés par le narrateur-protagoniste après avoir aperçu le corps de Berena :

« El resto es viajar como Walt Disney/por la ciudad inventada, quise decir,
tus nalgas,/ ese juego de bolos, manjar de humo,/ huestes al borde de la
tinta/donde clavo tu nombre/ contra el jerez inhabitual de tus dos senos. »³⁶¹

Le corps de la femme désirée devient ici un espace à inventer, reconstruit par l'imagination de l'homme. C'est un mets rare et délicieux qui s'offrira aux papilles expertes du narrateur comme en témoigne le passage qui suit, où l'acte sexuel est décrit en des termes beaucoup plus crus :

« [...] Berena lo encontraba [el pene] frente a sus labios pulposos y adoptaba la pueril actitud de una niña ante una paleta, lanzando un gritito de gozo, lamiendo los bordes y relamiendo, antes de morderla, chuparla, sacarla,

³⁵⁹ *Ibidem*, p.93.

³⁶⁰ Le récit se termine par la reprise de l'incipit où seuls les temps verbaux ont été changés, donnant ainsi l'illusion d'une intrigue qui se rejoue à l'infini.

³⁶¹ Alberto Garrido, « El muro de las lamentaciones », *op.cit.*, p.18.

escupirla y tragarla y me eché hacia atrás y ella me persiguió con los labios en O y le sujeté la cara para que mirara la oleada que le cayó como una larga serpentina en el pelo, la frente, las cejas, los ojos y le corrió caliente hasta la lengua que apuntalaba con fervor los latidos del Gran Glande, y tuvo que levantarse el vestido hasta la cintura para secarse, antes de decirme que la había bañado en leche, mirra y áloe,... »³⁶²

Le premier contact charnel entre le narrateur et Berena se produit dans un lieu public – dans la pénombre d'un cinéma – et devient une scène de dégustation sexuelle : le pénis du narrateur est savouré comme une de ces douceurs que l'on trouvait auparavant dans tout cinéma cubain. Le sexe, consommé en abondance sur l'île, est sans doute l'un des rares aliments qui n'a pas souffert du rationnement.

Le sexe féminin n'est pas en reste dans ces nouvelles, se révélant pleinement lorsqu'il est capturé par le regard de femmes écrivains telles qu'Anna Lidia Vega Serova ou Ena Lucía Portela. La vulve y apparaît souvent comme un mets savoureux qui, décrit avec minutie, éveille l'appétit du lecteur. Ainsi, par exemple, dans le récit de Portela, « Desnuda bajo la lluvia », l'objectif du photographe se focalise sur le sexe de son modèle qui semble prêt à être consommé :

*« Vuelve a posar y ahora exhibe, rodeada por el vello color cobre espléndidamente idéntico al de sus axilas sin depilar, la vulva rosada, algo húmeda, burbujeante. [...] la perilla enhiesta, sobresaliendo entre los mínimos pliegues. Deliciosa, firme, evidente. Dan deseos de lamerla mucho rato, de hundir la boca y la nariz en ella. »*³⁶³

Le sexe, dans l'ensemble de ces nouvelles, est un mets appétissant qui se déguste sans modération, se partage, voire s'échange. Il est l'aliment de base de ces personnages qui viennent y puiser leurs forces vitales.

Cette vision du corps-aliment est exploitée jusqu'à son extrême limite par Ronaldo Menéndez qui expose, dans ses œuvres, des corps humains effectivement dévorés par d'autres. Tous les plaisirs de la chair – tant de la viande animale que de la chair humaine – s'y déploient et s'y confondent donnant lieu à des tableaux hallucinants où le corps devient l'aliment – non seulement sexuel mais aussi comestible – de prédilection, à l'image de l'incroyable nouvelle, « Últimas escenas conyugales », où le mari, qui a goûté au corps d'une autre femme que son épouse, va être puni par là où il a

³⁶² *Ibidem*, p.19.

³⁶³ Ena Lucía Portela, « Desnuda bajo la lluvia », in *Una Extraña entre las piedras*, *op.cit.*, p.55.

péché. Pour venger cet affront, celle-ci se met en chasse d'un corps masculin à « dévorer » et finit elle-même, dans une union contre-nature, dévorée par un doberman. Ces orgies sensuelles et sexuelles s'inscrivent dans une perspective festive plus large où l'érotisme, avec le rire, l'alcool ou la drogue participent d'un enivrement collectif nécessaire à la survie : se divertir pour mieux s'étourdir et oublier le chaos et la mort. Rire pour ne pas s'effondrer, posséder le corps de l'autre et se laisser posséder pour continuer à exister et se sentir vivant tels sont, entre autres, les signes du divertissement pascalien à l'œuvre dans nos nouvelles :

« Cuarterías con miles de personas hacinadas como cucarachas. Personas delgadas, mal alimentadas, sucias, sin empleo, tomando ron a todas horas, fumando marihuana, tocando tambor, reproduciéndose como conejos. Gente sin perspectiva, con un horizonte demasiado corto. Y riéndose de todo. ¿de qué se ríen? De todo. Nadie anda triste o quiere el suicidio o se aterra porque piense que los escombros pueden precipitarse abajo y enterrarlos en vida. No. Todo lo contrario. En medio de la debacle la gente ríe, sobrevive, intenta pasarlo lo mejor posible y aguza sus sentidos, su olfato... »³⁶⁴

Comme pour les personnages de ce tableau de Pedro Juan Gutiérrez, le sexe participe de cet élan de vie qui permet aux Cubains de ne pas sombrer. C'est à travers lui que le corps manifeste son existence et son désir de ne pas disparaître, sans un cri, au milieu des ruines.

1.2.2. L'érotisme comme dynamique littéraire

L'érotisme commence, selon Bataille, dans la création d'un objet de désir. L'expression de ce dernier est à l'origine des actions des personnages de nos nouvelles. Le récit devient ainsi quête : la quête de l'objet de leur désir.

Se met alors en place une dynamique narrative où chaque personnage occupe un rôle – souvent fluctuant – en fonction du sujet et de l'objet du désir : l'un poursuit l'autre qui lui échappe, l'un possède l'autre qui se laisse posséder, l'un veut observer l'autre qui se dérobe à son regard, etc. Pour comprendre cette dynamique il suffit de suivre à la trace le désir des protagonistes.

La nouvelle d'Abilio Estévez, « Regreso a Citerea », est le récit de la naissance du désir ou, plus précisément de la réactivation du désir homosexuel chez Leopoldo, enfoui depuis l'enfance. La composition du texte est marquée par l'irruption du désir qui vient

³⁶⁴ Pedro Juan Gutiérrez, *Sabor a mí, op.cit.*, p.296.

déstructurer sa vie ainsi que la narration elle-même. La soudaine apparition de l'objet de son désir – Gabriel, l'économiste de l'entreprise – déclenche une série de péripéties qui rompent la routine du personnage et la monotonie de l'écriture. Dès l'arrivée de Gabriel dans le récit, le narrateur omniscient cède sa place à un narrateur interne qui n'est autre que Leopoldo. La terne description de ses journées est alors substituée par l'observation détaillée de l'objet de ses fantasmes :

« Miro con disimulo una vena que se te forma en la frente cuando más concentrado pareces. Miro tus manos, [...]. Miro tu pecho sin vello: lo primero que haces cuando llegas es abrir unos cuantos botones de la guayabera porque El calor es infernal, explicas. A veces me miras. Y yo sé que no me miras. Tienes la costumbre de morderte los labios. También pasas la mano por tu pelo. »³⁶⁵

Leopoldo n'attend qu'une chose désormais : être regardé par l'objet de son désir et occuper la même place dans l'esprit de Gabriel. Il se met alors à le suivre instinctivement – presque inconsciemment – à travers les rues de La Havane, en quête de son parfum qui se confond avec « *el olor de la tierra húmeda de Citerea a la hora del amanecer* »³⁶⁶. Quand Leopoldo apprend que Gabriel ne reviendra plus à l'usine, il décide de partir à sa recherche : une recherche effrénée, dévorante, dictée par son seul désir :

« Buscarte días, noches, todo el tiempo, hasta el cansancio, y buscarte más, sin saber adónde ni a quién dirigirme, a sabiendas de lo que significas, del mensaje que traes, y engañarme, no, no sé cuál es mi destino, adónde voy, ... »³⁶⁷

Leopoldo veut se perdre lui-même, totalement, dans cette quête. Il s'éloigne de la réalité et entreprend un nouveau voyage vers l'île mythique : la Cythère revisitée de son enfance, la propriété de l'Oncle Fico, lieu des amours interdits, de l'éveil du désir, de la découverte du corps masculin et de son attrait, la vision du jardinier Luis, nu, se lavant le visage dans une bassine en étain. La nouvelle est ainsi l'histoire d'une renaissance : celle du désir du corps masculin apparu dans l'enfance puis occulté pendant des années.

³⁶⁵ Abilio Estévez, « Regreso a Citerea », *op.cit.*, p.21.

³⁶⁶ *Ibidem*, p.28.

³⁶⁷ *Ibidem*, p.35.

Le désir est également l'axe principal autour duquel se structurent les six « nouvelles frigides » de Pedro de Jesús³⁶⁸ : il constitue le thème unificateur de l'ensemble du recueil. A travers lui se construit un sujet homosexuel dominé par les pulsions du corps et sur lequel se fonde son identité. Au cœur du texte, il y a le désir, son expression et sa possible – ou impossible – réalisation.

La nouvelle « Ay, esa música (La importancia de ir hasta el final) », comme les précédentes du recueil, se compose autour du désir du corps masculin. La mise en scène de la rencontre entre un homme et le narrateur provoque chez ce dernier inquiétude et insatisfaction. Il est assailli par la peur de l'échec, du désir inassouvi, de la vacuité et de la simulation qui entachent les relations ponctuelles et éphémères. Dans ce texte où la seule certitude est celle du corps et où celui-ci occupe tout le champ narratif s'imisce une hésitation permanente entre le sujet et l'objet du désir. Qui désire qui, ou quoi ? Quel est le véritable objet du désir : le sexe, le corps ou l'Autre dans sa totalité ? L'incapacité du narrateur à formuler ses fantasmes le mène à l'échec – tant sexuel que littéraire – et à la frustration :

« Quisiera decirle arrastro otros fantasmas, diferentes. Pero es mejor llegar al final lo antes posible, sin dilaciones. Acepto derrota: estoy inconforme siempre con historia y no puedo hacer nada para trastocar rumbos. »³⁶⁹

Les multiples hésitations qui déstabilisent le texte laissent le narrateur comme le lecteur sur un sentiment d'inachevé.

Dans « La carta », le moteur de la trame narrative est à nouveau le désir du corps masculin qui habite la voix narrative même si elle sait qu'il ne pourra sans doute jamais être assouvi. Dès le départ, ce désir est contrarié puisqu'elle a fait le choix d'un amant impossible qu'elle ne pourra jamais satisfaire car celui-ci est « *exclusivement* »³⁷⁰ homosexuel. Pourtant, une incertitude pèse à nouveau tant sur le sujet que sur l'objet du désir. Si le récit présente apparemment un triangle amoureux entre « *él* », « *ella* » et le « *bailarín* », l'identité de ces trois personnages se révèle cependant douteuse et volontairement ambiguë. Tandis que « *ella* » semble être le narrateur et que « *él* » semble être l'objet de son désir, une autre voix surgit parfois pour raconter les aventures de « *él* » et de « *ella* » sans que l'on sache bien définir le rôle du danseur dans

³⁶⁸ L'analyse de ces nouvelles se fonde sur l'article d'Emilio Bejel : « *Cuentos fríos*: la búsqueda de una voz elidida », in *La Habana elegante*, n°15, Madrid, otoño de 2001, sur www.habanaelegante.com/Fall2001/Verbosa.html

³⁶⁹ Pedro de Jesús, « Ay, esa música (La importancia de ir hasta el final) », in *Cuentos fríos*, *op.cit.*, p.32.

³⁷⁰ « *exclusivamente homosexual* » dans le texte original, « La carta », *op.cit.*, p.16.

cette histoire. L'identité même de la voix narrative est confuse : en effet, les descriptions des scènes érotiques entre « él » et « ella » – qui culminent au moment où « elle » lui met les doigts dans l'anus tandis qu'il garde les jambes écartées – s'apparentent davantage à des relations entre deux hommes qu'entre une femme et un homme. L'incertitude gagne peu à peu l'ensemble de la nouvelle : quelle est l'identité véritable de ces personnages ? Quel est leur rôle dans cette histoire ? Qu'est-ce qui, dans le récit des faits, relève du fantasme et qu'est-ce qui relève de l'action accomplie ? Quelle est la nature du désir exprimé ou insinué ?

Le désir même du corps masculin qui s'avère irréalisable au début de la narration semble parfois sur le point d'être assouvi :

« Su cuerpo es una promesa que empieza a cumplirse y se detiene en el momento climático y permanece ahí, postergada. Una alusión, un balbuceo, una sílaba impronunciada, pronunciable quizá. »³⁷¹

Le lecteur se trouve ainsi face à un texte polymorphe qui, tout en présentant l'histoire d'une relation impossible entre une femme et un homosexuel, l'envisage tantôt comme une possibilité tantôt comme une aventure qui s'est produite dans le passé.

Terminons cette exploration du désir comme moteur de l'action des personnages dans l'œuvre de Pedro de Jesús par une référence à la dernière nouvelle du recueil, « El retrato ». Tout le récit se construit sur l'enchaînement et le croisement des appétences de chacun des protagonistes : Ana désire Jorge que désire aussi Héctor, lui-même désiré par Gabriel. S'impose, à travers ce texte, l'idée de la nécessité du désir pour faire avancer la trame et pousser les personnages à agir. C'est le désir sous toutes ses formes – naissant, imprévu, soudain, tâtonnant, éphémère, déclinant, ... – qui donne vie aux scènes de ce recueil. Tous sont animés par le besoin de désirer l'Autre, même lorsque celui-ci est inassouvi ou frustré.

Le narrateur de « El retrato » nous surprend pourtant lorsque, dans une scène entre Héctor et Gabriel, il en vient à nier la réalité du désir :

« Ninguno de los dos desea al otro. « ¿Qué es el deseo? Una creencia. Algo que no existe. Lo que existe es la necesidad del deseo. » (Idem, página 78). Gabriel no responde, se entrega: busca el deseo. »³⁷²

Un renversement inespéré nous attendait ainsi dans les dernières pages du recueil. Le désir, qui semblait être le moteur même de toutes ces nouvelles, est ici renié. Il ne serait

³⁷¹ *Ibidem*, p.15.

³⁷² Pedro de Jesús, « El retrato », *op.cit.*, p.82.

qu'une croyance, qu'une chimère nécessaire pour mouvoir les hommes. La réalité de ce désir qui semblait être l'une des rares certitudes dans l'univers des *Cuentos fríos* est elle aussi, en fin de compte, mise en question, le texte devenant ainsi une éternelle interrogation.

Si la dynamique du désir structure la trame narrative des pièces de Pedro de Jesús, nous la retrouvons également à l'œuvre dans le monde d'Ena Lucía Portela. Là encore, le désir se révèle aussi bien contemplatif que possessif. Prenons l'exemple des deux nouvelles « Un loco dentro del baño » et « Desnuda bajo la lluvia », où l'envie de contempler le corps de l'Autre – et implicitement de le posséder – est à l'origine de l'action. Le premier texte est construit à partir du regard que Chantal porte sur le corps de Danilo. Le lecteur devient avec elle spectateur, voyeur, suivant les moindres faits et gestes du jeune homme. La nouvelle se structure ainsi autour de la poursuite de l'objet du désir de Chantal. Le deuxième texte se fonde lui aussi sur le regard que porte le photographe sur son modèle. Bruno scrute le corps de la femme qui s'exhibe devant lui. C'est à partir de son observation du corps féminin que va se développer le récit. Plus que le corps féminin, l'objet du désir de Bruno est une certaine image de ce corps. Il cherche à en proposer une lecture bien particulière, poursuivant l'image exacte, l'effet parfait, une expression méticuleuse du corps qui invite le lecteur à un voyage érotique. L'érotisme qui naît de la relation entre le sujet et l'objet du désir se développe dans les récits avec la participation active du regard. Celui-ci s'incarne souvent dans le personnage du voyeur ou de la voyeuse, récurrent dans bon nombre de nouvelles de notre corpus³⁷³. Sous ses yeux, le corps se fait spectacle, cérémonie, représentation³⁷⁴ qui se joue, en dernière instance, devant le principal voyeur qui n'est autre que le lecteur lui-même. Les minutieuses descriptions du corps reflètent le plaisir esthétique de l'observation qui habite ces textes.

Le désir du voyeur naît de la contempation qui lui donne l'illusion de posséder l'autre. Ce fantasme de possession hante également la figure du « chasseur » ou de la « chasseresse ». Animés par la quête de l'objet de leur passion, ces personnages prolifèrent – au côté des voyeurs – dans les œuvres étudiées. Le récit se structure alors

³⁷³ Il est omniprésent, entre autres, dans l'univers de Pedro de Jesús, Ena Lucía Portela, Pedro Juan Gutiérrez ou encore Luis Alfredo Vaillant. Certaines nouvelles, plus isolées, en font également le personnage central, telles « Mambrú no fue a la guerra » d'Amir Valle ou « El resbaloso » de Carlos Victoria.

³⁷⁴ Comme l'écrit Octavio Paz : « [...] el erotismo no es mera sexualidad animal: es ceremonia, representación. El erotismo es sexualidad transfigurada: metáfora... », in *La llama doble. Amor y erotismo*, Barcelona, Seix Barral, 1997, p.78.

autour de cette chasse qui organise la trame narrative et donne un sens au texte lui-même³⁷⁵.

Si l'érotisme qui commence dans la création d'un objet de désir et se construit dans la quête de ce dernier nous est apparu comme le moteur de l'action des nouvelles analysées, il est aussi, parfois, à l'origine du processus même de l'écriture.

Ainsi, dans « El muro de las lamentaciones » d'Alberto Garrido, c'est la rencontre de Berena, la mulâtresse, le surgissement de ce corps dans la vie du narrateur-protagoniste qui déclenche le désir de l'écriture. La vision de cette femme et l'envie qu'elle suscite en lui sont à l'origine de son poème :

« *Esa noche te cleé como un endemoniado, enfebrecido por el recuerdo. [...]*
Imagina que te amo como a los pastos limpios/que mi piel no perdió en
cruzadas/su locura habitual de pronunciarte./... »³⁷⁶

Si le fantasme du corps féminin est à l'origine du processus d'écriture du narrateur-protagoniste, le désir de retrouver le corps de la ville perdue, la ville de tous les plaisirs – Santiago de Cuba –, pourrait être à l'origine de l'écriture du recueil de Alberto Garrido. Dans ces nouvelles, l'écriture fait partie de l'excitation et de la jouissance, du plaisir en somme. Elle participe activement à la fête des corps.

Chez des écrivains tels qu'Ena Lucía Portela ou Pedro de Jesús l'écriture du corps devient le corps de l'écriture. Désir du corps et désir d'écrire sont étroitement liés. Ainsi, dans l'univers des *Cuentos frígidos*, l'articulation entre le désir et le processus de création est manifeste. La nouvelle d'ouverture, « Instrucciones para un hombre solo », annonce d'emblée une des difficultés principales du narrateur : verbaliser le désir. L'expression de celui-ci a encore quelque chose de tabou aussi bien dans l'espace public que dans l'espace privé. De ce fait, la note à la fin du récit tend à annuler sa formulation. Elle aspire à effacer l'acte même de l'écriture :

« *NOTA: No escribir el cuento, ni ése, ni ningún otro. Ponerle fin al vicio.* »³⁷⁷

Le texte, né de la nécessité de définir l'objet du désir, finit par se nier lui-même. Tout se passe comme si le renoncement à l'écriture venait corroborer la prise de conscience d'un désir inévitablement frustré et inassouvi. La peur de l'échec, sensible dans la

³⁷⁵ Le « cazador » de Leonardo Padura a fait des émules, depuis la Diane chasseresse d'Alberto Garrido dans « Diana cazadora and Colorado Springs » jusqu'à la Gabriela de Luis Alfredo Vaillant dans « Viernes, café y la Piaf de fondo ».

³⁷⁶ Alberto Garrido, « El muro de las lamentaciones », *op.cit.*, p.18.

³⁷⁷ Pedro de Jesús, « Instrucciones para un hombre solo », *op.cit.*, p.12.

relation avec l'autre, trouve un écho dans la crainte de l'échec de l'écriture face à des histoires impossibles.

Cette tension entre l'expression d'un désir qui semble voué à l'échec et la négation de son expression se retrouve dans plusieurs nouvelles du recueil dont « Ay, esa música », « La carta »³⁷⁸ et « El retrato »³⁷⁹. La complexité de cette relation entre désir et écriture réside dans la perpétuelle contradiction à laquelle nous confrontent ces textes qui s'affirment avant de se dédire. L'écriture s'y annule et, en même temps, recommence sans cesse, malgré tout, comme nous le montre la structure circulaire des trois nouvelles précédemment citées. Tout en se niant lui-même, le texte semble renaître éternellement de ses cendres.

Ainsi, le désir s'abolit et se régénère tout à la fois dans l'écriture. Ici le texte se fait corps, objet de plaisir et de jouissance.

1.2.3. L'exaltation d'un corps autre comme espace privilégié de transgression

La littérature, tout comme les arts plastiques cubains de la fin du XXe siècle, revisitent le concept d'altérité à travers l'exposition des rituels de la chair.

L'exploration du corps, dans une profusion de scènes érotiques, dessine une nouvelle géographie de la liberté. Le philosophe Charles Fourier ne pensait-il pas, d'ailleurs, que l'érotisme avait pour fonction de libérer l'être humain des tyrannies et lui permettait de retrouver son identité à travers la pleine jouissance de ses appétits ?

Les artistes cubains travaillent le corps comme un espace privilégié de transgression et font de l'érotisme un mécanisme de subversion et de résistance. Ce dernier apparaît, dans de nombreuses créations, comme une force libératrice pour le sujet qui cherche à s'affirmer dans son individualité. Le corps qui incarne des désirs occultés voire prohibés est devenu une arme possible, une voie par laquelle peut s'exprimer la liberté de chacun. C'est à travers lui que se dévoile sans doute le plus clairement aujourd'hui la fracture, dans la société cubaine, entre être et nation : par le corps, l'individu oppose sa

³⁷⁸ « *Podría recitar hasta el cansancio esos dos párrafos que nunca debí escribir. Ni esos ni los que seguían. La carta no debió ser una carta, un texto para otros, sino para mí, para entenderme y luego amarme u horrorizarme por mí misma.* » exprime la voix narrative dès le troisième paragraphe de « La carta », *op.cit.*, pp.13-14.

³⁷⁹ Ana affirme ainsi : « *Yo no soy pintor; soy una de las putas de Toulouse-Lautrec* », *escribirá en un diario que a nadie le interesará leer: nunca aparecerá: no existirá.* », in Pedro de Jesús, « El retrato », *op.cit.*, p.74.

singularité au peuple révolutionnaire. A travers ses multiples représentations, il devient signe, geste, indice d'une rébellion.

En réinventant la sexualité – ou les sexualités – à Cuba, les écrivains ont fait du corps un centre de pouvoir d'où ils peuvent remettre en question un certain nombre de certitudes érigées par la Révolution. A travers l'érotisme, ils cherchent à transgresser les limites. Ces corps que l'on nous montre s'unissant, se possédant l'un l'autre, traversent désormais la frontière imposée par la traditionnelle division binaire masculin/féminin. Ils se métamorphosent sans cesse adoptant ainsi une identité plurielle.

Dans l'univers de Pedro de Jesús, la condition sexuelle des êtres est multiple. Elle est aussi confuse que l'identité des nombreuses voix narratives qui se croisent en eux et se travestissent. Les personnages ne sont jamais ce que l'on croit puisque, à plusieurs reprises, le narrateur se présente d'abord comme féminin puis comme masculin ou comme hétérosexuel puis comme homosexuel ou bisexuel. Ce complexe jeu des genres ne nous permet presque jamais de définir avec certitude la voix narrative ni l'identité de ce personnage. Si le recueil se focalise essentiellement sur des relations homoérotiques entre hommes et entre femmes, on y trouve également des relations entre personnes de sexe opposé qui participent en même temps à des relations homosexuelles.

Par exemple, dans « El retrato », il y a des scènes érotiques entre Ana, peintre hétérosexuel et Jorge, chauffeur de taxi également hétérosexuel de prime abord, des scènes entre les deux amants homosexuels, Héctor et Gabriel, mais aussi une scène entre Héctor et Jorge, c'est-à-dire l'ami homosexuel et le chauffeur apparemment hétérosexuel. Les orientations sexuelles et le rôle de chacun des protagonistes sont ici volontairement détournés. Se confondent et se mélangent des identités que l'on croyait pourtant bien définies au début de la nouvelle. Dans « Maneras de obrar en 1830 » apparaît un personnage d'abord anonyme qui se présente, par la suite, comme étant une femme qui a lu la nouvelle « La carta ». Cette figure féminine, apparemment autobiographique, prénommée Claudia, entretient des relations sexuelles avec son amie Laura mais aussi avec une certaine Rocky. Cette dernière a en même temps des relations avec un homme, Jorge Angel. Au milieu de cet imbroglio sexuel, Laura raconte à Claudia les détails de ses relations sexuelles avec Carlos. Dans ce récit, le lecteur apprend également que l'auteur de « La carta » – qui se déclarait comme féminin dans cette dernière nouvelle – se définit ici comme un personnage masculin. Le texte se termine par un nouveau renversement identitaire puisque l'admiratrice de l'auteur de « La carta » se révèle être non pas une femme mais un beau danseur mulâtre qui, parfois,

se travestit en femme blonde. C'est donc la notion même d'identité, en tant que concept stable et défini, qui est ici mise à mal. Face à cette valse identitaire, le lecteur est pris de vertige.

Cette confusion et cette dispersion de l'être n'est pas sans rappeler la négation postmoderne d'une identité fixe, ce que Margarita Mateo définit dans son essai, *Ella escribía poscrítica*, comme « *la difuminación de la identidad* »³⁸⁰. A travers ces exemples, on perçoit une réelle difficulté voire une impossibilité à définir l'identité du sujet. Son essence ne résiderait sans doute que dans le désir qui l'anime, lui-même fluctuant et insaisissable.

Nous ne pouvons donc enfermer l'identité de l'être dans une quelconque catégorie. Parce que ce jeu de réversibilité qui traduit une véritable réflexion existentielle, s'affirme une résistance aux définitions pré-établies et à toute tentative de catégorisation du sujet comme le suggère Emilio Bejel :

*« En los cuentos de Pedro de Jesús las historias de relaciones eróticas son acaso lo que seduce al lector, pero la preocupación que parece dominar en estas narraciones es siempre la búsqueda de una voz que había sido elidida del discurso dominante, una voz entendida o queer que insiste en (de)construirse a sí misma mediante un constante deslizamiento que impide cualquier intento de encasillarla en una sexualidad definida. La voz entendida se encuentra a sí misma no para definirse como gay, lesbiana u homosexual, sino precisamente como resistencia a dejarse clasificar o a caer en la trampa de la rigidez o “frigidez” de las definiciones. Hay en estos cuentos una desnaturalización simultánea de los géneros y sus roles respectivos, así como una resignificación de sus posibilidades subjetivas. »*³⁸¹

Les fictions d'Ena Lucía Portela – et plus particulièrement ses romans³⁸² – se fondent également sur l'échange des rôles des personnages et des identités sexuelles protéiformes. Les frontières de genre qui délimitent traditionnellement le féminin et le

³⁸⁰ Margarita Mateo, *Ella escribía poscrítica*, La Habana, Letras Cubanas, 2005, p.232. « *Hoy yo soy. Ya es bastante. Mañana también seré, probablemente, pero no sé cómo. No tengo por qué ser quien fui hoy, no tienen por qué coincidir las identidades.* », *ibidem*, p.62.

C'est sur cette dissémination de l'identité que s'ouvre également, par exemple, le récit de Daniel Díaz Mantilla, *Las palmeras domésticas*, où le personnage de Sandra apparaît comme insaisissable : « *Hoy soy Sandra, pero mañana no sé; un día serán demasiados gestos desde ese rostro confuso – lo intuyo –, más palabras de lo necesario para esclarecer este amasijo de máscaras en su continua incertidumbre...* », *op.cit.*, p.9.

³⁸¹ Emilio Bejel, « *Cuentos fríos: la búsqueda de una voz elidida* », *art.cit.*

³⁸² Dans son premier roman, *El pájaro: pincel y tinta china*, Fabián est l'amant de Camila, Camila est l'amante de Bibiana mais elle est aussi voyeuse des relations qu'entretiennent Fabián et Bibiana. Fabián est également, pour sa part, l'amant d'Emilio U. qui est poursuivi par Camila et aimé par Bibiana.

masculin sont constamment dépassées. Ses personnages vivent une sexualité libérée de toutes catégories et de toutes limites et échangent leurs rôles – féminins/masculins – avec une étonnante facilité. Se dessine ainsi un univers où rien n'est figé, où tout – et en particulier la notion d'identité – peut changer, s'échanger voire s'inverser.

Si dans son recueil de nouvelles les fluctuations identitaires des personnages ne sont pas aussi complexes que dans ses romans, l'écrivain nous offre tout de même des textes qui jouent sur une sexualité sans frontières et où le rôle de chacun n'est jamais prédéfini. Dans « Un loco dentro del baño », se constitue un premier triangle érotique avec Chantal, la voyeuse qui se masturbe en épiant le jeune Danilo lequel entretient une relation homosexuelle avec un homme étrange surnommé « l'épouvantail » de la bibliothèque. A la fin du récit, le trio initial est remplacé par un autre, plus surprenant, constitué exclusivement par des hommes : Danilo, « l'épouvantail » et le bibliothécaire – leur « complice », qui les attend, comme à l'accoutumée, dans les toilettes, en se masturbant. Chantal est exclue de ce nouveau triangle même si elle se met à l'épier. Elle semble définitivement rejetée de cette relation qui s'affirme exclusivement homosexuelle.

Dans « Al fondo del cementerio », se met en place une étrange liaison incestueuse entre un frère et une sœur, dans un univers sale et dégradé. Ce « couple » originel est défait par l'arrivée d'un autre homme, tout aussi inquiétant et marginal, qui fréquente la jeune femme. Pourtant, l'aveu final renverse à nouveau le rôle de chacun puisque le narrateur présente le couple initial comme indissoluble.

A travers les nouvelles de notre corpus, le corps s'affirme comme force vitale et créatrice. Il est aliment à la fois concret et symbolique, moteur de la trame narrative comme de l'écriture. Réinventé par les écrivains, il est érigé en contre-discours.

La complexité de ses représentations réside dans la multiplicité des lectures qui peuvent en être faites. Du corps polymorphe au corps travesti, les masques et les métamorphoses sont nombreux. Ces écrivains qui poussent le corps dans ses derniers retranchements jouent avec les limites. Ils se refusent à réduire l'identité à une catégorie prédéfinie, aspirant à la transgression absolue, celle qui s'élève au-dessus de tout classement. Le corps devient chez eux inclassable : ne pouvant être enfermé ni contenu, il exprime une recherche d'absolue liberté.

Territoire du plaisir, le corps peut également devenir celui de la violence et de la mort.

2. A la recherche du corps perdu

Aux côtés de ces corps pleins de vie et chargés d'érotisme se dessinent pourtant des silhouettes plus sombres, signes d'une décadence annoncée, à l'image de ces corps en souffrance pédalant au ralenti sur lesquels s'ouvre le film de Fernando Pérez, *Madagascar*. Les représentations du corps dolent, reflet d'une époque malade, côtoient presque naturellement celles du corps vital dans les œuvres de notre corpus. La dégradation de l'homme se fait ici métaphore : elle renvoie à la dégénérescence du corps social lui-même, celui de toute une nation. A travers la maladie les écrivains représentent une société rongée de l'intérieur, corrompue et en déclin.

Ces êtres flétris, décharnés, en ruines portent en eux les marques visibles de la crise. Ils sont le signe extérieur de l'appauvrissement du corps de la nation. Le fréquent recours aux « *solares* » et « *ciudadelas* » comme cadre de nombreux récits actuels ne répond pas seulement à un effet de mode. Ces espaces fermés, surpeuplés, où des centaines de corps asphyxiés s'entassent, sont l'image même de la détérioration physique d'une ville qui se meurt. Des ruines humaines habitent des ruines³⁸³.

Ainsi, le corps des Cubains, tout comme le corps de la ville, se révèlent être une métaphore de l'île, une sorte de double qui renvoie à l'image concrète d'un pays en pleine décadence.

³⁸³ « *La convivencia con las ruinas siempre es trágica. Siempre está la posibilidad de que te estás arruinando tú también dentro de ellas. [...]. De algún modo, los habitantes de las ruinas también son ruinas.* », Antonio José Ponte dans le documentaire de Florian Borchmeyer, *Arte nuevo de hacer ruinas*. Par ailleurs, nous ne nous attarderons pas sur les représentations du corps en ruines que nous avons développées dans la première partie de cette thèse, chapitre 1, 2.2.2. : « Espaces et corps en ruines : des destructions visibles aux dévastations intimes ».

2.1 Le corps malade

2.1.1. Etranges corps et corps extravagants



Tableau 1 : *Retrato n°16* de Tomás Esson³⁸⁴

Des corps étranges, différents voire difformes ont envahi la littérature cubaine comme pour incarner un corps social en pleine mutation.

Ils ont quelque chose de ces corps amorphes ou monstrueux que peint, de façon obsessionnelle, Tomás Esson : des masses dépourvues de certains membres et dont d'autres parties sont hypertrophiées comme si elles voulaient prendre vie indépendamment du reste du corps. Toujours humide, ce dernier fuit et vomit, incapable de contenir son fluide vital. Chez Esson, le corps, grotesque, est une matière en perpétuelle métamorphose qui conduit à une sorte de libération métaphysique.

³⁸⁴ Sur www.cubaencuentro.com/revista/layout/set/gallery/revista-encuentro/galerias/tomas-esson-ecc-45-46

Ces corps autres s'imposent avec plus de force dans des univers particuliers, notamment ceux d'Ena Lucía Portela et d'Anna Lidia Vega Serova.

De la première, nous avons déjà exploré la capacité à se focaliser sur des corps différents, marginaux quant à leur positionnement face à la « norme », surtout en matière de sexualité. Ses œuvres sont également habitées par des personnages que l'on pourrait qualifier d'étranges ou d'extravagants, ne répondant à aucun canon esthétique. Ils sont inclassables, provoquant des sentiments souvent ambigus chez le lecteur.

Ainsi, dans la nouvelle « Un loco dentro del baño », celui que le narrateur surnomme « l'épouvantail »³⁸⁵ de la bibliothèque forme avec Danilo « *una extravagante pareja* »³⁸⁶. Danilo, bien que mal vêtu, est un personnage qui capte le regard, en particulier celui de Chantal, la voyeuse, qui ne semble pas indifférente à ses traits physiques empreints d'un certain exotisme. « L'épouvantail » exhibe, quant à lui, un corps malade, marqué par ce que la jeune femme interprète comme une malformation congénitale :

*« Un síndrome de Down combinado con otros sufrimientos, quizás un accidente en el momento del parto o una madre sifilítica. Tal vez el producto de un romance incestuoso en la región más prohibida de la consanguinidad, una onda digamos faraónica. En todo caso, alguien era culpable de aquel engendro más que parecido a los ángeles del Sidario, aladas personitas andróginas y siempre maltratadas con que algunos artistas de militancia gay y enfermos de SIDA echan en cara a la Iglesia Católica su secular hipocresía y su falta de amor. »*³⁸⁷

Cet être absolument atypique semble venir d'une dimension parallèle. Sa peau fine et transparente, son cou membraneux, son visage simiesque et son corps couvert de verrues qui ont vieilli prématurément n'inspirent aux autres que peine et dégoût. Fruit d'un péché inavouable, il est tenu à l'écart par les habitants de son quartier et persécuté par les enfants. Pourtant, le regard que porte sur lui Danilo rend son portrait plus ambivalent qu'il n'y paraît. A plusieurs reprises, l'incroyable – et improbable – amant est désigné dans le texte³⁸⁸ comme une divinité devant laquelle Danilo s'incline pour l'enlacer :

« Si era ese el dios de Danilo, ella estaba dispuesta a abandonar todas sus creencias en relación con el sentido tradicional de la belleza, esa estafa,

³⁸⁵ « *el adefesio* » dans le texte original, Ena Lucía Portela, « Un loco dentro del baño », *op.cit.*, p.17.

³⁸⁶ *Ibidem*, p.20.

³⁸⁷ *Ibidem*, p.20.

³⁸⁸ « *El adefesio, divinidad desconfiada, no hacía caso de los baboseos de Danilo...* », *ibidem*, p.19.

para sumarse al culto verdadero hasta en sus más abyectas manifestaciones. »³⁸⁹

Ce corps, à première vue repoussant, provoque l'attraction d'un autre corps, apparemment sain. Dès lors, son image se complexifie : au-delà de sa difformité et de sa monstruosité, il devient « hors normes ». Le corps de « l'épouvantail » ne peut être appréhendé à partir des conceptions esthétiques traditionnelles. Rejeté de tous, il a pourtant trouvé un adorateur dont le regard le transforme en être extravagant.

Dans la nouvelle « Al fondo del cementerio », Ena Lucía Portela recrée un « couple » étrange et inattendu qui évolue dans un contexte tout aussi insolite. Les personnages qui habitent un espace misérable, insalubre et dégradé sont eux-mêmes des êtres en ruines. Depuis la disparition de leurs parents, un frère et une sœur grandissent seuls, dans une baraque au fond du cimetière. La description des protagonistes révèle un état de décadence avancée tant de leur corps que de leur univers mental et moral. Le portrait inaugural de Lisandro est une métaphore à lui seul :

« Sí el muchacho era una ruina, un lamentable despojo. No sólo en lo físico, hubiera afirmado el moralista que no soy, [...]. De cualquier manera, era un ripio, una porquería, casi un cadáver viviente. Los miembros débiles, sin consistencia alguna y al mismo tiempo muy pesados, se diría que demasiado plúmbeos para tan insólita delgadez. Los nervios frágiles hasta el punto de que temblaba al menor esfuerzo, ... »³⁹⁰

Le corps du jeune garçon nous offre presque toutes les clés pour déchiffrer son univers. Avant même de nous plonger dans le destin de ces êtres, le narrateur préfigure, simplement à travers ce portrait physique, la dégénérescence d'un monde. Alors qu'ils vivent dans un espace répugnant, Lisandro et Lavinia entretiennent des relations ambiguës qui virent à l'inceste. Leur lieu de vie est à l'image de leur être : sale et misérable. Les cafards y pullulent, allant jusqu'à recouvrir le corps des personnages. Celui de Lavinia est comme celui de son frère, un corps malade :

« Se sabía fea, miserable y probablemente infectada por una legión de microbios. [...]. En el caso de Lavinia no es necesario extenderse mucho: se trataba más bien de una « fealdad tísica ». Malograda, bruna, consumida, nada poética. Si bien no sentía repugnancia por sí misma

³⁸⁹ *Ibidem*, p.23.

³⁹⁰ Ena Lucía Portela, « Al fondo del cementerio », *op.cit.*, pp.64-65.

[...], lo cierto es que se adivinaba muy diestra a la hora de inspirarla a los demás,... »³⁹¹

Le « couple » incestueux formé par Liviana et Lisandro, qui vit en marge de toute règle d'hygiène et de morale, va être supplanté par un autre binôme, tout aussi extravagant : celui que vont constituer Liviana et son amant surnommé « *la Momia* »³⁹². Ce dernier s'intègre parfaitement dans la galerie des personnages étranges et difformes qui peuplent cet univers :

« [...] era un individuo encorvado, sombrío, con una fisionomía tenebrosa, patibularia y descarnada que a nadie más le hubiese gustado. »³⁹³

Les protagonistes de cette nouvelle ont tous en commun une apparence effroyable qui rebute les autres. L'espace qu'ils partagent leur ressemble puisqu'un visiteur le désigne comme « *la tiendecita de los horrores* »³⁹⁴. Ces corps marginaux tissent une histoire à leur image, « *sucia y pervertida (?)* »³⁹⁵ ... à moins que ce ne soit un regard extérieur – comme celui du lecteur un peu trop sérieux – qui la juge ainsi selon les normes esthétiques et morales traditionnelles.

La présence de personnages extravagants ou « hors normes », est également une caractéristique des fictions d'Anna Lidia Vega Serova. Du corps laid, difforme, au corps « monstrueux » il n'y a souvent qu'un pas que l'écrivain franchit dans plusieurs récits tel « *La muchacha que no fuma los sábados* ». La protagoniste, qualifiée de « *deformada* »³⁹⁶ dans les notes de l'auteur, reste enfermée chez elle de peur du regard des autres. Elle appartient à cette humanité défigurée qui souffre d'une tare physique visible aux yeux de tous : dans son cas, son corps est presque entièrement recouvert de poils. La « monstruosité » de celui-ci est nuancée par le regard de l'amant qui parvient à y déceler une certaine beauté :

« [...] me abraza y me besa, me pasa las manos por todo el cuerpo, por mi magnífico cuerpo cubierto de pelo, por mi soberbio cuerpo cubierto de pelo negro y espeso. »³⁹⁷

³⁹¹ *Ibidem*, pp.73-74.

³⁹² *Ibidem*, p.77.

³⁹³ *Ibidem*, p.77.

³⁹⁴ *Ibidem*, p.90.

³⁹⁵ *Ibidem*, p.79.

³⁹⁶ Anna Lidia Vega Serova, « *La muchacha que no fuma los sábados* », in *Limpiando ventanas y espejos*, *op.cit.*, p.53.

³⁹⁷ *Ibidem*, p.54.

Cette alliance d'abomination et de splendeur en fait un être inclassable. Elle est d'ailleurs entourée de personnages différents, au corps autre, telle la naine qui vient lui rendre visite de temps en temps. La nouvelle s'achève sur une vision de décadence où le corps de la femme séparée de son amant est laissé à l'abandon :

« Es sábado, mi casa está sucia, yo estoy sucia, más peluda que de costumbre, tengo ganas de fumar y miro por la ventana. »³⁹⁸

Elle ne voit aucune issue à son état. Condamnée à cacher ce corps difforme, elle ne trouve d'échappatoire que dans ses fantasmes.

Le regard porté par la narratrice de « Esperando a Elio » sur le corps différent d'un personnage attardé, en fauteuil roulant, en fait un être grotesque :

« Se trataba de una criatura con la cabeza muy grande y extremidades minúsculas. Tenía un gorro sobre la cabeza, por eso no estaba claro si era hembra o varón. De su boca semiabierta y floja colgaban hilos de baba que el vecino de Elio limpiaba de vez en vez con un pañuelo. Pero lo más impresionante eran los ojos. Muy grandes y muy azules, unos ojos verdaderamente inteligentes en ese rostro estúpido. »³⁹⁹

Cette description physique nous renvoie à nouveau dans cet entre-deux, cette indétermination étrange qui caractérise certaines figures de l'univers de cet écrivain. A la fois horrible et attachant, il fait partie de ces êtres différents que l'on ne peut classer dans aucune catégorie et qui portent en eux les marques visibles de l'altérité.

A travers ces quelques exemples, nous voyons se dessiner dans les nouvelles de notre corpus une humanité autre qui n'est plus lisse, uniforme, constituée seulement d'êtres calibrés selon une norme définie par la société révolutionnaire. Ces textes ouvrent un espace à l'expression de l'altérité dans ce qu'elle peut avoir de plus extrême, créant une esthétique paradoxale de l'informe ou du difforme. Ils font place à une humanité radicalement différente.

³⁹⁸ *Ibidem*, p.62.

³⁹⁹ Anna Lidia Vega Serova, « Esperando a Elio », in *Limpiando ventanas y espejos, op.cit.*, p.12.

2.1.2. Ces corps malades

De multiples représentations d'un corps dégradé, décadent, en un mot malade, ont fait leur apparition dans les œuvres publiées depuis les années 1990.

Pour reprendre l'exemple d'Anna Lidia Vega Serova, son univers foisonne de personnages au physique décrépi, vieilli prématurément, sales ou en ruines. Ce sont, pour la plupart, des corps et des âmes en détresse dont l'écrivain nous peint le naufrage. Dans sa *Trilogía sucia de La Habana*, Pedro Juan Gutiérrez a sans doute réussi à constituer l'une des galeries les plus vastes de la dégradation des corps dans la Cuba de la Période Spéciale. A l'image de l'ensemble de son univers, le corps, chez Gutiérrez est avant tout « sale », dans tous les sens du terme. Ses personnages, comme l'espace qu'ils habitent, sont crasseux, immondes, répugnants. Leur corps, à l'image de l'Ile, est laissé à l'abandon. Luttant chaque jour pour leur survie, ce sont tous des affamés, des crève-la-faim. Leur maigreur est un trait caractéristique qui scande les récits. Les premiers signes visibles de la crise se lisent sur le corps des Cubains, brutalement amaigri et affaibli, qui en fait des squelettes ambulants. Du corps sale, abjecte au corps mal nourri en passant par le corps amputé ou difforme, l'écrivain examine, dans ce recueil, toutes les représentations possibles du corps souffrant. Il y explore les innombrables visages de la misère et de la décadence qui détruit tout et tout le monde sur l'Ile, de l'intérieur comme de l'extérieur. Certains personnages cumulent plusieurs de ces visages :

*« Son jóvenes, pero bobos, mongólicos, o locos, zanacos, no sé, algo así, subnormales, fronterizos. Llevan años juntos. Apestan a suciedad. Se cagan a escondidas en la escalera. Mean en todos los rincones. A veces andan en cueros en la casa y se asoman a la puerta. Escandalizan. Se babea. »*⁴⁰⁰

Ceux que le narrateur appelle « *los bobos* »⁴⁰¹ de l'immeuble sont des êtres à la fois attardés et repoussants, n'ayant aucune conscience des normes sociales et des règles basiques de bienséance. Dans leur portrait, nous retrouvons des images scatologiques caractéristiques de la vision du corps chez cet écrivain. C'est, en effet, par ses orifices que le corps se vide de ses déchets mais c'est aussi par là que pénètre le danger – notamment les maladies vénériennes qui sont légion dans son univers.

⁴⁰⁰ Pedro Juan Gutiérrez, *Nada que hacer*, *op.cit.*, p.133.

⁴⁰¹ *Ibidem*, p.133.

Le monde de JAAD est lui aussi éminemment corporel. Les êtres qui défilent dans son recueil *Adiós a las almas* sont des corps en souffrance, qui subissent de multiples formes de violences. « *Cuerpos que se rompen, se descuartizan, se gastan, se pudren* »⁴⁰² : ils sont en crise, à l'image de la société dans laquelle ils évoluent. Même les corps jeunes et plein de vie se détruisent dans des orgies stériles où l'alcool et la drogue coulent à flots, à l'image de celle à laquelle participent les protagonistes de la nouvelle « *Adiós a las almas* ». A travers ces nouvelles, JAAD, narrateur-protagoniste et double de l'auteur, dresse un autoportrait peu reluisant : le crâne dégarni, quatre dents en moins et pesant à peine cinquante kilos, il semble déjà habité par la mort. Son destin s'annonce funeste comme celui des personnages de « *Cielo sobre Havana* ». Tandis que la touriste qu'il fréquente, Ana Marina, est rongée par un cancer qui détruit peu à peu son corps jadis voluptueux, JAAD contemple la mort – du moins symbolique – de ses amis qui planifient leur prochain départ de Cuba dans une embarcation de fortune. Il se perçoit alors lui-même comme « *un cadáver que observa cómo van a morir los otros.* »⁴⁰³ Mort réelle et mort métaphorique se fondent dans ce texte qui fait des personnages présents des cadavres en puissance. Tandis que son univers s'effondre autour de lui, JAAD se retrouve au bord de l'abîme ou peut-être est-il déjà de l'autre côté. Ces textes seraient alors un adieu : l'adieu à un monde révolu, à des corps brisés dans leur élan vital, ou encore à des âmes définitivement perdues.

Le spectre de la maladie – sous toutes ses formes – plane sur les protagonistes de nos nouvelles. Dans les œuvres des années 1990 à Cuba, la maladie prend un nouveau visage : celui du sida. Thème tabou par excellence, il était considéré jusqu'alors sur l'île comme une plaie propre au capitalisme, au même titre que la prostitution ou l'homosexualité. Il ne pouvait être que le fruit de la décadence morale d'une société incapable de contrôler des pratiques aussi dangereuses que perverses. Pourtant, au milieu des années 1980, le sida fait irruption dans la réalité cubaine. Les œuvres littéraires vont alors se faire l'écho de ce « nouveau » mal qui ronge encore en silence le corps de la nation.

Le sida laisse des traces partout, depuis les textes érotiques de Jesús David Curbelo⁴⁰⁴ jusqu'aux recueils de nouvelles entièrement consacrés à ce sujet tels que l'anthologie

⁴⁰² Jorge Alberto Aguiar Díaz, « *Adiós a las almas* », *op.cit.*, p.73.

⁴⁰³ Jorge Alberto Aguiar Díaz, « *Cielo sobre Havana* », *op.cit.*, p.58.

⁴⁰⁴ Pensons, par exemple, à la nouvelle « *Una Desconocida* », incluse dans le recueil *Cuentos para adúlteros*, qui s'ouvre sur le suicide d'un homme qui, après avoir violé une jeune femme, se rend compte, en la reconduisant chez elle, qu'elle habite au sanatorium.

collective publiée en Espagne, *Toda esa gente solitaria*⁴⁰⁵ ou *No dejes escapar la ira* de Miguel Ángel Fraga. Ce dernier, qui constitue le premier livre de littérature d'un auteur cubain travaillant exclusivement sur cette problématique, est paru relativement tard, en 1998⁴⁰⁶, quand on pense que la première victime du sida reconnue officiellement est morte à Cuba en 1986. C'est à cette date que le gouvernement crée, en dehors de La Havane, le sanatorium de Santiago de las Vegas – plus connu sous le nom de « Villa de los Cocos » – où ont commencé à être internés – et isolés du reste de la société – les séropositifs et les sidaïques de l'île. Jusqu'en 1989, l'institution est tenue par des militaires qui la dirigent d'une main de fer en y instaurant un régime très sévère pour les malades. L'établissement passe ensuite sous le contrôle du Ministère de la Santé. Le système commence à se flexibiliser notamment avec l'instauration de permis de sortie pour les fins de semaine. En 1993, se met en place un service de soins ambulatoire qui offre une alternative aux porteurs du virus autre que l'enfermement.

Miguel Ángel Fraga, reconnu séropositif en 1992, est interné la même année au sanatorium. Là, pour lutter contre la dépression et la souffrance, il se met à écrire pour témoigner de sa vie et de celle de ses compagnons d'infortune. Il explore, à travers ses récits, une multitude de situations auxquelles ont été confrontées les victimes cubaines du VIH dans les premières années⁴⁰⁷. Si certains aspects du texte sont largement universels – la douleur, la solitude face à la maladie, la peur de la mort – d'autres sont plus spécifiques au sida : la crainte de l'exclusion familiale et sociale, la peur du jugement de l'autre, une nouvelle sexualité avec la maladie, ou encore la vie au sanatorium. Ces nouvelles qui sont l'expression de corps malades – et notamment celui de l'auteur, lui-même porteur du virus – sont pourtant avant tout le témoignage d'âmes en souffrance. C'est moins la dégradation physique des êtres atteints par la maladie qui intéresse Fraga que les émotions les plus diverses qui les envahissent et les nouvelles interrogations qui les assaillent. Au cœur de ce texte se cache la question, celle qui pose le problème de l'altérité, de l'intégration de l'Autre dans la société monolithique révolutionnaire⁴⁰⁸.

⁴⁰⁵ Textes réunis par José Ramón Fajardo et Lourdes Zayón et publiés en 1997 par les éditions *La Palma* à Madrid.

⁴⁰⁶ Une œuvre publiée par la maison d'édition *Letras Cubanas* et présentée lors de la XI Foire Internationale du Livre de La Havane, en février 2002.

⁴⁰⁷ Les textes du recueil ont tous été écrits entre décembre 1992 et décembre 1994.

⁴⁰⁸ Le récent documentaire de Guillermo de la Rosa Janeiro, *Esperando el amanecer* (2006), s'inscrit dans la même perspective : partant de la définition clinique du VIH, il pénètre au cœur de la vie de plusieurs malades résidant dans un sanatorium de Santiago de Cuba.

Les représentations du corps malade semblent, en revanche, centrales dans le recueil d'Amir Valle, *Manuscritos del muerto*. Les personnages y sont des condamnés à mort, en sursis le temps du récit. Deux textes abordent le sida comme une expérience physique : « El desesperado amor de los ahorcados » et, dans une moindre mesure, « Las castañas al fuego ». Le premier relate les retrouvailles de deux anciens amants cubains au Mexique. Pourtant, dès les premières pages, l'atmosphère est étouffante et le parfum de la mort se répand peu à peu entre les lignes. La femme, atteinte du sida, est en réalité un corps déjà mort. L'image de cet état de décomposition hante le narrateur-protagoniste :

« Mientras bajaba las escaleras del edificio en aquel rincón alejado de la zona industrial, cargándola por la cabeza y los pies, tuve que aguantar para no vomitar sobre ella. Hiede a muerte. Cuando la dejé en el asiento del taxi que nos trajo hasta este rincón ahora triste, sentí en mis brazos algo pegajoso y no quise tocarlo: cuando me bajé y pagué al taxista, que me miraba como si anduviera conmigo la mismísima muerte, me limpié los pellejos podridos y pedazos de postillas purulentas que se habían desprendido de una de sus piernas... »⁴⁰⁹

Le sida fait irruption dans le texte en tant que mal qui gangrène le corps. Il n'implique pas de questionnement ontologique ou social. Il apparaît ici comme une maladie qui marque visiblement le corps, contenu dans cette « *purulencia podrida que estalla en su frente [de Celene], sobre sus pómulos, en sus cachetes como verdugones, quemados, negruzcos* »⁴¹⁰. L'être sidaïque est un corps malade qui expose ses plaies aux yeux de tous. Le virus stigmatise le corps en le rendant définitivement autre. Il l'exclut de la communauté des individus sains tant vantée par la Révolution.

Dans « Las castañas al fuego », le virus du VIH se manifeste également à travers la destruction du corps du protagoniste. Dès l'incipit, c'est la mort qui l'envahit et avance à grands pas :

« Siempre tuvo miedo de la muerte y ahora, cuando sabe que crece dentro de su cuerpo, minuto a minuto, tragándose sus pocos años célula a célula, sencillamente el alma se le va en mierda. »⁴¹¹

Ce virus qui jusqu'alors avait semblé si étranger à la vie tranquille de cet époux fidèle, y fait une entrée brutale, se frayant un chemin dans les moindres recoins de son être. Ce

⁴⁰⁹ Amir Valle, « El desesperado amor de los ahorcados », *op.cit.*, pp.44-45.

⁴¹⁰ *Ibidem*, p.46.

⁴¹¹ Amir Valle, « Las castañas al fuego », *op.cit.*, p. 82.

sont les manifestations physiques de la maladie qui vont le mettre sur la voie. Face au dérèglement de son corps, il prend conscience de son état et s'exclut volontairement du couple. L'apparition de la maladie engendre ainsi un retranchement du corps qui se sait désormais différent. Cette première prise de distance dans le cadre familial préfigure la future exclusion sociale du malade.

Dans les nouvelles d'Amir Valle, le corps est abîmé non seulement par la maladie mais aussi par l'expérience de la guerre. Plusieurs textes se concentrent sur l'image d'un corps jeune, mutilé pendant les campagnes africaines. Les descriptions d'un physique dégradé occupent une place prépondérante dans l'univers de l'écrivain. Ces corps tronqués, brisés par une guerre qu'ils n'ont pas choisi apparaissent comme la métaphore d'un corps social amputé, privé de ses forces vives.

La Révolution cubaine a fondé son projet social sur la création d'une communauté de sujets « sains », incarnés dans la figure de l'Homme nouveau. Son discours est ainsi vierge de toute référence à un quelconque processus dégénératif physique, moral ou mental. Si l'on pense aux œuvres des premières années de l'épopée révolutionnaire – notamment celles qui appartiennent à ce que l'on a appelé « *la narrativa de la violencia* » –, les protagonistes, d'excellentes allure et forme physique, y meurent au combat, de façon héroïque.

Aujourd'hui, non seulement les personnages ne périssent plus en héros mais ils reviennent de la guerre mutilés, amoindris, porteurs de maladies vénériennes et sont accueillis sans gloire ni reconnaissance : le fier soldat, « *hombre [...] recto, duro, templado por el noble ejercicio del servicio a la Patria sobre las armas* »⁴¹², est tombé de son piédestal.

L'exposition littéraire de ces corps déformés correspond à une nouvelle vision de la société cubaine, elle-même écorchée comme nous le révèle ce passage de la nouvelle de Daniel Díaz Mantilla, *Las palmeras domésticas* :

« *Santiago mece su piedra sobre los muslos deformes a ritmo de baches en la suspensión del patrullero. Mira hacia la ciudad deforme, reflejada en el vidrio empañado del retrovisor; escucha las voces deformes en la bocina impersonal del intercomunicador (alguien trenza su mensaje hasta*

⁴¹² Alejandro Aguilar, « Allegro del coronel », in *La Habana Elegante*, n°28, Dallas, invierno de 2004, sur www.habanaelegante.com/Winter2004/Angel.html. L'intérêt de cette nouvelle repose précisément dans la « chute » du colonel, personnage emblématique et apparemment intouchable, qui se révèle attiré par le corps masculin.

marearte), mientras el chófer se pasa una mano agotada por el cráneo deforme cubierto de canas. »⁴¹³

Le corps en souffrance de Santiago semble contaminer toute la ville dans une vision hallucinante. La Havane qu'il contemple est à son image : dénaturée, dégradée, distordue.

Aux côtés des corps malades se détachent également des esprits en détresse : de la dépression à la folie, il n'y a qu'un pas que franchissent les personnages – souvent des femmes atteintes de troubles psychiques – d'Anna Lidia Vega Serova ou de Luis Alfredo Vaillant⁴¹⁴.

Ces corps et ces esprits malades viennent rompre l'homogénéité apparente de la société cubaine qu'a cherché à préserver la Révolution. Ils apparaissent comme des « failles », des « fêlures » qui révèlent la possibilité d'un corps autre – tant individuel que national.

⁴¹³ Daniel Díaz Mantilla, *Las palmeras domésticas*, *op.cit.*, p.32.

⁴¹⁴ Dans son court-métrage *Existen*, réalisé en 2005, Esteban Insausti donne la parole, au cœur de La Havane, à des personnes considérées comme folles. En les laissant exposer leur singulière vision du monde et de la Cuba d'aujourd'hui, il les présente comme partie intégrante de la société révolutionnaire. Les limites entre « eux » et les sujets « sains d'esprit » deviennent de plus en plus diffuses à mesure que l'on pénètre dans leur univers.

2.2. La perversion des corps

« [...] du fait que nous sommes humains, et que nous vivons dans la sombre perspective de la mort, [...] nous connaissons la violence exaspérée, la violence désespérée de l'érotisme. »

Georges Bataille, *L'érotisme*.

Après le triomphe de la Révolution, la ville traditionnelle est perçue par les nouvelles élites au pouvoir comme la mère de tous les maux de la société capitaliste. Les nouveaux urbanistes suivent la consigne d'arrêter le développement urbain et de délaisser le centre historique de la capitale cubaine – ainsi que les quartiers bourgeois, tels le *Vedado*, *Miramar*, *Country Club*, etc. Ces derniers vont dépérir pendant plusieurs décennies.

C'est vers l'Est de la baie⁴¹⁵ que le gouvernement prétend créer l'image urbaine de la Révolution naissante. Abandonner la ville « corrompue » devient alors une obsession⁴¹⁶.

2.2.1. La ville, La Havane et ses doubles : lieux de tous les vices

Les corps qui traversent les nouvelles de notre corpus réinvestissent la ville maudite. Ils se meuvent, pour la plupart, dans un espace urbain dégradé et pervers incarné par une Havane tantôt sensuelle, érotique, tantôt dépravée, prête à se consumer telle une nouvelle Sodome ou Gomorrhe : c'est La Havane nocturne et brûlante de Pedro Juan Gutiérrez, ville de luxure et de dérèglements sexuels dont le pouls bat à un rythme effréné ; c'est La Havane érotisée et déliquescence de Zoé Valdés, mais ce sont aussi toutes ces villes qui, tels des doubles obsessionnels de la capitale, rejouent les mêmes perversions à l'infini. Il en va ainsi de la Santiago d'Alberto Garrido ou du plus lointain Madrid de JAAD, cités perverses, cités « perdues » à l'image de La Havane.

⁴¹⁵ C'est ainsi que voient le jour le « *reparto* » Camilo Cienfuegos, *La Habana del Este*, puis dans les années 1970 *Alamar*, *Bahía*, etc.

⁴¹⁶ La déclaration de la Vieille Havane et de son système de fortifications patrimoine culturel de l'Humanité par l'UNESCO, au début des années 1980, freine ponctuellement les plans de « destruction » de la ville traditionnelle. Les autorités permettent alors de lancer un projet de restauration de la Vieille Ville. Pour plus de détails, consulter l'article de Juan Luis Morales Menocal, « La ciudad y sus constituciones », in *Encuentro de la Cultura Cubana*, n°50, Madrid, otoño de 2008, pp.87-98.

Ces espaces urbains ont tous un visage nocturne marqué par la violence, le vice et une sexualité débridée. Alors que le recueil de JAAD, *Adiós a las almas*, a pour cadre principal La Havane marginale, celle qui se dissipe aux premières lueurs du jour, la nouvelle inaugurale nous entraîne – étrangement – dans l'inframonde de la nuit madrilène. Pourtant, rien n'y semble fondamentalement différent de l'univers nocturne havanais que l'écrivain explore dans ses autres récits : nous y retrouvons la même faune urbaine composée de malfrats en tout genre, de prostituées, d'immigrants, les mêmes personnages en ruines et les mêmes destins brisés. Bien que séparées par un océan, les marges de Madrid et les marges de La Havane ne sont pas si éloignées. Les deux espaces se superposent et se confondent dans la prose de l'écrivain. L'histoire se déroule dans un Madrid qui pourrait tout aussi bien être La Havane :

« *Vi por primera vez el río Manzanares. Me acordé del Almendares. La Habana y Madrid tienen un río para limpiar tanto dolor y tanta suciedad.* »⁴¹⁷

Le souvenir de la capitale cubaine habite l'ensemble du récit. Tout dans ce Madrid ramène le narrateur-protagoniste à sa Havane, lieu de tous les vices. La ville, saisie au cœur de la nuit, renvoie au corps d'une nation qui vit dans l'obscurité – réelle et métaphorique :

« *Nos esperaba la noche madrileña preñada de luces artificiales y oscuridad real.* »⁴¹⁸

Alberto Garrido a, quant à lui, choisi de substituer à l'éternelle Havane sa Santiago de Cuba natale dans le rôle de la ville maudite. Les nouvelles de *El muro de las lamentaciones* nous entraînent dans les errances érotiques des différents personnages à travers la nuit « *santiaguera* ». A la tombée du jour, l'espace urbain se métamorphose à l'image du café fréquenté par le narrateur-protagoniste de la nouvelle qui ouvre le recueil : « *La Isabelica* » devient « *La Isabeloca* »⁴¹⁹, repère des homosexuels et travestis en tout genre, véritable réplique en miniature de Sodome et Gomorrhe :

« *Abandonamos La Isabeloca crepuscularia cuando algunos demonios con las alas chamuscadas comenzaron a llegar...* »⁴²⁰

⁴¹⁷ Jorge Alberto Aguiar Díaz, « ¿Cómo hacen el amor los patos? », in *Adiós a las almas*, *op.cit.*, p.34.

⁴¹⁸ *Ibidem*, p.15.

⁴¹⁹ Alberto Garrido, « El muro de las lamentaciones », *op.cit.*, p.15.

⁴²⁰ *Ibidem*, p.17.

La ville nocturne et libidineuse devient le lieu de toutes les dépravations. Sous la plume de Garrido, ses rues se transforment en un labyrinthe charnel où les corps se croisent, se frôlent et s'unissent :

« Se encontrarán una ciudad expectante, sin optimismo, ruidosa como un loco, dispuesta a devorarlos, a gastarlos en un tiempo que lucirá muerto cuando el sol alumbre los viejos cadáveres matutinos. »⁴²¹

La ville qui, dans la nuit humide, abrite des rencontres sexuelles innombrables, dévore les corps de ces êtres qui s'abandonnent sans limites aux plaisirs de la chair. Le cœur de cette « *ciudad-vagina* »⁴²² devient la scène de prédilection pour les jeux sexuels de personnages à la sensualité diabolique.

2.2.2. La violence des corps : le corps profané

Pour Georges Bataille, l'érotisme est – aussi surprenant que cela puisse paraître – lié à la connaissance de la mort. Il est vrai que, de prime abord, le désir exaspéré ne peut être opposé à la vie qui en est le résultat. Le moment érotique constituerait même le sommet de cette vie, où deux êtres s'attirent, s'unissent et se perpétuent. Pourtant, si dans l'acte sexuel on trouve le mouvement de la vie, on y trouve aussi celui de la mort. C'est en elle, selon Bataille, que nous atteindrons enfin la continuité : la perte de l'individualité dans la masse organique de la Nature. L'acte sexuel permettrait ainsi la connaissance du caractère tragique de la vie humaine⁴²³. Dans le schéma bataillien, sexe, érotisme et mort sont parties liées dans leur nécessaire affrontement mutuel. La tension – en les opposant – les lie indissolublement.

Plusieurs écrivains de notre corpus envisagent, à travers leurs œuvres, ce lien entre les plaisirs voluptueux et la destruction. Sade annonçait déjà, comme une vérité avérée, le paradoxe du crime comme condition de la volupté. Ces auteurs reconnaissent avec lui ce fait angoissant : « *le mouvement de l'amour, porté à l'extrême, est un mouvement de mort* »⁴²⁴. On retrouve, dans différentes nouvelles, un érotisme mêlé de mort. Les personnages y sont habités par un désir de perte, une fascination pour la destruction et la ruine du corps de l'autre à travers le sexe violent. La ville pervertie est à l'image de

⁴²¹ Alberto Garrido, « Fiestas taurinas y túneles carnales », *op.cit.*, p.46.

⁴²² *Ibidem*, p.48.

⁴²³ « *Puis au-delà de l'ivresse ouverte à la vie juvénile, le pouvoir nous est donné d'aborder la mort en face, et d'y voir enfin l'ouverture à la continuité inintelligible, inconnaissable, qui est le secret de l'érotisme, et dont seul l'érotisme apporte le secret.* », Georges Bataille, *L'Érotisme*, *op.cit.*, p.29.

⁴²⁴ *Ibidem*, p.45.

ses habitants qui transgressent les interdits, notamment ceux liés aux pratiques sexuelles. Le corps devient objet que les personnages veulent posséder et dominer jusqu'à le détruire. A travers ces textes se dévoile un érotisme primaire, instinctif, ingouvernable, presque animal.

Ainsi, dans l'univers de JAAD, il ne semble y avoir de jouissance possible que dans l'humiliation et la dégradation du corps féminin. La femme y est le plus souvent réduite au statut de prostituée comme l'exprime clairement le discours de Johnny P., protagoniste de la nouvelle inaugurale de *Adiós a las almas* :

« *Las mujeres no debían existir. Solamente la madre de uno. Todas son unas putas.* »⁴²⁵

D'ailleurs, il n'est pas un récit sans prostituée dans ce recueil. Aux yeux des personnages masculins, la femme n'est rien d'autre qu'un objet devant répondre à tous leurs désirs, même les plus pervers. Elle n'existe que pour satisfaire les besoins – essentiellement sexuels – de l'homme. Il est symptomatique que Johnny P. ne puisse effectivement jouir qu'avec une prostituée professionnelle. Il se sert des femmes comme d'un objet qu'il manipule à sa guise. Il aime les frapper jusqu'au sang comme si, pour lui, il n'y avait de jouissance que dans la douleur. C'est dans la souffrance du corps de l'autre qu'il éprouve du plaisir. Transfiguré en « *animal indomptable* »⁴²⁶ quand il possède une femme, il exerce en permanence contre le sexe opposé une violence extrême qui se décline sous toutes ses formes, tant verbale, morale que physique. Le corps agressé et humilié de la prostituée dont il jouit n'est à ses yeux qu'une « *pelota de carne y hueso* »⁴²⁷. La vision de la femme, dans cette nouvelle d'ouverture, se trouve ainsi constamment déformée et dégradée par les conduites masculines. Si ce récit porte à son comble la représentation du corps-objet, un corps essentiellement féminin, ceux qui suivent s'inscrivent dans une perspective semblable. Par exemple, dans « Putas en miniatura », la jeune prostituée raconte à JAAD ses aventures sexuelles toujours empreintes d'une extrême violence dirigée contre son corps et exercée exclusivement par des hommes. Alors qu'elle lui demande son aide en échange de sexe, JAAD va abuser d'elle : il la possèdera tout entière avant de l'abandonner à son sort. Dans ce contexte, le récit « Paloma » semble faire figure d'exception puisque le sexe y est partagé entre les deux protagonistes et non imposé par la force masculine. L'union de leurs corps atteint même

⁴²⁵ Jorge Alberto Aguiar Díaz, « ¿Cómo hacen el amor los patos? », *op.cit.*, p.9.

⁴²⁶ « *animal indomable* » dans le texte original, *ibidem*, p.15.

⁴²⁷ *Ibidem*, p.25.

une dimension cosmique⁴²⁸. Cependant l'expérience tourne court et s'achève sur le suicide annoncé de la jeune femme comme si le sexe et la mort étaient inévitablement liés. Le sexe acquiert dans cette dernière nouvelle – comme dans les précédentes – une dimension tragique, inscrivant dans une dépendance mutuelle Eros et Thanatos portés à l'excès.

Cette fusion d'Eros et de Thanatos est au cœur de la nouvelle de Michel Perdomo, « Los amantes de Konarak ». Deux amants, Ana et Javier, se retrouvent dans un lieu isolé pour laisser libre cours à leur désir. Pourtant, très vite, ce qui aurait dû être une rencontre érotique dégénère en viol. Sous l'effet de la drogue, Javier prend possession du corps d'Ana qui éprouve pour la première fois la douleur dans l'acte sexuel. Elle vit ce moment dans la peur et la soumission. La brutalité exercée par Javier contre le corps féminin augmente crescendo : il la gifle puis la frappe à plusieurs reprises jusqu'au sang. Elle perd connaissance sous la violence des coups et se réveille enchaînée, captive de ses assauts sexuels. Durant tout ce temps, il n'a cessé de la pénétrer. C'est au paroxysme de la douleur, quand Ana se sent disparaître, anéantie par la fureur sexuelle de son amant, que surgit le spectre de la mort au cœur de l'acte sexuel :

« Javier se concentró en su vientre y comenzó a fluir a través de la piel, pero no hacía el cielo. Aquello que no veía y que era Javier flotaba pesadamente muy cerca del suelo. Sintió ruidos a su espalda, sillas volcadas, silencio de arpas. No le importó. Miró los cristales picados de arena, Dios la había dejado sola nuevamente. Vigilando su regreso a la ventana, por donde la tormenta hacía pasar las ruinas del planeta, Ana se quedó despierta para siempre. »⁴²⁹

Nous retrouvons dans ce texte la représentation d'un corps-objet détruit par une force sexuelle masculine. La jouissance de l'homme est ici perceptible dans le glissement qui s'opère d'Eros vers Thanatos. Le corps féminin devient le territoire de l'homme et sert à un plaisir exclusivement destructeur.

L'Eros qui habite l'univers de Luis Alfredo Vaillant est également hanté par la mort. Les personnages de son recueil, *Náufragos*, sont obsédés par des visions morbides. Paradoxalement, celles-ci prennent forme, le plus souvent, pendant l'acte sexuel, un moment lié dans l'imaginaire collectif à un débordement vital.

⁴²⁸ « Tocó y pintó mi cara. Tocó y pintó mi cuerpo. Pintó líneas y círculos sobre su piel que se erizaba. Se convirtió en erizo y hundía en mi deseo y mi sangre sus púas punzantes. Quise entrar por su vagina y salir por su boca manchada de amarillo. Boca grande manchada de amarillo. Entrar por su vagina y salir por el otro lado del universo. », in Jorge Alberto Aguiar Díaz, « Paloma », *op.cit.*, p.80.

⁴²⁹ Michel Perdomo, « Los amantes de Konarak », in *Poco antes del 2000*, *op.cit.*, p.89.

Dans « Let it be », la femme et le voyeur ont élaboré un scénario érotique qui dure depuis plus de trois ans : tandis que la femme répète, chaque samedi, les mêmes gestes et les mêmes rituels avant de mettre en scène son suicide, le voyeur, censé l'observer, doit intervenir au moment fatidique, entrer chez elle et la sauver avant de lui faire l'amour. Un jour, lassé par cette mascarade sans fin, le voyeur se laisse entraîner par un désir plus « thanatique » qu'érotique : alors qu'il scrute, comme tous les samedis, le corps de la femme, il est pris du soudain désir de la voir mourir. Ce qui l'excite désormais c'est la possibilité de contempler la dégradation de la chair :

« Como un inquisidor quiere ver la sogá alrededor del cuello, cuello de mujer delgada, triste y vegetariana, quiere ver cómo la sogá se desliza y se detiene por el apretazón, ver la asfixia, el jadeo entrecortado, el arrepentimiento, la impotencia de las manos por evitar lo inevitable; quiere ver los ojos abiertos y las lágrimas, seguro habrá lágrimas, estertores, de súbito el cuerpo se estremecerá con movimientos tónicos-clónicos, espasmos, los músculos tirarán más el peso, la piel será más blanca y fría, violácea y fría, azul y fría, inerte; quiere ver cómo se orina y defeca a la vez, escuchar el silencio, mirarle a los ojos y ver la quietud, el péndulo, el primer paso hacia la carne podrida, una mujer en la paz de la muerte. »⁴³⁰

La jouissance du voyeur est intimement liée au crime : c'est dans la destruction du corps féminin que l'homme atteint l'extase. Ce qui n'était au départ qu'un jeu érotique se termine ainsi par la mort de la femme qui se balance au bout d'une corde dans sa chambre, réduite à de la chair en voie de décomposition.

Le spectacle de la mort envahit, de façon récurrente, les scènes érotiques dans ces nouvelles. Dans « Graffiti en la ciudad », le personnage féminin planifie avec son amant de passage la mort de l'homme avec qui elle vit. Elle formule son projet d'assassinat au moment même où elle s'unit à son amant :

*« Cójeme el culo, gritó, la penetré una y otra vez, gritaba, yo la penetraba, gritaba y yo era un simio, estaba en el cielo, en la gloria salvaje, era Brando, ella seguía gritando: **Liberté, liberté, liberté**; sudaba, de pronto dijo muy claro, jadeando, orgásmica: tenemos que matar al viejo. »⁴³¹*

Ici le sexe devient plus sombre. Il n'est plus seulement l'expression d'un élan vital, une promesse de vie : il devient également pulsion de mort. Celle-ci fait irruption dans l'univers de ces fictions par la voie la plus inattendue : le sexe.

⁴³⁰ Luis Alfredo Vaillant, « Let it be », in *Náufragos, op.cit.*, pp.22-23.

⁴³¹ Luis Alfredo Vaillant, « Graffiti en la ciudad », in *Náufragos, op.cit.*, p.35.

La violence qui s'exprime ainsi dans le sexe effraie tout autant qu'elle fascine. Dans les textes analysés jusqu'ici, nous pouvons dire qu'elle s'inscrit essentiellement dans la liste des attributs masculins. Il n'y a donc rien d'étonnant à ce qu'on la retrouve sous cette forme dans l'univers d'écrivains tels qu'Ena Lucía Portela ou Anna Lidia Vega Serova. Chez elles, la violence est surtout exercée contre le corps féminin par les forces masculines qui dominent la société.

Dans sa nouvelle, « La reina invisible »⁴³², Anna Lidia présente une figure féminine doublement dégradée : d'abord par la folie puis par le viol commis par plusieurs garçons. Dans « La damisela en rojo »⁴³³, Laura, un homme devenu femme, se heurte depuis toujours à la brutalité masculine. Tandis que son beau-père le rouait de coups étant enfant pour ses penchants homosexuels, les hommes continuent à frapper et à violer ce corps désormais féminin. Dans l'ensemble des nouvelles de *Imperio doméstico*, l'espace intime, fortement érotisé, est hanté par une violence contenue sur le point d'exploser. Le sexe est lié à des images de dégradation des lieux comme du corps, à des visions d'angoisse et de dégoût. Par exemple, « Taller de expurgo » met en scène une femme, dont le corps a été lacéré par le temps et la négligence, et un homme, manifestement plus jeune, mais caractérisé par sa laideur physique. Ces deux corps dégradés se livrent à un jeu érotique vite rattrapé par un fantasme de mort. L'homme se prépare à lui raser les jambes : cet acte réveille en eux des pulsions érotiques mais également sanguinaires :

« – Te cortaré el cuello y me sentaré a mirar cómo te desangras, tranquilo, sin prisa, cómo... »

Ella jadeaba con violencia, moviendo los dedos entre la pelambreira enroscada y mustia. No parecía escucharlo, aunque lo escuchaba y él lo sabía, y le gustaba lo que oía, y eso también él lo sabía. »⁴³⁴

Il y a, dans ce passage, un étrange mélange d'angoisse, de plaisir et de rage contenue. La formulation de ce fantasme de mort débouche sur une explosion érotique, révélant ainsi le lien étroit qui unit Eros et Thanatos dans ces textes. C'est dans la destruction du corps de l'Autre – essentiellement de la femme – que se construit le plaisir de ces personnages.

⁴³² Anna Lidia Vega Serova, « La reina invisible », in *Catálogo de mascotas, op.cit.*

⁴³³ Anna Lidia Vega Serova, « La damisela en rojo », in *Imperio doméstico, op.cit.*

⁴³⁴ Anna Lidia Vega Serova, « Taller de expurgo », in *Imperio doméstico, op.cit.*, p.22.

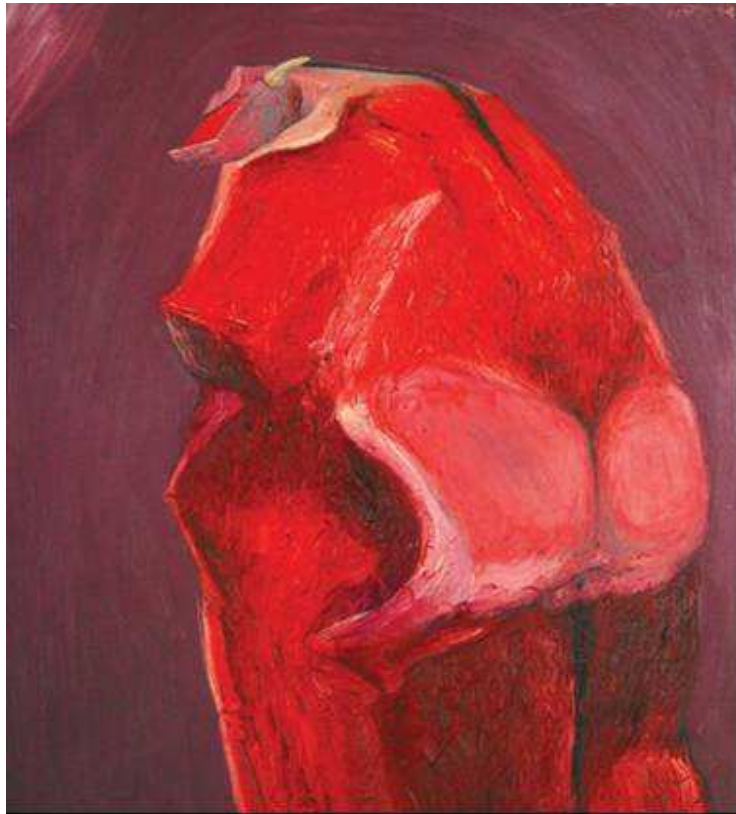


Tableau 1 : « Rojo » de Tomás Esson (1994)⁴³⁵

Ce corps, sans cesse profané, se déshumanise dans l'univers de certains écrivains jusqu'à devenir un vulgaire morceau de viande. Comme les toiles de Tomás Esson qui réduisent les corps à des morceaux de viande que l'on peut combiner à l'infini, les œuvres de Ronaldo Menéndez jouent constamment sur le double sens du mot « *carne* », à la fois chair humaine et viande animale.

Dans sa nouvelle, « Últimas escenas conyugales », la dégradation du corps et de l'acte sexuel atteint son paroxysme dans une union contre-nature. Une femme décide de se venger de l'infidélité de son mari en le trompant à son tour. Ne trouvant pas d'homme disposé à la satisfaire, elle finit par s'accoupler – comble de l'horreur et du grotesque – à un doberman. La fin du récit suggère que l'animal ne se contentera pas de cette union sexuelle et qu'il la dévorera littéralement, faisant ainsi du corps humain sa nourriture. Tout comme l'art d'Esson, les textes de Menéndez portent l'empreinte de la brutalité qui s'exprime par le grotesque. A travers cette scène perverse, c'est le corps humain qui est lui-même corrompu, réduit à de la vulgaire – et risible – chair à pâté.

⁴³⁵ Sur www.cubaencuentro.com/revista/layout/set/gallery/revista-encuentro/galerias/tomas-esson-ecc-45-46

Cette ambivalence de la « *carne* » à travers laquelle s'exprime une représentation dégradée du corps humain se retrouve au cœur du recueil de nouvelles de Luis Alfredo Vaillant, *Náufragos*. Il a repris cette thématique chère à Menéndez en hommage à l'écrivain. Son récit, « Otra vez la carne »⁴³⁶, en est un bon exemple. La confusion entre chair humaine et viande animale y est une constante. La scène d'ouverture ébauche un parallèle entre la femme qui découpe un oignon et le fantasme qui la fait jouir : trancher la gorge de son mari et contempler les flots de sang se répandre à travers la maison. Tout au long de la nouvelle, la « *carne* » est à la fois la viande animale si rare et tant attendue par le couple et la chair humaine, celle notamment du « *mercader de la carne fresca* »⁴³⁷ qui apporte la viande mais qui offre aussi son corps aux appétits sexuels de la femme quand le mari n'est pas là. L'idée de tuer ce dernier s'empare de la femme en même temps qu'elle ressent du désir pour d'autres hommes. Fantasmes de mort et fantasmes érotiques se nourrissent mutuellement. Une fois de plus, ce récit repose sur la fascination pour la chair en décomposition avec toujours ce parallèle douteux entre viande bovine et chair humaine. Cette confusion volontairement entretenue contribue à animaliser des êtres dont le comportement sexuel répond à des pulsions primitives et violentes.

Le corps humain apparaît ainsi profané de multiples façons, toutes liées à la transgression d'interdits. Le cas de l'inceste mérite que l'on s'y intéresse de plus près dans la mesure où ce thème, longtemps ignoré dans les lettres cubaines, y a fait son apparition, notamment dans des textes écrits par des femmes.

Si certaines, telle Aida Bahr dans « Olor a limón », abordent l'inceste de façon très pudique et métaphorique, d'autres, comme Anna Lidia Vega Serova, l'exposent plus brutalement. Dans la nouvelle d'Aida Bahr, la relation incestueuse entre l'homme et sa fille se lit entre les lignes. Elle n'est jamais révélée explicitement. Le prétendu départ clandestin du mari qui harcelait sa fille sert « d'alibi » à une mère bien décidée à la protéger, quand la police vient l'interroger. Toute la douleur de l'inceste est contenue dans l'elliptique aveu d'Iris :

« [...] *tú necesitabas un padre y él no era más que un hombre.* »⁴³⁸

Nous sommes bien loin de la dureté du récit d'Anna Lidia, « Rara avis » qui dévoile, sans retenue, le singulier destin d'Eva, une adolescente qui souffre d'une grave

⁴³⁶ Par son titre, la nouvelle s'annonce ouvertement comme une réécriture de la nouvelle de Ronaldo Menéndez, « La carne ».

⁴³⁷ Luis Alfredo Vaillant, « Otra vez la carne », *op.cit.*, p.40.

⁴³⁸ Aida Bahr, « Olor a limón », in *Habaneras*, Tafalla, Txalaparta, 2000, p.89.

altération psychique l'empêchant de distinguer les règles basiques de l'éthique sociale. Son corps porte les marques d'une souffrance continue. Abusée par ses propres parents – elle a eu sa première expérience homosexuelle avec sa mère – et soumettant elle-même son petit frère à des relations incestueuses, elle expose un corps mutilé, couvert de cicatrices tant physiques qu'intimes. Son corps a été profané à plusieurs reprises par sa famille comme par ceux qui se disent être ses amis. Habitée par des pulsions autodestructrices, c'est un être malade qui se consume dans sa relation aux autres⁴³⁹.

Sans aller si loin dans l'explicitation de l'horreur, Karla Suárez reprend le thème de l'inceste à travers sa nouvelle, « Un poema para Alicia », récit laconique et effrayant d'une relation entre une jeune femme et un homme plus âgé dont on ne comprend la terrible nature que dans les dernières lignes. La nouvelle se construit par voix interposées : une narratrice distante – qui est la confidente du confident d'Alicia – tamise les faits et propose une relecture de l'histoire à partir de la révélation finale. Une tension est palpable tout au long du récit. Alicia est une jeune fille triste qui a perdu l'éclat de ses vingt ans et qui se désintéresse de ses études universitaires, préférant s'enfermer dans la poésie. Elle exprime au début son désarroi d'être délaissée par l'homme qu'elle aime par-dessus tout et qui la repousse violemment depuis quelque temps. Pourtant, très vite, un malaise se dégage de cette étrange relation dont les partenaires sont qualifiés de malades et semblent condamnés à rester unis :

« [...] estamos encadenados, profesor, ¿usted puede entenderlo?, y la única forma de salvarnos, la única forma de apartar todo lo malo de nuestras vidas es quedándonos juntos, hasta el final, juntos, profesor... »⁴⁴⁰

La violence exercée par l'homme contre le corps de la jeune fille va crescendo : chacune de leur rencontre charnelle réveille l'animal qui sommeille en lui. Quant à Alicia, elle assouvit tous ses désirs car son seul but est de le rendre heureux. Son corps ne lui appartient plus : elle le met à disposition des fantasmes et de la volonté de l'homme. Un soir, alors qu'il est ivre, il pénètre Alicia pour la première fois. Suite à cet épisode, il

⁴³⁹ Ce thème de l'inceste est abordé par l'écrivain dans d'autres récits, tel que « En familia », de manière beaucoup moins violente. Anna Lidia Vega Serova y ébauche l'expérience homosexuelle entre deux sœurs réunies le soir du nouvel an et qui s'isolent pour se faire des confidences. La narratrice est mariée mais elle recherche de nouvelles expériences toujours plus fortes tandis que sa sœur, Diana, pense à se marier pour mettre un terme à sa solitude. La fin de la nouvelle rapproche dangereusement ces deux corps féminins qui transgressent l'interdit de l'inceste quand la narratrice embrasse longuement sa sœur sur la bouche.

⁴⁴⁰ Karla Suárez, « Un poema para Alicia », in *Nuevos narradores cubanos, op.cit.*, p.239.

s'effondre et implore son pardon. La relation des deux personnages, bien qu'apparemment consentie par la jeune femme, exprime une fêlure :

« [...] yo era virgen y sus dedos conocían cómo acariciar el cuerpo de una mujer, cómo penetrar despacio haciéndome suya para siempre, rompiendo mi adolescencia y convirtiéndome en hembra que sangraba desnuda para él, abierta para él, jadeando para él, porque este cuerpo es suyo, profesor, no lo ha sido de nadie más porque no quiero, él es todo para mí, y mi cuerpo y mi alma y mi pensamiento y toda yo le pertenezco. »⁴⁴¹

Le corps de la jeune fille se dégrade progressivement au fil de la nouvelle : il résiste tant bien que mal aux violents assauts d'un amant-bourreau. Une bestialité et une forme de folie se dégagent de l'homme quand il possède désormais Alicia. C'est une force brute qui se révèle dans l'acte sexuel d'où toute tendresse a disparu. Alicia se sent mourir dans la dégradation de cette relation. Elle disparaît d'ailleurs de la scène à la fin du récit. Elle ne retourne plus à l'université : son père prétend qu'elle a déménagé. C'est dans ses adieux au professeur que se joue toute l'intrigue puisqu'elle y révèle son amour infini pour un père qui représente tout pour elle. L'amour qu'elle lui porte survivra à toutes les épreuves. Le texte s'achève ainsi sur la révélation de la solitude de ces êtres – tant Alicia que son père, le professeur et sa confidente – qui se cherchent sans se trouver ou se trompent dans leur rencontre.

La relation incestueuse manifeste donc elle aussi cette connexion qui s'établit dans différentes œuvres entre le désir et l'horreur et que l'écrivain – comme le lecteur – envisage dans un état de fascination angoissée. Par leur rapport au corps et à la sexualité, les personnages de ces récits sortent des limites admises. Ils transgressent les interdits et font, par là même, du corps et du sexe un domaine « maudit ».

La transgression, qui pour Bataille est à la base de l'érotisme, est au cœur de ces nouvelles. C'est en transgressant l'ordre des choses fondé sur des règles morales et sociales que l'être cubain s'affranchit, le temps d'un récit, de toute imposition extérieure. Ces corps pervers et perversis affirment ainsi la possibilité d'une forme de liberté en introduisant l'imperfection dans une société qui s'est rêvée parfaite.

⁴⁴¹ *Ibidem*, p.241.

2.2.3. Du corps maudit au corps exilé : un corps à vendre...

Le corps maudit dans ces œuvres est aussi celui de la prostituée, la « *jinetera* », devenue l'un des personnages les plus populaires de la littérature cubaine actuelle. Elle constitue, selon les termes de Bataille, « *un objet mort* »⁴⁴² : un objet disponible à l'infini que précisément la possession assigne à la prostituée. Son corps, mille fois profané, incarne la mort dans plusieurs textes dont deux nous semblent emblématiques dans la mesure où ils s'immiscent dans l'esprit de la prostituée pendant l'acte sexuel.

Dans sa nouvelle « Merchy », Raúl Aguiar explore, à travers un narrateur omniscient, les souvenirs d'enfance auxquels se raccroche la jeune femme pour supporter les assauts sexuels d'un corps qui lui est étranger. La scène est rythmée par des analepses qui renvoient à des moments heureux de son passé et par les paroles – hautement symboliques ici – de la chanson de King Diamond, « At the graves » :

*« Rise Rise... Rise my friends... Rise en operación de máquina de bombeo incontrolable, descargando sobre sus imágenes de la infancia, esperando el estallido del depósito y el vientre que hace siglos dejó despertar el pulso espasmódico dentro de su paisaje interior. Doce años. El espacio repleto de olores puros del parque, una niña cabalga al final del campo de hierbas, ciertas personas mayores que preparan la merienda sobre el césped. »*⁴⁴³

Ce sont les souvenirs et les personnages de son enfance qu'elle invoque pour oublier l'instant présent, celui où, transformée en objet sexuel, elle n'est qu'un corps mort appelé à renaître... « *Rise from Your grave little sister* »⁴⁴⁴. Elle s'évade dans un monde parallèle recrée par la mémoire pour échapper à sa réalité. L'acte est totalement déshumanisé puisqu'elle se livre à un autre « objet » qui la pénètre, « *un objeto con vida propia sin relación con esa voz vulgar que murmura en el oído* »⁴⁴⁵. L'homme est ainsi réduit à son sexe et à son statut animal. Quant à Merchy, chacune de ses prestations – comme nous le rappelle le lointain écho des paroles de King Diamond – est un renoncement à soi, une manière de mourir un peu :

*« [...] en el fondo del cuarto la infancia vomita y se arrepiente de voces y sudor y una niña de doce años está llorando y la mira con ojos muy grandes y húmedos. »*⁴⁴⁶

⁴⁴² Georges Bataille, *L'Histoire de l'érotisme*, op.cit., p.124.

⁴⁴³ Raúl Aguiar, « Merchy », in *Fábula de ángeles*, op.cit., p.100.

⁴⁴⁴ *Ibidem*, p.100.

⁴⁴⁵ *Ibidem*, p.101.

⁴⁴⁶ *Ibidem*, p.102.

A chaque fois qu'elle vend son corps, elle s'éloigne un peu plus du temps de l'innocence et enterre peu à peu l'enfant qu'elle était.

Dans le récit de Rebeca Murga Vicens, « Para eso son las amigas », la prostitution est également vécue comme une profanation du corps féminin à travers un récit mené par un narrateur omniscient et dans lequel surgit, ponctuellement, la voix de la « *jinetera* ». Pour oublier un acte qui la répugne, la protagoniste se réfugie dans son monde intérieur et se raccroche au souvenir de son amie, Mariela, qui, elle aussi, livre son corps avec résignation et courage. L'union sexuelle, comme dans le récit précédent, déshumanise les êtres :

« Y ya lo tiene arriba y siente que aún no está psicológicamente preparada, pero dale que mientras más rápido pase mejor será, y la acarician, no es tan malo como lo pinta la gente, no me falta nada, la desnudan y va pensando en esto mientras siente. Y no siente nada. »⁴⁴⁷

L'homme qui la dépossède de son corps n'est qu'un figurant parmi tant d'autres, dont l'identité indéterminée importe peu, comme le révèle l'emploi de la formule impersonnelle. Quant à la jeune femme, son corps se déconnecte de son esprit pour oublier la douleur, prisonnier d'un autre qui le domine et l'étouffe. Cette scène n'est pourtant que la répétition d'une histoire sans fin que la protagoniste rejoue encore et toujours :

« Sabe que mañana será lo mismo. Es verdad, mañana tiene que ser lo mismo. Tendrá que ser mañana. Pero así se hace dinero. Es verdad, se hace dinero. Loado sea el dinero. Sin pensar en la salida. Eso, sin pensar en la salida. »⁴⁴⁸

Pour ces corps perdus, il n'y a point d'issue ni de salut. Leur tragédie est la mort quotidienne. Sous le masque de la vie, la prostituée devient une figure de la mort, à l'image de Lied, la fiancée de JAAD dans « Adiós a las almas », quand elle finit au bras d'un vieux touriste :

« A su lado, ella, la adolescente bellísima, aire de virgen perversa, vestido escotado, dientes de niña, ojos de mujer, sonrisa de cadáver. »⁴⁴⁹

En vendant son corps, Lied se perd et devient un objet habité par la mort.

⁴⁴⁷ Rebeca Murga Vicens, « Para eso son las amigas », in *Caminos de Eva. Voces desde la Isla (Cuentistas cubanas de hoy)*, Amir Valle ed., San Juan de Puerto Rico, Plaza Mayor, 2002, p.213.

⁴⁴⁸ *Ibidem*, p.218.

⁴⁴⁹ Jorge Alberto Aguiar Díaz, « Adiós a las almas », *op.cit.*, p.75.

Si la prostitution est envisagée, d'un point de vue individuel dans ces récits, comme une façon de mourir à soi, il faut cependant noter que le regard que porte désormais la société cubaine sur ce phénomène massif diffère sensiblement.

La prostitution, loin d'être un phénomène nouveau dans la Cuba révolutionnaire, a changé de visage au début des années 1990. Celles que Reynaldo Escobar appelle « *las cortesanas del socialismo real* »⁴⁵⁰ ont cédé la place aux « *jineteras* »⁴⁵¹, ces nouvelles prostituées du socialisme décadent. Le sexe n'a jamais perdu sa valeur de change mais il ne s'est pas toujours monnayé de la même façon. Les touristes qui commencèrent à affluer vers l'île ont d'abord offert des marchandises en échange de sexe : des chemises, des jeans, des parfums, etc. Puis, avec la légalisation du dollar, ils se sont mis à payer en liquide les Cubains et Cubaines qui vendaient leurs charmes.

Dans un contexte de crise et de pénurie sans précédent, se prostituer est devenu une façon comme une autre de « *resolver* ». Les « *jineteras* », par les revenus qu'elles rapportent, sont devenues, pour beaucoup, un pilier de l'économie familiale comme le souligne Coco Fusco :

*« Desde las canciones de salsa, los chistes de los taxistas y el arte folklórico obscuro que encontré en La Habana percibo que en la calle estas mujeres son vistas como proveedoras heroicas cuyo poder sexual está mostrando los fracasos de un régimen machista en decadencia. Tal como explicaba Paco, un joven buscavidas con el que me encontré: "ahora todo está patas arriba. Los hombres están en casa con delantales, cocinando y cuidando de los niños, mientras que sus esposas hacen la calle". »*⁴⁵²

Le statut de ces femmes dans la société cubaine ainsi que le jugement porté sur leur activité ont largement évolué depuis la crise économique.

⁴⁵⁰ Reynaldo Escobar, « Los ángeles perdidos », in *Encuentro de la cultura cubana*, n°4-5, Madrid, primavera-verano de 1997, p.66.

⁴⁵¹ Comme le rappelle Amir Valle, « en Cuba se le llama Jinetera a la mujer (generalmente de edades que oscilan entre los 13 y los 30 años) que vende su cuerpo al turista a cambio de algún beneficio. Es una versión tropical, caribeña y cubana de la prostituta de otros países. La palabra proviene de la inventiva natural del cubano y su sentido del humor: durante las guerras de liberación contra el dominio colonial español, los independentistas cubanos (mambises) se lanzaban contra los batallones de soldados españoles en ataques de caballería para ganar la batalla a filo de machete; en la Cuba de la década del 90, las mujeres cubanas se lanzan contra los turistas (al principio España tuvo un predominio absoluto en el envío de turismo a nuestra isla) para ganarse la vida con sus antiquísimas artes del placer, tan eficaces para la victoria como el filo de cualquier machete mambí. Los mambises eran jinetes que luchaban por su libertad. Ellas, hoy, dicen los bromistas en la isla, son Jineteras que aspiran a la libertad que ofrece el poder del dólar. », in *Habana Babilonia*, sur [www.arrebat.com/downloads/habana-babilonia%20\(version\).pdf](http://www.arrebat.com/downloads/habana-babilonia%20(version).pdf), p.7.

⁴⁵² Coco Fusco, « Jineteras en Cuba », in *Encuentro de la cultura cubana*, n°4-5, Madrid, primavera-verano de 1997, p.55.

C'est sur cette nouvelle réalité que se fonde la nouvelle d'Angel Santiesteban, « Los aretes que le faltan a la luna ». Quand Xinet rentre de son travail au petit matin, elle est attendue et accueillie par ses voisins en salvatrice. Chaque fois, elle se plie au même rituel, distribuant à tout le monde quelques denrées de première nécessité. Telle est sa croix, sa mission sociale :

« [...] responde a los vecinos que la saludan desde los balcones, los portales, y ella, pacientemente, saca de la jaba grande pequeñas jabitas con desodorante, jabones, pasta dental, y las entrega, y ellos estirando los brazos, desesperados, su obligación, dice, su cruz, y logra por fin acercarse a la casa. »⁴⁵³

C'est en héroïne qu'elle rentre dans son quartier car, au-delà de sa propre famille, c'est tout un immeuble qu'elle fait vivre. Une voisine lui demande même de « former » la sœur de son mari qui arrive à La Havane : « *jinetear* » est devenue une solution parmi d'autres pour échapper aux difficultés matérielles. L'inversion des rôles entre l'homme et la femme est palpable dans le récit puisque le mari de Xinet se sent totalement impuissant devant les besoins de sa famille, incapable de rapporter un dollar à la maison. La seule issue qu'il trouvera à cette situation devenue insupportable à ses yeux sera – ironie du sort – de se prostituer lui-même. Les rôles s'inversent ainsi à nouveau dans les dernières lignes de la nouvelle : c'est, finalement, lui qui prendra la place de Xinet dans la voiture, aux côtés de l'étranger, après qu'elle a failli à sa tâche. Quand le touriste pose la main sur sa cuisse, il serre les dents et les poings, le regard plongé dans la mer. Tout comme Xinet au début du récit, il est condamné à souffrir en silence. Passant de la prostitution féminine à la prostitution masculine, les personnages de cette nouvelle ne sont que des corps à vendre.

Dans « El jinetero », c'est sur le mode de l'humour et de l'absurde que Mario L. Guillot aborde le thème de la prostitution masculine et présente l'homme comme la véritable « victime » de ce commerce. En comparaison avec les femmes qui exercent la même activité, les hommes travaillent, selon le protagoniste – un « *jinetero* » –, dans des conditions plus dures et sont moins bien payés, sans parler de l'absence totale de reconnaissance sociale :

« Porque vamos a ver (decía Raúl): ¿no es más fácil para las mujeres tener sexo con alguien que no les guste? Por mucho que griten las feministas, las mujeres, salvo que tengan la menstruación, siempre están aptas. Otra cosa es que tengan el estado de ánimo óptimo; pero entre una que lo alcance y otra

⁴⁵³ Angel Santiesteban, « Los aretes que le faltan a la luna », *op.cit.*, p.61.

que no, no hay diferencias externas. Mientras que entre un hombre excitado y otro de capa caída, hay cierto ángulo de divergencia. »⁴⁵⁴

La situation à laquelle se trouve confronté Raúl un soir est ubuesque. Alors qu'il parvient à séduire une canadienne cinquantenaire qui l'emmène à son hôtel, il participe à une scène incroyable : tandis qu'il essaye de satisfaire sa cliente, celle-ci se démembre peu à peu. Son corps tout entier se disloque progressivement pendant l'acte sexuel. Derrière ce spectacle absurde, c'est la déshumanisation des corps impliqués dans la prostitution qui est visée. Celui qui vend son corps et celui qui l'achète sont réduits au statut d'objets morts qui s'assemblent et se défont comme de vulgaires marionnettes.

Ces êtres sont réduits à ce pour quoi ils ont vendu leur corps. La réification des personnages atteint son paroxysme dans la pièce magistrale de Luis Manuel García , « Tú qué sabes, Vivian ». Le texte s'ouvre sur une vertigineuse accumulation d'objets qui prennent vie. Hommes et femmes sont ici désignés par ce qu'ils possèdent :

« Después los zapatos Ladystar salen de la habitación y descienden hasta el restaurant, donde los esperan unas zapatillas Adidas, un pantalón St.Michel y pulóver Chemise Lacoste. El jugo de naranja se desliza por dentro del collar Fantasy (US\$34.20) recién obsequiado por la billetera Pierre, que descansa ahora en el bolsillo trasero del pantalón St.Michel. Entre las dos camadas de creyón Lipstick se evaden algunas palabras. »⁴⁵⁵

Chaque article cité est assorti de son prix. A la fin de la nouvelle, la protagoniste calcule ce qu'elle aurait pu perdre si le taxi l'avait renversée : la somme de tout ce qu'elle porte sur elle et qui la définit à ses yeux, soit cent trente dollars et vingt-cinq cents. Tel est le prix de son corps : le prix de sa vie.

La prostitution est ainsi envisagée, dans différentes œuvres, comme un exil de son propre corps, un exil de soi. Dans « Los aretes que le faltan a la luna », le dédoublement du personnage féminin traduit ce sentiment :

« Se viste, después el arreglo frente al espejo, y se observa, ¿soy yo?, ¡qué importa!, le dice la otra y sonríe, la de acá mueve los hombros y esboza también una sonrisita cómplice, mira al baño,... »⁴⁵⁶

Ce corps qu'elle vend ne lui appartient plus. D'ailleurs elle ne le reconnaît pas. Lorsqu'elle ramène chez elle le Canadien rencontré devant l'université, les voisins

⁴⁵⁴ Mario L. Guillot Carvajal, « El jinetero », *op.cit.*

⁴⁵⁵ Luis Manuel García, « Tú qué sabes, Vivian », in *Habanecer*, La Habana, Casa de Las Américas, 1992, 10:51 a.m

⁴⁵⁶ Angel Santiesteban, « Los aretes que le faltan a la luna », *op.cit.*, p.64.

comme la famille jouent leur rôle appris par cœur à la perfection. Après cette comédie nécessaire pour ferrer la proie, le lecteur assiste à la métamorphose des époux à travers leur reflet dans le miroir :

« [ella] descubre que en el espejo hay un anciano, te perdí, afirma Xinet, y él mueve los hombros; entran al cuarto, le ayuda a peinar su pelo largo frente a otro espejo mayor, donde observan a un anciano que peina a otra anciana. »⁴⁵⁷

En cachant ce qu'ils sont l'un pour l'autre devant le touriste, ils renoncent tous les deux à leur identité. En vendant son corps à des étrangers, Xinet devient déjà une figure de l'exil⁴⁵⁸. L'argent qu'elle gagne lui permet de vivre dans des conditions bien meilleures que la plupart des Cubains. Par son activité, elle a accès à des hôtels et des plages d'où elle était exclue jusqu'à présent. La prostitution l'entraîne vers cette Ile virtuelle, formée par ces zones *autres* de la géographie nationale destinées au tourisme, où tout se vend et s'achète en monnaie forte⁴⁵⁹. Se prostituer c'est déjà mettre un pied à « l'étranger », c'est s'exiler un peu⁴⁶⁰.

Au-delà de ces corps individuels transformés en objets de consommation touristique, c'est le corps de la nation tout entière qui est devenu l'objet de transactions commerciales. La prostitution a plusieurs visages à Cuba et se décline à différentes échelles comme le montre JAAD à travers son recueil *Adiós a las almas*: il y explore toutes ses figures depuis la prostituée mal famée jusqu'à l'écrivain en quête de contacts – parfois physiques quand l'opportunité se présente – avec des étrangers, dans l'espoir d'obtenir un poste hors de Cuba ou éventuellement de se marier⁴⁶¹.

⁴⁵⁷ *Ibidem*, p.69.

⁴⁵⁸ Dans son article, « Literatura de mujeres y cambio social: narradoras cubanas de hoy », Luisa Campuzano propose d'interpréter le phénomène du « *jineterismo* » comme une sorte d'émigration économique féminine, in *Las muchachas de La Habana no tienen temor de Dios*, La Habana, Unión, 2004, p.159.

⁴⁵⁹ A l'instar des prostituées dans le récit de Luis Manuel García, « Tú qué sabes Vivian », entièrement vêtues et maquillées avec des produits vendus en dollars. C'est une véritable litanie des prix qui rythme les premières et les dernières pages du texte, transformant les protagonistes elles-mêmes en simples objets à vendre.

⁴⁶⁰ La prostitution ne conduit pas nécessairement à une émigration effective de l'île même si celle-ci constitue le but ultime de tout(e) « *jinetero/a* ». Ainsi, dans « Erre con erre » d'Anna Lidia Vega Serova, Marlèn, la mère de l'enfant abandonné, passe par le statut de « *jinetera* » sur son chemin vers l'émigration concrète. De même, la nouvelle de Marilyn Bobes, « Pregúntaselo a Dios », établit un lien évident entre prostitution et émigration puisque c'est en vendant son corps que Iluminada Peña gagne son billet pour la France.

⁴⁶¹ Ce qui est désigné sous le terme de prostitution intellectuelle.

La Havane, à l'image de l'Ile, est un corps à vendre : tout s'y vend et tout s'y achète y compris ses habitants. C'est ainsi que dans la nouvelle de Ronaldo Menéndez, « Una ciudad, un pájaro, una guagua... », la capitale devient elle-même une monnaie d'échange bradée par ses occupants :

« Estaba muy claro: tenía que venderle La Habana: ciudad emblemática y añorada, con sus barrios, sus olores, sus peligros y tentaciones, sus encantos y desencantos. Su gente. O sea todas las ciudades que hay en una, y que el artista paciente en el sanatorio de la ciudad real está dispuesto a vender a bajo precio, sin otra alternativa. »⁴⁶²

La Havane, telle la « Prostituée fameuse » du livre de l'Apocalypse, apparaît dans les nouvelles de notre corpus comme la « *mère des prostituées et des choses immondes* »⁴⁶³ de l'Ile, « *la diosa puta* »⁴⁶⁴ exposant ses plaies au grand jour.

Tous ces corps qui s'affirment, résistent et s'opposent au discours dominant, ces corps différents, dangereux et transgresseurs, mettent en péril le corps de la nation révolutionnaire. Ils ont ainsi supplanté, dans les nouvelles cubaines, les corps sains et héroïques de l'épopée socialiste.

Détruits par la crise, ces êtres à la dérive regardent obstinément l'horizon.

⁴⁶² Ronaldo Menéndez, « Una ciudad, un pájaro, una guagua... », *op.cit.*, p.44.

⁴⁶³ *Apocalypse*, 17 : 5.

⁴⁶⁴ Luis Alfredo Vaillant, « El poeta, la puta y el policía », in *Náufragos*, *op.cit.*, p.58.

TROISIEME PARTIE

Dérives cubaines

« *Alors toute île prit la fuite...* »

Apocalypse, 16 : 20

« *...una de esas islas que van a la buena de
Díos en una errancia sin fin.* »

Rolando Sánchez Mejías, *Escrituras*.

Chapitre 1 : Au-delà de l'Île : la traversée de l'horizon

1. Horizons et frontières

1.1. Les mirages de l'horizon

«Hubo una vez en la Tierra la isla-más-isla-de-las islas. A su alrededor, el horizonte no era una línea imaginaria, sino el sitio donde el cielo y mar se unían verdaderamente.»

Abilio Estévez, Muerte y transfiguración.



Photo 1 : De la série *Las aguas baldías* (1992-1994) de Manuel Piña¹

¹ Sur www.artnet.fr/artist/13527/manuel-pina.html

Laura Ruiz Montes décrit dans son poème « Las islas, los coliseos, las serpientes »² le paradoxe de tout espace insulaire, à la fois ouvert sur la mer et sur le monde, contemplant l'horizon de toutes parts, et fermé sur lui-même, comme isolé du reste de la terre. En effet, l'île est à la fois un espace sans frontières terrestres³, sans contact direct avec un pays voisin, et un espace encerclé de toutes parts par une frontière naturelle inévitable : l'eau. L'être insulaire est ainsi paradoxalement ouvert sur l'horizon et les mondes possibles qu'il offre et habitué aux limites les plus radicales qui soient : les frontières aquatiques.

La nature des îles est en ce sens ambiguë : espaces clos, séparés du monde, elles ne cessent pourtant de contempler l'horizon et de rêver à ces lieux qui doivent exister au-delà de l'océan. Iván de la Nuez suggère cette ambivalence de l'espace insulaire quand il affirme dans son essai *La balsa perpetua* :

« Las islas nos presentan las fronteras más definitivas – agua por todos los costados – y también que el mundo se nos queda sin fronteras. »⁴

Entourée d'eau de toute part, coupée physiquement du reste du monde, l'île ne peut sortir de son isolement qu'en regardant au-delà de l'horizon, vers cet inconnu porteur de toutes les promesses et de toutes les déceptions possibles. Pourtant, cet au-delà n'a rien de concret ni de palpable pour l'être insulaire. Pour lui donner vie, il doit l'inventer. Ainsi, c'est d'abord par un acte d'imagination qu'il rompt son isolement. Il doit se projeter au-delà de l'horizon qui lui est donné de contempler pour imaginer les mondes possibles qui existent en dehors de son espace.

1.1.1. La fenêtre ouverte sur l'horizon

La fenêtre ouverte sur l'horizon et par là même sur le monde qui l'entoure est une image récurrente dans plusieurs œuvres de notre corpus. Nombreux sont les personnages qui scrutent l'horizon depuis leur fenêtre, dans l'attente d'un signe. Ce

² « Las islas son un coliseo. Espacio que abierto se cierra y que cerrado se abre. », Laura Ruiz Montes, « Las islas, los coliseos, las serpientes », sur elpesanervios.bitacorras.com/archivos/2007/05/28/laura-ruiz-las-islas-los-coliseos-las-serpientes

³ La narratrice de la nouvelle de Mylene Fernández Pintado, « El día que no fui a Nueva York », désigne d'ailleurs Cuba comme « esta isla sin fronteras », in *Anhedonia*, *op.cit.*, p.48.

⁴ Iván de la Nuez, *La balsa perpetua*, Barcelona, Casiopea, 1998, p.125.

n'est d'ailleurs pas un hasard si Abilio Estévez a surnommé La Havane « *la ciudad de las ventanas abiertas* »⁵ :

« *No sé, no podría decir, si en La Habana existen más ventanas que en otras ciudades. Sí, estoy tentado a asegurar que en ninguna otra ciudad se hallan tan abiertas las ventanas. He ahí una de las características que nadie, en La Habana, debiera pasar por alto: el poder de las ventanas, su lenguaje, su indiscreta gentileza, su atractivo descaro... Ventanas de par en par abiertas. Ventanas sin persianas. Ventanas sin celosías. Ventanas sin visillos. Ventanas campechanamente abiertas a la calle, ...* »⁶

Dans son roman, *Los palacios distantes*, La Havane profonde, celle que recherche Victorio, s'offre sans pudeur à travers ses fenêtres ouvertes. Celles-ci dévoilent le désir des habitants de ne pas s'isoler sur leur île, souvent réduite aux limites de leur ville. Elles symbolisent implicitement leur refus de l'enclavement créé par la mer. Prisonniers de l'eau, vivant dans un monde restreint le plus souvent à la capitale voire au quartier où ils vivent, les Havanais expriment leur besoin de contact avec l'extérieur en faisant de leur maison, espace de l'intime par excellence, un lieu toujours ouvert. Que ce soient les fenêtres, les balcons ou les portes, ces ouvertures témoignent d'un désir de laisser entrer la ville dans la sphère privée.

Comme le souligne Estévez dans son roman, les Havanais, loin de préserver leur intimité, cultivent une forme de promiscuité :

« *La casa busca la intimidad, el retiro necesario, pero ¿quién dijo que los habaneros desean encerrarse? No les gusta el aislamiento y detestan la intimidad. Suficiente exclusión, suficiente retraimiento provoca el mar. [...]. La casa huye hacia la calle, o la calle se adueña de la casa.* »⁷

⁵ Abilio Estévez, « La ciudad de las ventanas abiertas », in *La Habana elegante*, n°12, Dallas, invierno de 2000, sur www.habanaelegante.com/Winter2000/Ronda.htm

⁶ *Ibidem*. Au début du XXe siècle, Jorge Mañach, dans ses « estampes » de la capitale, décrivait déjà les demeures havanaises comme des espaces urbains ouverts, exposés aux yeux de tous : « *Todo está expuesto; todo se ofrece a la inquisición transeúnte. El hogar no es, como en otros países, una institución misteriosa y hermética tras cuyo ceño impávido desenvuelve la vida sus azares; entre nosotros, parece sólo una excrescencia de la calle, como si ésta fuese el verdadero nervio social y las casas, poros de la villa.* », « La acera y las azoteas », in *Estampas de San Cristóbal*, Cuenca, Trópico, 1995, reproduit par la revue électronique, *La Habana elegante*, n°1, Dallas, primavera de 1998, sur www.habanaelegante.com/Spring98/Bustos.htm

Ce qui pourrait être considéré comme un trait commun à de nombreuses villes vivant sous les mêmes latitudes est interprété comme une particularité cubaine par ces écrivains. C'est une réalité obsédante à laquelle ils cherchent un sens plus profond.

⁷ Abilio Estévez, *Los palacios distantes*, Barcelona, Tusquets, 2002, p.80.

La fenêtre donne sur la rue, ses bruits, ses odeurs, ses habitants. Elle est, en ce sens, une ouverture sur le monde, un espace de contemplation où l'on peut s'adonner au seul plaisir de regarder.

Dans la nouvelle au titre suggestif d'Anna Lidia Vega Serova, « Las ventanas », la fenêtre symbolise le besoin de contact de la jeune protagoniste avec le monde. Elle est le seul lien concret entre un espace intime oppressant et la ville. Enfermée chez elle de force par sa mère, elle cherche désespérément à regarder par la fenêtre pour observer la vie des autres et sortir un peu de son isolement. Or la seule fenêtre qui lui est accessible ne donne que sur la cour intérieure de l'immeuble où elle n'entrevoit que les petits tracasseries quotidiens de ses voisins. Ce spectacle ne fait donc que la renvoyer à l'univers clos et exigü dans lequel elle évolue toute la journée. Loin de constituer une ouverture sur le monde, cette fenêtre la renvoie à son propre enfermement, contrairement aux fenêtres de la maison de son père qui, elles, donnent sur la rue, offrant le spectacle d'une vie animée et changeante :

« Todas la ventanas en casa de papá dan a la calle y se ve la gente pasar de un lado a otro y la guagua número quince y los carros y un pedacito del parque. »⁸

La protagoniste avait auparavant, dans sa salle de bain, une fenêtre sur rue que sa mère a fait condamner, réprimant ainsi son désir d'évasion⁹. Privée de cette unique ouverture sur le monde, la jeune fille transforme la maison en un espace ouvert intérieurement :

« [...] abres la ventana de la sala que da al pasillo y a la puerta de casa de Vivian del otro lado del pasillo; abres la puerta de la cocina que da a la escalera de la azotea; abres la ventana del taller [...] »¹⁰

L'espace intime est symboliquement décroissant, préparant ainsi l'ouverture finale. La fenêtre condamnée, qui renvoie à l'isolement de la protagoniste, va en effet s'ouvrir à la fin de la nouvelle, signifiant par là même une forme de libération pour la jeune fille :

« Te levantas, vas al baño y miras la ventana clausurada. Está bien clausurada. Pero sabes que la vas a abrir. Si la muñeca quiere salir a pasear, sale y ya está, nadie la puede detener [...]. Entonces sacas las manos, las

⁸ Anna Lidia Vega Serova, « Las ventanas », *op.cit.*, p.35.

⁹ Dans la nouvelle d'Angel Santiesteban, « Ciudad de arena », tandis que la seule fenêtre de la pièce où sont séquestrées les jeunes prostituées a été condamnée, celles-ci ouvrent, chacune à leur tour, des portes symboliques, « imaginaires », *op.cit.*, p.94.

¹⁰ Anna Lidia Vega Serova, « Las ventanas », *op.cit.*, p.29.

agitas allá fuera [...]. Al menos tus manos son libres... Al menos mis manos son libres... »¹¹

Le lecteur assiste à une délivrance exprimée sur un plan métaphorique et représentée par une fin aux allures fantastiques. Pour reconquérir une partie de sa liberté, la protagoniste se coupe les doigts afin qu'ils se promènent – chose qu'il lui est impossible de faire. Une fois éloigné de ses attaches corporelles, chacun réalise les rêves de la protagoniste. C'est ainsi que le petit doigt court sur le « *Malecón* » tandis que l'annulaire apprend les langues et épouse un étranger qui l'amène à Paris :

« Arrojas el del medio y el del medio comienza a pintar y llena el mundo de cuadros inigualables y piezas de cerámica jamás vistas y se hace muy millionario y reparte los millones entre los necesitados y la mamá lo abraza y deja de beber y el papá se levanta de la silla de ruedas... »¹²

C'est une tout autre existence que la protagoniste se crée par ses désirs et son imagination. A la fin du récit, elle cède à l'illusion d'une vie meilleure qui apparaît comme le seul moyen de lutter contre une réalité qui l'opprime. La fenêtre, ouverte dans ses rêves, lui permet de contempler l'horizon qu'elle s'est construit, devenant une porte sur le monde.

La fenêtre ouverte sur l'horizon change la perspective de l'être insulaire confiné, par définition, dans un espace limité¹³. Au lieu de se replier sur son propre univers, celle-ci va lui offrir la possibilité de se projeter dans un au-delà de l'île.

L'univers romanesque exploite volontiers cette image de l'horizon contemplé à travers la fenêtre ouverte. Ainsi, dans *La nada cotidiana* de Zoé Valdés, l'appartement de Yocandra, cette « *celda hexagonal* »¹⁴ où elle a l'impression d'étouffer un peu plus chaque jour, est cependant pourvu symboliquement de trois fenêtres ouvertes sur l'horizon – qui n'est autre ici que la mer :

« Tres ventanas abiertas confirman que el mar existe. [...] ¿Cuánto hace que comencé esta ceremonia matinal? Beber café contemplando el mar, como si

¹¹ *Ibidem*, pp.36-37.

¹² *Ibidem*, p.38.

¹³ Dans une des premières scènes du film de Fernando Pérez, *Madagascar*, Laura ouvre la fenêtre de la chambre de sa fille : elle ne peut pas contempler l'horizon, éblouie par une lumière aveuglante qui la renvoie à l'espace clos de l'appartement. Après leur discussion, Laurita ouvre à son tour une fenêtre par laquelle elle regarde le paysage urbain : elle observe un train qui s'éloigne, l'emmenant *ailleurs*.

¹⁴ Zoé Valdés, *La nada cotidiana*, *op.cit.*, p.169.

las olas fueran fragmentos de vida. El agua es una atracción lenta, una serenidad máxima, un espanto curioso que sosiega. »¹⁵

Regarder la mer par la fenêtre, contempler l'horizon depuis cet espace-frontière lui donne accès à une autre vision du monde extérieur. Ces trois ouvertures lui permettent de l'observer depuis différentes perspectives :

« Mientras ellos discuten la partida yo me escabullo a mi refugio hexagonal, mis tres ventanas a través de las cuales el mar se ve diferente. En la de la derecha las olas van y vienen gigantescas, encrespadas, furibundas. En la del medio el mar es un plato, azul brillante, con esa estela surrealista de iluminación tropical. En la ventana izquierda el mar aparece negro, sobre el oleaje flotan estrellas. »¹⁶

Ces fenêtres ouvertes sur le monde lui offrent une autre vision de la réalité, empreinte de poésie. Elles la forcent à porter son regard au loin, au-delà du néant qui l'entoure, pour rejoindre symboliquement le regard du Lynx dans un horizon commun :

« Beso el cristal de la ventana del medio y tengo la certeza de que el lince estará haciendo lo mismo ahí enfrente. Rodeado del mismo océano. »¹⁷

La fenêtre ouverte sur l'horizon représente symboliquement l'ouverture de l'île sur le monde. L'image finale de la nouvelle d'Abilio Estévez, « Silencio y fuga », est en ce sens évocatrice : les autorités ayant banni de la cité toute forme de musique, Fabri se cache sur les toits d'où il chante afin de rompre le silence qui consume sa ville :

« La ciudad se iluminaba, volvía a su condición de ciudad, y se agrandaba convertida en el mundo. Las ventanas se abrían y la gente, asomada a los balcones, decía adiós. El cielo se despejaba súbito porque cuando Fabri cantaba la lluvia dejaba de caer. »¹⁸

En ouvrant leurs fenêtres pour écouter ces airs, les habitants sortent de l'isolement qu'on leur impose et s'ouvrent sur un ailleurs. Emplie de cette musique, la ville – ou l'île – devient le monde.

¹⁵ *Ibidem*, p.27.

¹⁶ *Ibidem*, p.165.

¹⁷ *Ibidem*, p.170.

¹⁸ Abilio Estévez, « Silencio y fuga », *op.cit.*, p.180.

1.1.2. Frontières ambiguës et un au-delà impossible

Cependant, l'horizon, tout comme les mondes possibles qu'il recèle, peut être perçu comme une notion abstraite quand on vit sur une île.

Enfermé dans un espace naturellement limité, l'être insulaire est parfois amené à croire que rien n'existe en dehors de l'île. Le reste du monde n'est alors que pure affabulation, une invention créée de toutes pièces pour lui faire oublier son isolement¹⁹. L'horizon représente le pays impossible, celui qui est toujours au-delà, celui qui échappe sans cesse. Il n'est qu'une vision ou une hallucination qui, plus elle semble proche, plus elle est inatteignable. Dans sa pièce de théâtre « Santa Cecilia », à travers le monologue de la vieille femme ensevelie sous les eaux, Abilio Estévez exprime avec beaucoup de justesse la solitude de l'être insulaire qui ne parvient guère à se projeter au-delà de ses propres frontières :

« El mundo no existe. El mundo es lo que alcanza mi vista. París es mentira. Venecia es mentira. El mundo es esta ciudad [La Habana] y esta muralla [el horizonte]. »²⁰

L'univers de Cecilia se limite à son espace, La Havane, qui est une île dans l'île, un lieu coupé du monde par la muraille infranchissable que représente à ses yeux l'horizon. Le monde se réduit ainsi à ce qui lui est donné de voir : son île et la mer²¹.

L'isolement de l'insulaire est ici total puisqu'il n'est même plus capable d'imaginer la possibilité de l'existence d'autres espaces en dehors de l'île. Dans sa nouvelle « El camino de Damasco », Abilio Estévez nous montre à nouveau que la croyance dans l'existence d'autres terres est, pour l'être insulaire, un véritable acte de foi :

« Lumino se arrodilló y pegó el oído a tierra. No puedo creerlo, no es posible que el hombre sea tan tonto para crear fantasías con nombres como París, Bruselas, Londres. ¿Qué sentido tendría? Sevilla existe, lo sé, explicó la mujer, no es únicamente una corazonada, la he visto en sueños, la catedral, la Torre del Oro, el Costurero de la Reina, la Plaza de Doña Elvira, en sueños he visto los naranjos en las aceras del Barrio

¹⁹ L'isolement ressenti par les insulaires est accentué, dans le cas cubain, par les conditions historiques et politiques de l'île.

²⁰ Abilio Estévez, « Santa Cecilia », *op.cit.*, p.41.

²¹ Le nain prisonnier de sa bouteille dans la pièce d'Abilio Estévez, « El enano en la botella », symbolise l'être insulaire. Il exprime l'incapacité de ce dernier à vivre hors des frontières de son univers. Enfermé depuis trop longtemps dans l'espace réduit de sa bouteille, il ne peut envisager de contempler d'autres horizons : « *Ya no sé vivir en el mundo. Mi mundo es la botella y quiero que también sea mi sepulcro* », *op.cit.*, p.110. Ce sentiment est renforcé dans le cas cubain par le contexte politique.

de Santa Cruz. Sé que existe: quiero llegar a ella, y esta querencia es la primera prueba de la existencia de Sevilla. »²²

Errant sur un étrange chemin à la recherche de la mer, les protagonistes de la nouvelle finissent par douter de l'existence de tous ces pays dont on leur a parlé. Ne seraient-ils pas, en fin de compte, qu'une invention de l'esprit pour soulager la solitude de l'homme et lui donner la force de poursuivre sa quête ? D'ailleurs, la croyance de la femme en l'existence de Séville ne se fonde-t-elle pas uniquement sur sa volonté d'y croire et d'atteindre le but qu'elle s'est fixée ? Cette ville n'existe, en dehors de l'île, que parce qu'elle y adhère par l'imagination.

Certains personnages des nouvelles d'Antonio José Ponte sont également pris dans cet engrenage qui accentue un peu plus la solitude de l'être insulaire. Ainsi, dans « Por hombres », le lecteur assiste à une conversation entre deux femmes dans un aéroport qui en dit long sur le sentiment d'isolement des habitants de l'île. Se sentant abandonnée quand son fils unique décide de quitter le pays, l'employée des toilettes fait part à son interlocutrice de son étrange perception du monde :

« Me volví como loca. La locura me dio por pensar que los que viajan, y las maletas, y los aviones, estaban allá afuera para hacerme creer que existían otros países, cuando había uno solo y era éste. »

“No hay otros”, murmuró ella.

Pero yo no entendí si me decía que había o que no había.

“No hay otros”, repitió en voz más alta.

Entonces supe que estaba loca. »²³

L'isolement de l'insulaire est à l'origine des croyances les plus folles, notamment celle qui réduit l'univers à son île mais il peut aussi engendrer la croyance inverse : l'île devient alors un territoire de fiction, un espace mythique qui a quelque chose d'irréel tandis que de l'autre côté de l'horizon se trouve tout ce que l'îlien croit être le monde et la réalité. N'est-ce pas cette autre vision hallucinante que nous propose Abilio Estévez dans son essai *Inventario secreto de La Habana* lorsqu'il écrit :

« ... nada hay firme en una isla. Lo verdaderamente firme está en el mar. Todo. Tanto lo bueno como lo malo, todo se desarrolla, por tanto, « fuera », « más allá ». El horizonte marca una línea de sombra (que diría Conrad) tras la cual se halla el mundo, el mundo de verdad... »²⁴

²² Abilio Estévez, « El camino de Damasco », *op.cit.*, p.59.

²³ Antonio José Ponte, « Por hombres », *op.cit.*, p.51.

²⁴ Abilio Estévez, *Inventario secreto de La Habana*, *op.cit.*, pp.19-20.

La matérialité du monde est à chercher hors de l'île, espace évanescent et insaisissable. L'horizon apparaît ici comme une ligne obscure et lointaine, une frontière physique qui sépare l'île du reste du monde.

Il existe pourtant une autre frontière, plus proche, qui matérialise cette limite entre l'île et le monde : le « *malecón* ». Ce mur qui longe l'océan et que l'on retrouve dans toutes les villes côtières cubaines constitue la première frontière physique entre les terres insulaires et l'extérieur. « *Ese límite entre el mar y las almas de la ciudad* »²⁵ est une frontière aussi ambiguë que l'horizon puisque, si tout naturellement elle sépare l'être insulaire du reste du monde, elle peut paradoxalement l'en rapprocher. Comme dans la série de photographies de Manuel Piña *Las aguas baldías*, le « *Malecón* » apparaît comme une frontière organique, perméable entre le dedans et le dehors, entre la ville et l'horizon.

Le « *Malecón* » est d'abord concrètement un espace de vie à part entière. On y retrouve un condensé de la vie havanaise à l'image du microcosme recrée par Reinaldo Montero le temps d'une promenade en bord de mer. Dans sa nouvelle « Paseo del Malecón », le protagoniste n'est autre que le fameux front de mer de la capitale. Il représente la ville comme un univers de strates insondables et de vies parallèles. Les principaux types sociaux de l'île des années 1990 y apparaissent : « *pingüeros* », « *jineteras* », homosexuels, touristes, et « *balseros* » entre autres²⁶. C'est également sur le « *Malecón* » que se croisent les spécimens les plus divers dans les textes de Pedro Juan Gutiérrez, notamment la faune nocturne qui y étale ses charmes. Cet espace-frontière efface les limites et lève les interdits qui pèsent sur la société cubaine.

Associé à la nuit, le « *Malecón* » est oppressant dans l'univers de Daniel Díaz Mantilla. Loin de laisser respirer ses personnages il les emprisonne dans une Havane devenue leur tombeau. Il est l'abîme au-dessus duquel ils se penchent pour contempler le vide de leur existence. C'est là que se noue leur destinée. Il est l'origine et la fin de tout à La Havane :

*« Ahora que todo es remar y ver en la distancia el cuerpecito de Sandra
parada en adiós sobre el muro, ahora que todo es muro, cordón umbilical*

²⁵ Miguel Mejides, « El hombre de ninguna parte », *op.cit.*, p.17.

²⁶ Le roman de Joaquín Baquero, *Malecón*, publié en 1994, lui est entièrement consacré. Cette bande circulaire qui rattache la ville à ses origines l'empêche de s'épandre au-delà, de s'éloigner de la surveillance du Phare du *Morro*. La Havane de Baquero se réduit à cet espace limite – hautement symbolique –, « *contra el que van a estrellarse y disolverse, como las olas, los reflejos posibles de las instituciones y valores de la ciudad real* », in Madeline Cámara, « La mulata cubana: de la plaza al malecón », in *Puentelibre*, n°5-6, México, verano de 1995, p.153.

rodeando el cuello, pared amniótica que revienta ad vacuum, ahora que todo es vacuum más allá de las costas... »²⁷

Alors que Manuel, le « *balseiro* », s'éloigne du « *Malecón* », le mur se referme sur lui. Cet espace qui donne vie à la ville est aussi l'ultime frontière d'où l'on ne revient jamais.

Le « *Malecón* » est un point de départ : lieu de toutes les rencontres, il est aussi le lieu de séparation par excellence sur l'île. Là, les destins se font et se défont. C'est sur le « *Malecón* » que tout commence et que tout s'achève à Cuba²⁸. Il représente cette limite d'où l'on part, en quête d'une vie meilleure et qui se déplace mentalement au gré de l'horizon contemplé par chaque spectateur. N'est-ce pas du « *Malecón* » que se sont lancés à la mer des milliers de Cubains pendant l'été 1994 dans l'espoir de trouver, par-delà l'horizon, des cieux plus cléments ? Comme dans l'œuvre de Manuel Piña, ce monument, symbole de l'impuissance et de la décrépitude de toute une nation, est aussi le lieu d'une possible ouverture, le point de départ vers un au-delà de l'île.

Ainsi, c'est sur le « *Malecón* » havanais, face à la mer, que Iluminada Peña fait ses adieux à ses amis et à sa ville avant de partir vers Toulouse dans la nouvelle de Marilyn Bobes, « Preguntáselo a Dios ». C'est sur ce lieu symbolique, ce mur-frontière que va s'opérer la séparation entre la protagoniste et son île. C'est également depuis le « *malecón* » – de Cienfuegos cette fois – que Flavia, la protagoniste du récit « Paisaje con mar y una muchacha negra » de Rogelio Riverón, envisage son possible départ. Chaque vendredi, elle accomplit le même rituel : elle se rend sur le « *malecón* » pour regarder les avions qui relient son île à des terres étrangères. C'est sur ce bout de mur que va germer en elle son désir d'échapper à l'espace insulaire qui l'opprime. C'est, enfin, sur le « *Malecón* » de La Havane que le narrateur protagoniste de la *Trilogía sucia de La Habana* de Pedro Juan Gutiérrez rencontre et quitte plusieurs de ses amantes, comme ce fut le cas de son amante brésilienne, Rita Cassia :

« Al rato paseábamos por el Malecón despidiéndonos. Nunca más nos veríamos. [...] Nos sentamos un buen rato a escuchar el mar. Ella lo olía. Yo no. Tal vez mi olfato ya está acostumbrado. [...] Nos besamos y nos despedimos. [...] Y seguí caminando lentamente, sin mirar atrás. »²⁹

Tandis que son amante décide un soir, sur ce mur-frontière, de quitter Cuba pour retourner dans son pays, le narrateur se refuse – symboliquement ? – à regarder cet

²⁷ Daniel Díaz Mantilla, *Las palmeras domésticas*, op.cit., p.19.

²⁸ Ce « mur » auquel Carlos Varela consacre une chanson est le début et la fin de tout destin à La Havane : « Sales a la calle y te vas al muro/donde acaban todos, donde empieza el mar. »

²⁹ Pedro Juan Gutiérrez, *Anclado en tierra de nadie*, op.cit., p.34.

horizon de fuite, peut-être de peur d'être happé par cette limite obscure et d'être envahi par le même désir d'évasion.

Si, dans ces textes, le « *Malecón* » joue un rôle de séparateur concret entre l'île et l'extérieur, Abilio Estévez ne manque pas de nous rappeler qu'il constitue également, pour l'être insulaire, le premier contact avec ce monde qui commence au-delà des limites physiques de son île :

« ...misteriosamente nos encontrábamos allí [en el Malecón de La Habana] más cerca del mundo. Resultaba el sitio ideal para elaborar planes de arriesgadísimas peregrinaciones. Mientras estuviéramos en el muro, frente al mar, París, San Francisco, Xalapa, Atenas, Estambul se situaban a tiro de piedra. »³⁰

Le « *Malecón* » est ainsi un espace-limite, un entre-deux qui – comme l'horizon – à la fois sépare et rapproche l'île du monde. C'est souvent sur ce mur symbolique qui longe la mer et qui représente un lieu privilégié « *para sentarse y definir posiciones* »³¹ que se joue le destin des Cubains. Pour Abilio Estévez, il existe deux manières de s'approprier le « *Malecón* », qui définissent chacune des aspirations différentes : s'asseoir face à la mer et contempler l'horizon, laisser libre cours à ses rêves et à ses désirs occultes, se laisser bercer par la promesse d'un possible voyage, ou se tourner face à la ville, vers l'intérieur de l'île, oubliant jusqu'à l'existence même des horizons lointains³².

³⁰ Abilio Estévez, *Inventario secreto de La Habana*, op.cit., p.61.

³¹ *Ibidem*, p.67.

³² Le documentaire de Sandra Gómez, « Las camas solas », qui retrace le destin des habitants d'un immeuble de La Havane sur le point de s'effondrer, commence et se termine, symboliquement, sur l'image du « *Malecón* ». La première vue nous le montre pris depuis la mer, avec la ville en arrière-plan, tandis que la dernière le capture depuis La Havane, regardant l'horizon. Tout commence et tout finit pour ces habitants sur cette frontière qui doit affronter la menace venant de la mer.

1.1.3. La mer pour seul horizon



Photo 2 : Laurita dans le film de Fernando Pérez, *Madagascar* ³³

Depuis le « *Malecón* », le seul point de fuite qui soit donné à contempler est la mer. Telle que la décrit Abilio Estévez, La Havane est une ville qui regarde la mer avec insistance. Elle ne semble d'ailleurs avoir guère d'autre choix puisque « *en La Habana el mar es la única opción, la única frontera* »³⁴. La posture de la jeune Laurita, debout, les bras étendus face à la mer, dans une des scènes du film de Fernando Pérez, *Madagascar*, est symbolique. Derrière elle se détache la ville, cet espace jadis familier qui lui est devenu étranger tandis que devant se dresse la mer fuyant vers un horizon vide. Les Havanais sont à l'image de leur ville : tout leur être tend vers la mer, à l'instar de Véranda et de Scorpion, les deux protagonistes de « *Corazón de skitalietz* » :

« ...[ella] había quedado absorta frente al mar. El aire salado les dio en el rostro y él se dejó ir como si fuera una vela de barco. »³⁵

La mer est le seul horizon qui s'offre aux personnages de nos nouvelles. Nombreux sont les récits qui nous montrent la fascination qu'elle exerce sur l'être insulaire et le cheminement presque inexorable qu'il entreprend pour la rejoindre.

³³ Extraite de l'ouvrage d'Ann Marie Stock, *On Location In Cuba: Street Filmmaking During Times Of Transition*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2009, p.3.

³⁴ *Ibidem*, p.19.

³⁵ Antonio José Ponte, « *Corazón de skitalietz* », *op.cit.*, p.172.

La nouvelle de Jorge Luis Arzola, « Cosas esenciales », se construit autour de quelques souvenirs confus fournis par le narrateur sur un épisode de sa vie. Tout se mélange dans sa mémoire, rendant ainsi difficile une reconstitution claire des événements mais parmi les « choses essentielles » qu'il identifie avec certitude il y a la mer :

« Muchas cosas son ahora un espacio negro en mi memoria. Pero había el mar, el camino oloroso y la galera, ... »³⁶

Au milieu de tant de zones d'ombre qui planent sur cette narration, la mer, le chemin qui y mène et le navire constituent les seuls éléments stables du texte. Ils sont d'ailleurs invoqués par le narrateur dès qu'il est envahi par ses doutes :

« Yo venía, iba, regresaba huyendo, y había olor a mar, y por supuesto un mar, y un puerto desde donde zarpar, y una galera ... »³⁷

Les circonstances de l'histoire narrée sont extrêmement floues. Tout ce que l'on peut affirmer c'est qu'elle met en scène trois personnages qui fuient, mais ni leurs motifs, ni leur point de départ ou d'arrivée ne sont révélés avec précision. Leur fuite leur fait entreprendre une marche qui doit les conduire à la mer, une marche dont le but annihile le lieu d'origine :

« Y un día temprano partimos. Recuerdo que fueron difíciles las marchas hasta encontrar el mar, y sentir que anulábamos a lo lejos aquella aldea ahora insospechable ... »³⁸

Seul le but de la quête compte désormais dans ce périple : rejoindre la mer. Tout se passe comme si la quête de la mer effaçait tout le reste. Le récit se concentre dès lors sur cette recherche « essentielle » et s'achève sur la rencontre des personnages avec la mer tant désirée :

« Lo cierto es que un día dimos con el mar y que zarpamos alegremente [...]. Pero ante nosotros estaba inmenso todo el mar ... »³⁹

Le personnage de Lumino, dans « El camino de Damasco » d'Abilio Estévez, se lance lui aussi dans un pèlerinage censé le mener jusqu'à la mer. Projeté sur un chemin qu'il n'avait guère prévu d'entreprendre, Lumino désigne un seul but à sa quête : la mer :

« Tenemos que buscar el mar, exclamó Lumino fingiendo alegría. [...] »

³⁶ Jorge Luis Arzola, « Cosas esenciales », in *Nuevos narradores cubanos, op.cit.*, p.187.

³⁷ *Ibidem*, p.187.

³⁸ *Ibidem*, p.188.

³⁹ *Ibidem*, p.189.

Si encontramos el mar todo se resolverá.

¿Por qué ?

Bueno, porque... »⁴⁰

Les protagonistes de la nouvelle marchent vers un horizon qui doit les mener, telle une évidence, jusqu'à la mer. Sur ce chemin qui semble sans fin se joue leur destin : l'horizon, le destin, la mer se confondent dans cette quête.

Cette dernière est, pour l'insulaire, un horizon d'attente chargé de tous ses espoirs mais aussi de toutes ses craintes. Elle a elle-même une image ambivalente puisqu'elle est à la fois, selon Abilio Estévez, « ...*el mar del miedo y también el de las lejanas promesas, o por decirlo de otro modo, el de la huida* »⁴¹. Cette mer que regardent les Cubains à l'horizon est source de promesses mais aussi de tragédies. Les personnages de fiction la scrutent souvent avec insistance dans l'espoir d'y trouver des signes qui changeraient leur destin.

Ainsi, dans le recueil de nouvelles de JAAD, *Adiós a las almas*, le regard des protagonistes se tourne, de façon obsessionnelle, vers la mer. Dans « Cielo sobre Havana », elle est presque toujours dans le champ de vision du protagoniste, notamment quand il est dans sa chambre qui surplombe le « *Malecón* » :

« Despertó. Otra vez el mar desde su ventana en aquel cuartucho de Malecón. Un pedazo de mar y una ventana. No tenía otra cosa. [...] Esa noche la pasaron en el cuartucho de Malecón. Soportaron el calor, la peste y las inmundicias de la fosa desbordada en medio del pasillo del solar, los gritos y las broncas de los vecinos por falta de agua. Él abrió las ventanas y la penetró con fuerza. La sujetó por la cintura, mordió su espalda y vieron el mar. A lo lejos, escucharon una gaviota y un barco anunciando su llegada a La Habana. »⁴²

Le seul horizon qui s'offre aux personnages – une fois de plus, symboliquement, à travers le motif de la fenêtre ouverte – est la mer de toute part. Ils ne peuvent éviter de la regarder. Elle impose sa présence dans les temps forts de la narration. Dans la scène finale, le narrateur imagine le moment où la femme annoncerait au protagoniste sa mort prochaine. Celui-ci, symboliquement, regarderait à nouveau la mer comme pour trouver une autre issue à son destin.

⁴⁰ Antonio José Ponte, « El camino de Damasco », *op.cit.*, p.54.

⁴¹ Abilio Estévez, *Inventario secreto de La Habana*, *op.cit.*, p.18.

⁴² Jorge Alberto Aguiar Díaz, « Cielo sobre Havana », *op.cit.*, pp.51-54.

Dans « Paloma », on retrouve cette présence obsédante comme seul horizon possible pour les personnages. Elle est toujours là, en toile de fond, croisant inlassablement le regard des protagonistes :

« A lo lejos el mar. [...] A lo lejos escuchaba el mar y entre mis dedos sentía cada pulsación de las olas. »⁴³ ; « El sol cayendo dentro del mar, allá a lo lejos, y barcos en la bahía y pescadores somnolientos y rojo sobre gris. »⁴⁴

Lorsque la jeune femme se suicide en sautant de son immeuble, le protagoniste, après avoir vu son corps inerte sur l'asphalte, prend le chemin qui le conduit à la mer comme si elle seule était capable de l'éclairer sur les mystères du destin.

Les personnages dialoguent ainsi avec la mer. Pour les insulaires, elle est porteuse d'un message. Ils guettent l'horizon en espérant que celui-ci leur livrera ses secrets, ses prédictions, comme le suggère Abilio Estévez :

« Creo haber dicho cómo intentábamos juzgar como redentor cada mensaje del horizonte; cómo suponíamos que las soluciones podían llegar de otros sitios, de otros métodos, de diferentes concepciones del mundo, de inquietudes diversas. »⁴⁵

Les protagonistes des nouvelles se projettent dès lors dans le seul horizon qu'ils peuvent contempler depuis leur île : la mer. Qu'il soit porteur d'espoirs ou de craintes, l'horizon est avant tout cet au-delà qu'ils interrogent fébrilement.

Le personnage de Flavia, dans « Paisaje con mar y una muchacha negra » de Rogelio Riverón, cherche auprès de la mer, sur le « *malecón* » de Cienfuegos, des réponses aux questions qu'elle se pose sur son destin. Doit-elle quitter son île ou rester ? C'est en contemplant la mer qu'elle entend trouver une réponse à cette question vitale :

« [Ella] Comenzó a hablar, pero su mirada no estaba más en la mía, sino en el mar. »⁴⁶

La mer acquiert dans ce texte une présence physique, une dimension humaine indéniable :

« [...] le dije mira al mar, hazlo de frente que el mar también tiene ojos y boca y unos brazos de atleta con que abrazarte... »⁴⁷

⁴³ Jorge Alberto Aguiar Díaz, « Paloma », *op.cit.*, pp.78-79.

⁴⁴ *Ibidem*, p.81.

⁴⁵ Abilio Estévez, « Los reyes en Cuba », in *El País*, n°1275, Madrid, 30 de octubre de 1999, sur www.cubonet.org/CNews/y99/nov99/01o20.htm

⁴⁶ Rogelio Riverón, « Paisaje con mar y una muchacha negra », *op.cit.*, p.110.

⁴⁷ *Ibidem*, p.114.

Les protagonistes confient à la mer leur vie cherchant en elle une connexion avec l'horizon, un horizon empli d'attentes.

Une autre nouvelle de Rogelio Riverón, « Edith S.A », s'ouvre sur un dialogue implicite qui s'est instauré entre l'enfant et la mer :

« *Yo*
tengo
un secreto grande
con el
mar. »⁴⁸

L'enfant contemple la mer tous les jours depuis l'appartement où il vit avec sa mère. Il va à sa rencontre et lui parle, cherchant à obtenir sa « version » sur l'existence. La mer devient ainsi un personnage à part entière qui communique avec l'enfant. Elle est aussi l'élément poétique du texte lui permettant de s'évader d'une réalité plus sordide :

« *Enseguida*
que pude
me fui
a la
playa. »⁴⁹

La poésie dont est porteur cet élément naturel s'introduit jusque dans l'écriture, inventant une typographie originale. L'enfant regarde la mer et invente des fables pour supporter son quotidien. La mer devient pour lui une confidente qu'il interroge sur sa vie, sur la séparation de ses parents, sur l'homosexualité de la nouvelle amie de sa mère ou encore sur la Période Spéciale. Son seul horizon est cette mer avec qui il entame un dialogue poétique délivrant des messages sur son avenir.

1.1.4. Le mur de l'horizon chez Abilio Estévez

Jusqu'à présent, dans les nouvelles que nous avons analysées, l'horizon est apparu dans sa représentation traditionnelle, abstraite, à savoir une ligne imaginaire au-dessus de la mer ou se confondant avec celle-ci : une ligne que l'on contemple de face, au loin, le regard porté vers l'avant.

⁴⁸ Rogelio Riverón, « Edith S.A », *op.cit.*, p.44.

⁴⁹ *Ibidem*, p.47.

Un écrivain de notre corpus s'est plus particulièrement intéressé au thème de l'horizon dans ses œuvres et en a donné une image nouvelle, radicalement différente. Abilio Estévez en a fait une frontière non pas métaphorique mais bien concrète. Au fil de ses œuvres, il a développé l'image de la « *muralla-horizonte* »⁵⁰, une limite physique qui emprisonne l'être insulaire⁵¹.

Les personnages de sa nouvelle « El horizonte » se heurtent concrètement à un mur lorsqu'ils envisagent de traverser l'horizon qui sépare leur île du monde extérieur. Ils sont fascinés, obsédés par cette muraille qui se dresse devant eux et qui semble infranchissable. D'ailleurs, seuls les plus courageux peuvent tenter l'aventure de voyager au-delà de cette frontière interdite :

*« [Andrés] Está obsesionado con el horizonte. No es una línea imaginaria dice, allí el cielo y el mar se unen de verdad, y sólo se separan cuando alguien valiente se propone conquistarlo. El cielo y el mar abren su puerta para los que tienen coraje, dice. »*⁵²

Andrés raconte des histoires de bateaux qui s'écrasent contre le mur de l'horizon, éclatant en mille morceaux sur la mer. Lui et le narrateur le scrutent avec des jumelles dans l'espoir d'entrevoir au loin un de ces navires dirigé par des hommes braves, seuls capables de traverser la muraille. Celle-ci est associée au danger, à la mort, à l'enfermement. Loin d'être le traditionnel horizon d'attente, c'est avant tout un horizon oppressant, porteur de destruction et de funestes présages, qui étouffe les personnages :

*« El horizonte se acerca, le digo en serio, aunque sé que no va a creerme. Se acerca. Como una cuerda que se va apretando. La cuerda de un ahorcado. Huir, no veo otra solución. »*⁵³

L'horizon extérieur est ici une frontière mouvante qui se déplace mentalement suivant l'horizon intérieur du spectateur. La maison familiale ne tarde pas à devenir une prison pour ceux qui y vivent. Le père l'isole un peu plus par des fils barbelés. Il est désormais interdit à ses habitants de descendre à la plage et encore moins de contempler l'horizon

⁵⁰ Expression que l'on retrouve dans sa nouvelle « El horizonte », *op.cit.*, p.196, mais aussi dans d'autres œuvres de l'écrivain telle que sa pièce de théâtre « Santa Cecilia » : « *¿Quién dijo que el horizonte es una línea imaginaria? Mentira. Ahí está: el horizonte es una muralla. Los barcos salen de la bahía y se estrellan contra el horizonte.* », *op.cit.*, p.41.

⁵¹ On retrouve la même image dans une autre œuvre du corpus au titre évocateur, « Prisonero en el círculo del del horizonte », de Jorge Luis Arzola : « [...] *el horizonte era una cárcel, su cárcel circular.* », *op.cit.*, p.99.

⁵² Abilio Estévez, « El horizonte », *op.cit.*, p.192.

⁵³ *Ibidem*, p.198.

car il pourrait alimenter leur désir de fuite. Symbole visuel central de la nouvelle, il renvoie à un désir de transgression de l'Ici et du Maintenant, invitant les personnages à sortir de leur enfermement. Cédant à son appel, Andrés et le narrateur décident de concrétiser leur rêve en construisant un radeau pour s'évader. Finalement, seul Andrés se lancera dans l'aventure. Son corps inanimé, rendu par la mer, sera retrouvé plus tard sur le rivage de l'île, témoignant de son échec pour percer l'horizon. Le narrateur sera ainsi conforté dans sa désillusion : l'horizon est plus que jamais une barrière infranchissable qui le condamne à rester prisonnier de l'île. Si, à ses yeux, l'horizon n'est pas une ligne imaginaire comme certains le prétendent, le monde extérieur, lui, le devient :

« Créame, amigo, estoy cansado de ver acercarse botes, chalupas, tirremes, que no son más que espejismos de estas aguas. »⁵⁴

Incapable de franchir cette muraille-horizon et ne connaissant personne y étant parvenu⁵⁵, le narrateur ne croit plus en l'existence d'un monde au-delà de ce mur. Tout ce qui provient de là-bas ne peut être que mirage, invention de l'esprit. A la fin du récit, le narrateur finit par tourner le dos à l'horizon puisqu'il n'attend plus rien de lui. Celui-ci représente, dans l'univers d'Estévez, l'utopie de l'au-delà.

Cette perspective est caractéristique de la position adoptée par les personnages du recueil quand ils contemplent l'horizon. Le titre même de l'œuvre, *El horizonte y otros regresos*, présente une étrange association de substantifs, qui frôle l'oxymore. L'horizon n'est pas seulement ce vers quoi l'on tend. C'est aussi cette limite, cette frontière d'où l'on revient. S'opère ainsi, dès le titre, un changement de perspective au moment d'aborder la représentation de l'horizon : celui-ci n'est pas ici cette ligne lointaine et fictive où l'on se projette mais cette limite concrète d'où l'on revient, cette frontière physique d'où sont rejetés les personnages l'un après l'autre. Pour eux, le voyage vers l'horizon est paradoxalement un voyage en arrière. Il ne répond pas à un mouvement prospectif mais bien rétrospectif. L'horizon ne représente pas leur futur mais les renvoie vers leur passé.

Par exemple, dans « Regreso a Citerea », l'horizon de Poldo se décline définitivement au passé : la propriété de son enfance qu'il invoque à plusieurs reprises et les analepses le

⁵⁴ *Ibidem*, p.208.

⁵⁵ Le personnage de Michel le Marocain fait partie de ces êtres « mythiques » qui ont navigué au-delà de l'horizon, mais il appartient davantage à la légende qu'à la réalité. Comme tous ceux qui tentent de franchir la frontière de l'horizon, il disparaît au cours du récit.

ramènent inlassablement vers ce temps mythique. A la fin de la nouvelle, en retrouvant Gabriel et les lieux de son enfance, il ne fait qu'accomplir un destin fixé à l'avance.

Dans « El camino de Damasco », Lumino entreprend avec d'autres personnages un mystérieux pèlerinage non seulement vers un autre espace – la mer – mais aussi vers « une autre époque »⁵⁶.

Rien n'est vraiment précisé sur cet autre temps mais la lettre qui l'a entraîné sur cette route venait de Damas et était datée de 1914. Il croise d'ailleurs sur son chemin d'étranges pèlerins, tous partis à la recherche de la mer. Si l'horizon de ces personnages est une fois de plus la mer, il est aussi contenu dans cette autre temporalité qui les ramène inlassablement vers le passé.

Le motif répété de la fenêtre ouverte sur l'horizon exprime le désir de l'îlien de s'ouvrir sur l'extérieur et d'échapper à la finitude imposée par l'insularité et à l'isolement créé par les conditions politiques à Cuba. Les écrivains du corpus explorent, dans leurs nouvelles, les notions de frontière et de limite pour essayer de saisir les rapports de l'île au monde.

Pour les personnages d'Abilio Estévez, l'horizon est bien plus qu'une simple ligne imaginaire que l'on regarde de face, en rêvant à l'avenir. C'est une frontière concrète contre laquelle ils se heurtent et d'où ils sont obligés de revenir vers leur point de départ : l'île, toujours l'île⁵⁷.

Pour voyager, ils doivent traverser le mur de l'horizon, souvent au péril de leur vie.

⁵⁶ Abilio Estévez, « El camino de Damasco », *op.cit.*, p.49.

⁵⁷ Il n'y a pas vraiment d'horizon de fuite chez Abilio Estévez. L'horizon ne mène pas les personnages vers un au-delà de l'île. Il les renvoie toujours à leur point de départ. C'est ainsi que dans sa pièce de théâtre, *La noche*, la Mère met en garde son Fils : « *Te advertí. No hay huida. Siempre vuelves al punto de partida.* », *op.cit.*, p.188.

1.2. Du voyageur immobile à l'être transocéanique

« *¿Se dieron cuenta de lo solos que estamos? No viajamos,
y cuando lo hacemos, es un sueño. Sueño de barcos y
ciudades que no existen.* »
Abilio Estévez, *Santa Cecilia*.

Pour les Cubains, voyager hors des frontières de l'île est un graal auquel n'accèdent que peu d'élus. En effet, chaque citoyen doit se soumettre à un certain nombre de formalités indispensables s'il veut sortir de son pays. Il doit ainsi être en mesure de présenter son passeport, un permis de sortie délivré par les autorités migratoires, une lettre d'invitation des amis ou de la famille résidant à l'étranger, et, depuis le mois de mai 2007, un document notarié, certifié conforme à la législation du pays où il est émis et présenté au consulat cubain correspondant⁵⁸.

Toutes ces démarches ont également un coût : l'officialisation des lettres d'invitation auprès des notaires de l'île coûtait jusqu'à présent environ 150 CUC, auxquels il fallait rajouter 50 CUC pour le passeport et 150 CUC pour la « *carta blanca* »⁵⁹.

Dans ces conditions, le voyage relève plus, pour les Cubains, du fantasme que d'une expérience communément partagée.

1.2.1. La traversée

Plus que la destination elle-même, ce qui compte dans le voyage c'est la traversée, le passage vers un ailleurs inconnu voire interdit. Voyager représente, pour les Cubains, une façon de s'extraire de leur île, de s'arracher à leur condition d'êtres insulaires. L'important à leurs yeux, finalement, ce n'est pas tant d'arriver que de partir.

C'est bien ce sentiment qu'exprime l'écrivain Abilio Estévez lorsqu'il évoque ses rêves de voyage au début des années 1970 dans son *Inventario secreto de La Habana* :

⁵⁸ Ce texte doit contenir des informations sur les motifs du voyage, sur la personne qui invite et sur la personne invitée ainsi que l'engagement de la première à se porter garante économiquement et légalement pour l'invité devant les autorités du pays de résidence. L'invitation n'est valide que pour un seul voyage et pour un an d'après une résolution du Ministre des Relations Extérieures, Felipe Pérez Roque. Ce nouveau dispositif limite encore un peu plus les possibilités de sortir du pays.

⁵⁹ Nom donné au permis de sortie octroyé par le Ministère de l'Intérieur.

« Una de nuestras mayores apetencias seguía siendo el viaje. La apetencia de dos jóvenes encerrados en una isla es la exasperación. [...]. [Yo] Decía que amaba el mundo y por eso quería conocerlo. Años después leí en Unamuno aquello de que, a muchos de los que dan en viajar, “no es que los atraiga el punto adonde van; es que los repele aquel de donde salen.” [...] En aquellos años, tal vez ni siquiera aspirábamos a la « llegada ». Es probable que el « arribo » a un lugar no resistiera demasiada importancia. Es probable que nuestra quimera consistiera en “la travesía”. »⁶⁰

D’ailleurs, la première expérience de voyage dont parle l’écrivain est celle qui le conduisait, étant enfant, de son quartier de *Marianao* au cœur de La Havane. Pour celui qui habitait en dehors de la capitale, cette dernière avait quelque chose de mystérieux, de distant. Evoquer La Havane c’était évoquer une géographie nouvelle qui se distinguait de l’espace habituel et familier de son quartier :

« *Vamos a La Habana* », decía mi madre, como quien dice « *Vamos a París* » o « *Vamos a Munich* ». »⁶¹

Cette traversée qui le menait, dans sa jeunesse, au centre de la ville contenait en elle-même la promesse du voyage. Elle représentait le passage d’un monde à un autre tout juste séparé par l’Almendares. Traverser ce fleuve c’était franchir une frontière et découvrir une autre contrée :

« *El viaje a La Habana contenía toda la carga de excitación y aventura que puede llevar implícita esa palabra maravillosa, « viaje ». En el pequeño atlas de nuestra geografía familiar, La Habana era aquel paraje no sólo lejano, sino además extraño, ajeno, incomprensible, o lo que es lo mismo: peligroso.* »⁶²

Par rapport à son quartier de *Marianao*, la capitale représentait cet ailleurs dont l’écrivain a toujours rêvé. La Havane était cet autre monde, différent du sien, étranger. La Havane c’était la nouveauté, l’inconnu vers lequel il se sentait irrésistiblement attiré. Dans plusieurs de ses œuvres, il exalte le départ et le cheminement dans l’expérience du voyage. Par exemple, dans sa nouvelle « *El camino de Damasco* », les personnages avancent dans un espace désertique sans même connaître la destination de leur périple. Ils errent sur les chemins dans l’espoir de trouver un jour la mer. Certains, tel l’enfant, se sont retrouvés sur cette route, poussés par un désir de fuite et de découverte du monde :

⁶⁰ Abilio Estévez, *Inventario secreto de La Habana*, op.cit., p.62.

⁶¹ *Ibidem*, p.90.

⁶² *Ibidem*, p.93.

« [...] necesitaba el bote, necesitaba huir, y en ese momento recordé, yo siempre había querido llegar al Mar Rojo o al Mar Negro, tenía que saber cómo el mar podía ser de otro color que no fuera azul, [...], y me hubiera gustado llegar a Venecia, ¿usted sabe lo que es Venecia?, seguir el rumbo de Marco Polo, hasta Mongolia, la China, llegar a Bagdad, recorrer los Mares del Sur, el mundo entero quería conocer en mi bote... »⁶³

Le désir de fuir et le rêve du voyage animent la plupart de ces êtres que nous suivons dans leur traversée initiatique. Le voyage se fait ici passage : les personnages franchissent une contrée inconnue qui doit les mener à accomplir leur destin.

L'idée de la traversée comme fondement même du voyage se retrouve dans l'œuvre du jeune écrivain cubain Ahmel Echevarría Peré. Dans sa nouvelle « Tierra », le personnage féminin est obsédé par la traversée de la baie de La Havane sur un bateau qui relie la vieille ville à Casablanca. Elle exprime le besoin de naviguer entre les deux rives, de ressentir physiquement les notions de départ et de retour. Partir et revenir, ce va-et-vient d'un point à un autre constitue ici l'essence même du voyage, cette traversée qui berce le corps. Ce bref trajet qui la mène d'un quartier à un autre de la capitale contient déjà la promesse du voyage⁶⁴.

1.2.2. La parole comme invitation au voyage : la tradition du « pèlerin immobile » ou le voyage impossible

Plus que par le déplacement physique, le désir de voyager est assouvi bien souvent par le recours à l'imaginaire.

Dans la nouvelle de Mylene Fernández Pintado, « El día que no fui a Nueva York », l'envie de la narratrice de se rendre à New-York est plus important que le voyage lui-même car ce désir ouvre sur tous les possibles. Ce qui l'obsède finalement dans la possibilité qu'elle a de partir à New-York ce sont les promesses contenues dans l'idée de ce voyage. Le rêve de voyage devient ainsi plus intense que son accomplissement réel et finit par dépasser les attentes de la traversée :

⁶³ Abilio Estévez, « El camino de Damasco », *op.cit.*, p.52.

⁶⁴ On retrouve, dans l'obsession de ce personnage, un sentiment déjà exprimé par Reinaldo Arenas : « Quizás, inconscientemente, amábamos el agua como una forma de escapar de la tierra donde éramos reprimidos; quizás al flotar en el mar escapábamos a aquella maldita circunstancia insular. Un viaje por mar, cosa prácticamente imposible en Cuba, era el goce mayor. Sólo tomar la lanchita de Regla y atravesar la bahía era ya una experiencia maravillosa. », in *Antes que anochezca*, *op.cit.*, p.139.

« ¿Y si de veras voy? ¿Y si se convierte en asfalto bajo mis pies y sus edificios en techo para mi cabeza llena de sueños, y el metro sólo en un simple servidor encargado de llevarme rápido a otro lugar? ¿Qué hace uno cuando los sueños se convierten en realidad? ¿Dónde guardo mi fantasía, mis cientos de New York acumulados para que estén a buen recaudo? ¿Cómo preservar la ciudad imaginada en mi cabeza y en mi corazón? Nunca la realidad ha superado los sueños y siempre la víspera ha sido mejor que el mañana. »⁶⁵

Invoquer New-York, nommer la ville, désigner ses rues et ses monuments marquent l'amorce du départ, le début du voyage car ce dernier se construit ici, comme dans d'autres nouvelles de notre corpus, d'abord par les mots et par l'imaginaire.

C'est bien le fantasme d'un ailleurs, d'un au-delà de l'île qui habite les jeunes protagonistes de la nouvelle d'Abilio Estévez, « El horizonte ». Le narrateur, Silo et Andrés rêvent sans cesse des contrées lointaines qui doivent exister au-delà de la barrière de l'horizon. Prononcer les noms de villes distantes les projette déjà, d'une certaine façon, vers cet autre monde. Leur voyage hors des limites de l'île commence par cet appel, cette invocation à l'inconnu :

« Andrés revisa los mapas y saca la vieja brújula, la limpia, está mucho tiempo mirando la aguja nerviosa. A veces habla de Manila, San Juan, Nueva York, Venecia. Y sobre todo, del horizonte. »⁶⁶

Pour ces personnages, le voyage naît et finit avec les mots. Dans *Madagascar*, de Fernando Pérez, l'invitation au voyage passe également par l'invocation à la lointaine terre qui donne son nom au film. Des dizaines de Cubains se dressent sur les toits de La Havane, répétant à l'unisson le nom de cette île qu'ils n'ont jamais vue. C'est par cet appel que commence la traversée. Cette litanie incantatoire transporte les personnages vers un ailleurs mythique et autrement inaccessible.

La parole comme invitation au voyage est au cœur de plusieurs nouvelles du recueil d'Antonio José Ponte, *Cuentos de todas partes del Imperio*. Ainsi, dans « El verano en una barbería », un conteur entraîne son auditoire à l'autre bout du monde en narrant des voyages fabuleux. Les aventures décrites sont avant tout imaginaires, entièrement mises en scène par la parole du conteur. L'auditoire s'évade des frontières de l'île en écoutant l'incroyable histoire d'un « santero » devenu « balsero » qui finit, après bien des péripéties, par être recueilli par le yacht de la reine d'Angleterre ou encore l'histoire d'un jeune garçon d'une tribu africaine qui veut devenir roi et qui, pour cela,

⁶⁵ Mylene Fernández Pintado, « El día que no fui a Nueva York », in *Anhedonia*, *op.cit.*, p.50.

⁶⁶ Abilio Estévez, « El horizonte », *op.cit.*, p.192.

va entreprendre un long périple qui le mènera au-delà des mers, jusqu'à des destinations improbables telles que Miami et New-York. Tandis que le public commente ces fuites plus rocambolesques les une que les autres, le drame de l'émigration cubaine devient jeu d'imagination et de hasard. C'est par les mots que les personnages vont entreprendre ici leur première traversée hors des frontières de l'île. La parole nous fait à nouveau voyager dans la nouvelle « Por hombres ». Une femme qui prétend avoir parcouru la terre entière raconte l'extraordinaire périple qui l'a menée des pays du Sud jusqu'en Islande. Cette conteuse improvisée nous entraîne dans ces lointaines contrées sans même sortir de l'aéroport de La Havane, confinée dans l'espace réduit des toilettes publiques. Si ses bagages portent les traces de ses nombreux déplacements⁶⁷, le récit de ces derniers semble relever de la fiction, nous faisant davantage penser aux contes des *Mille et une nuits* qu'à des voyages réels. D'ailleurs, cette femme ne parvient guère à sortir de l'espace de l'aéroport. Le narrateur nous signale, dans l'épilogue final du recueil, qu'elle serait atteinte du « *syndrome de Boyeros* »⁶⁸ : après avoir été la prisonnière de différents hommes à travers le monde, elle serait désormais prisonnière d'un espace qui n'est ni Cuba ni l'étranger. Elle est figée dans cet entre-deux d'où elle n'est capable ni de partir ni de revenir :

« *Una pasajera está arrodillada en la salida y entorpece* », escuché al poco rato.
Era ella. Ahí está todavía, de rodillas en el piso, sin atreverse a cruzar la puerta, inmóvil como una estatua. »⁶⁹

Le syndrome du voyage ou de l'urgence du départ dont souffre l'être cubain se résout ainsi avant tout par l'imaginaire. C'est, en effet, d'abord par la fiction que l'insulaire peut recréer des espaces étrangers dans la géographie même de l'île, qui devient, dès lors, le réceptacle du monde.

Lorsque la narratrice du récit « El día que no fui a Nueva York » reçoit une lettre d'invitation du Hunter College de New-York, elle commence par projeter sur l'espace réel de son île ses représentations de la ville nord-américaine :

« *Empecé a soñar. A ir a Nueva York. Y Paseo se convirtió en Fifth Avenue y el Almendares en Central Park. El Malecón era simbiosis del Hudson y el*

⁶⁷ « *A juzgar por los sellos de sus maletas, parecía haber atravesado todas las aduanas y volado en todas las aerolíneas del mundo.* », in Antonio José Ponte, « Por hombres », *op.cit.*, p.50.

⁶⁸ Syndrome qui toucherait les Cubains désireux de sortir de l'île ou d'y revenir mais incapables de quitter le sas de l'aéroport.

⁶⁹ *Ibidem*, p.55.

East. El art decó “López Serrano” el Empire State y la Torre el mirador del World Trade Center y desde allí, en la noche, el Vedado se hizo Manhattan. »⁷⁰

En se promenant au cœur de La Havane, ce sont les possibles New-York qu'elle découvre. Son voyage commence avant même son départ puisqu'elle fait naître la ville de son imagination. A côté de la ville réelle connue de tous existe la ville protéiforme construite par ses fantasmes. Finalement, devant l'incertitude de son départ, c'est à La Havane qu'elle se sentira au plus près de son but :

« San Juan de Letrán se parece a St. Patrick. Sobre todo el altar de la derecha, donde está Dios con los dos ángeles. Nunca voy a estar más cerca de Nueva York que en esta esquina blanca, oscura y gótica. »⁷¹

Cette nouvelle nous suggère que si les Cubains n'ont pas – ou difficilement – accès au monde, c'est le monde qui vient à eux : nombreux sont ceux qui, à l'instar de cette protagoniste, projettent sur l'espace national leur représentation de l'étranger. L'île condense alors le monde.

Ainsi, dans « El horizonte » d'Abilio Estévez, les jeunes garçons parcourent leur île comme s'ils parcouraient le monde :

« Muchos días Andrés y yo nos vamos de viaje. Hemos llegado al pie de volcanes famosos, recorrido la ciudad de palacios y calles que son canales de aguas oscuras; andado por largos desiertos, por praderas interminables; en bosques encantados aspiramos el olor del olíbano y del sándalo; desembarcamos en puertos de aguas pestilentes; subimos montañas, bajamos a cuevas que casi conducen al centro de la Tierra. Tanto viajamos y tan lejos, que no nos percatamos de que mi madre había desaparecido. »⁷²

Prisonniers de l'espace insulaire, surveillés dans leurs faits et gestes, les jeunes protagonistes transforment leur environnement par des projections imaginaires. Sans jamais sortir du lieu où ils se trouvent confinés, ils organisent des expéditions qui leur font découvrir des horizons nouveaux, l'île devenant, une fois de plus, le monde lui-même. En elle se concentrent les contrées lointaines, objets de tous les fantasmes.

Cette superposition d'espaces réels et d'espaces fantasmés se retrouve également au centre de l'œuvre d'Antonio José Ponte. Dans son essai *Un seguidor de Montaigne mira*

⁷⁰ Mylene Fernández Pintado, « El día que no fui a Nueva York », *op.cit.*, p.47.

⁷¹ *Ibidem*, p.48.

⁷² Abilio Estévez, « El horizonte », *op.cit.*, p.195.

La Habana, il se remémore un épisode de sa vie qui lui a permis de revivre, en plein cœur de La Havane, une après-midi passée quelques années auparavant à Grenade :

« Una noche, [...], monté a una guagua. A una guagua en La Habana. Era un ómnibus venido desde España, lo había donado alguna asociación de Andalucía. Me resultó familiar enseguida. La ruta que indicaba el letrero era todavía una ruta de España. Miré un pequeño plano sobre la ventanilla. El plano señalaba con líneas de colores los nombres de La Alhambra y del Generalife. Albaicín se llamaba aquel barrio donde estuve una tarde. La guagua cruzaba por una Habana oscura, yo quise imaginar que era otra vez Granada. »⁷³

L'apparition d'un bus andalous dans la capitale cubaine engendre la fusion entre l'expérience d'un voyage réel et celle d'un voyage recréé par la mémoire. Les noms évoquant Grenade font ressurgir, dans l'esprit de l'écrivain, une géographie lointaine et étrangère qu'il ne peut s'empêcher de projeter sur l'espace familier de La Havane.

En montant dans ces bus étrangers, tantôt hollandais, tantôt suédois ou allemands, qui conservent leur itinéraire d'origine tout en parcourant les rues de la capitale cubaine, Ponte fait l'expérience du voyage sans même sortir de La Havane :

« [Estos omnibuses] Subvierten felizmente todas las direcciones, fabulan todavía más La Habana. »⁷⁴

La Havane entre ainsi dans une géographie fabuleuse. Habitée par l'imaginaire, elle a tout d'une ville de fiction.

Cette expérience personnelle de l'écrivain se retrouve d'une certaine manière dans sa nouvelle « Corazón de skitalietz » lorsque les protagonistes, Scorpion et Véranda, superposent de nouvelles géographies à l'espace havanais qui leur est familier. C'est alors qu'ils contemplent leur ville d'un œil nouveau :

« Fueron a un parque con un templo griego al centro, a un jardín chino en la desembocadura del río Almendares. Una tarde en un patio encalado estuvieron en Ibiza, un amanecer los sorprendió sobre un puente de hierro seguros de que en Brujas las barcas formaban el mismo movimiento. »⁷⁵

C'est quand ils décident de redécouvrir leur ville, de se perdre en elle, que La Havane devient, à leurs yeux, le monde. Confinés dans l'espace urbain dont ils ne parviennent pas à s'échapper, les protagonistes découvrent pourtant la liberté et l'inconnu. Sans

⁷³ Antonio José Ponte, *Un seguidor de Montaigne mira La Habana*, *op.cit.*, p.24.

⁷⁴ *Ibidem*, p.24.

⁷⁵ Antonio José Ponte, « Corazón de skitalietz », *op.cit.*, p.178.

sortir des limites de la capitale, ils découvrent des géographies lointaines qui dépassent les frontières de leur île.

Tous ces personnages qui voyagent en superposant à l'espace connu et familier, un espace étranger et souvent fantasmé, s'inscrivent dans la tradition du voyageur immobile ou du « *peregrino inmóvil* » si l'on reprend l'image ébauchée par Lezama Lima dans son recueil de poèmes, *La fijeza*. Le pèlerin immobile est cet être qui, paradoxalement, est capable de voyager sans même sortir de chez lui.

Selon Abilio Estévez, il existe à Cuba deux représentants littéraires majeurs de cette étrange figure : José Lezama Lima et Julián del Casal. L'un comme l'autre n'ont quasiment jamais quitté leur refuge havanais. Le premier n'a pas voyagé, hormis une brève excursion en Jamaïque et une autre, tout aussi brève, dans le Yucatán :

« [Lezama Lima] Odiaba los viajes reales tanto como amaba los imaginarios. Afirmaba siempre, e invariablemente se cita, que el mejor itinerario era el que un hombre hacía desde la cocina hasta el cuarto de su casa, y que con sólo encender el conmutador de la luz un hombre podía imaginar una cascada en el Ontario. Y recalaba con énfasis que “el que viaja puede encontrar una serpiente en la mesa donde se reúnen los maestros cantores, y el que no viaja puede encontrar un maestro cantor en una serpiente.” »⁷⁶

Les voyages que s'inventait Lezama Lima étaient d'une richesse inouïe. Le poète se plaisait à raconter une foule d'anecdotes sur ses périple imaginaires, comme ce voyage en France qu'il n'aurait fait que dans le but de visiter la tombe de Paul Valéry. Il narrait avec force de détails sa route vers le Languedoc, sa rencontre avec le fossoyeur, etc. Ses histoires semblaient si authentiques que s'effaçaient les limites entre la vie et le rêve. Toute notion de frontière disparaissait à travers ces récits qui confondaient, tout naturellement, l'espace domestique avec le monde. La maison devenait tantôt la ville, tantôt l'île, tantôt l'horizon.

Julián del Casal quant à lui, en parfait Havanais, haïssait sa ville mais ne pouvait se résoudre à vivre loin d'elle :

« El territorio que ansiaba, Argel, o aquel otro donde las estrellas eran flores de lis, o donde se abrían los nenúfares, o el país de la reina Pomaré, únicamente existían en su deseo. A la inhóspita realidad de La Habana, opuso una terquedad: el hechizo de su fantasía. [...] Este joven de traje japonés, encerrado en un humildísimo y lóbrego cuarto de la calle Ánimas, soñando con la Rue de la Vieille Lanterne o con la Rue de Hautefeuille o con el lago

⁷⁶ Abilio Estévez, *Inventario secreto de La Habana*, op.cit., pp.218-219.

Stanberg, salió muy poco de La Habana y construyó con los ojos cerrados un mundo literalmente fabuloso. »⁷⁷

Julián del Casal, comme Lezama Lima, ont recréé le monde dans leur île. Ils sont parvenus à réaliser le tour de force de faire de leur immobilité physique une fuite personnelle. Cette fugue immobile s'apparente, dans leur cas, à une variante de l'exil comme le souligne Estévez. Ils se sont préparés à partir mais ont opté pour une sortie en trompe-l'œil, celle qu'offre la littérature.

Abilio Estévez, dans sa jeunesse, a lui-même fait l'expérience de ce voyage immobile à travers les lettres. Dans son *Inventario secreto de La Habana*, il raconte comment il se promenait avec son ami Roberto à travers La Havane jusqu'au « *Malecón* » où ils s'asseyaient pour décider la destination de leur périple imaginaire. Ils étudiaient dans ce but les vieux guides qu'ils trouvaient dans les librairies :

« Nos desanimaba sobremanera el razonamiento de Bergson de que un hombre que estudia durante veinte años libros sobre París sabe menos de París que el que deambula veinte minutos por los Campos Elíseos. Yo soñaba entonces con París. Y con Venecia. Roberto, en cambio, hablaba de Alejandría y El Cairo. Yo leía Los miserables, Papá Goriot y Las piedras de Venecia. Él se iba con Clea, Mountolive, Balthazar... como si aquellos libros pudieran trasladarnos a los sitios entrevistados por la esperanza. »⁷⁸

S'inspirant de cette tradition cubaine du pèlerin immobile ainsi que de sa propre expérience, Estévez a mis en scène cette fuite fabulée dans une de ses nouvelles, « *Viajes Sir Cook* », dont le protagoniste est fasciné depuis toujours par les voyages imaginaires. Au fil du temps, cette passion – entretenue par de nombreuses lectures – se transforme en véritable délire : sa maison devient un sanctuaire entièrement dédié au voyage fantasmé. Les murs se couvrent de planisphères, les étagères regorgent de livres sur les voyages alors que le protagoniste ne sort presque plus de chez lui, s'enfermant peu à peu dans cet univers irréel. Grâce à l'hypnose et à la projection d'images de pays lointains, il décide de faire voyager, par l'imagination, tous ceux qui le désirent :

« Vio a ancianos a quienes un paseo por el Barrio Gótico de Barcelona hizo temblar de felicidad. Hubo niños que dieron saltos al conocer las pirámides de Egipto. Y mujeres tristes que se alegraron en Amsterdam, y mujeres alegres que se entristecieron en Buenos Aires. »⁷⁹

⁷⁷ *Ibidem*, p.263.

⁷⁸ *Ibidem*, p.63.

⁷⁹ Abilio Estévez, « *Viajes Sir Cook* », *op.cit.*

Pourtant le voyage n'est ici que pure illusion. Si celle-ci semble, dans un premier temps, salvatrice, procurant un bonheur intense, elle finit par détruire peu à peu les personnages qui y participent. Les limites de cette expérience expliquent le découragement du protagoniste qui le conduit à renoncer à sa croyance en un au-delà de l'île :

« Creyó a veces que resultaba más sano ignorar la existencia de ciudades diferentes. Más saludable creer que La Habana constituía el mundo y que las lejanías constituían pura superstición. »⁸⁰

Ce récit d'Abilio Estévez amorce l'idée de l'échec ou de l'impossibilité du voyage pour l'être insulaire même lorsque celui-ci est purement imaginaire. Le voyage au-delà des frontières de l'île apparaît, dans plusieurs œuvres, comme une chimère inatteignable.

Dans « El horizonte », la figure de Michel le Marocain représente pour les jeunes l'appel du large. Son nom même est porteur d'exotisme, évoquant un pays lointain devant exister par-delà l'horizon. Quand Michel retourne sur l'île après avoir mystérieusement disparu, il porte en lui les marques de l'étranger :

« Debe de venir de lejos, su cuerpo todopoderoso tiene olor a otras tierras, a sudores distantes, a algas, a mares distintos. »⁸¹

Il revient avec un plan d'évasion pour les jeunes îliens mais, alors qu'il tente de le réaliser, il est abattu sur la plage. La première tentative pour quitter l'île se solde par la mort de l'instigateur de la fuite. Personne ne parviendra ensuite à s'échapper vivant de ce lieu.

Dans « La casona », Manuel C. Díaz met en scène un personnage qui revient à Cuba visiter la maison familiale après quarante ans d'exil. Toute la nouvelle est construite sur les souvenirs du protagoniste qui recrée l'univers de son enfance pas à pas. Le récit pourrait se résumer à ce rêve de retour que nourrissent tant d'exilés cubains si la chute ne venait pas tout remettre en cause. En effet, le lecteur apprend dans les dernières lignes que ce n'est pas son retour sur l'île qu'a rêvé le protagoniste mais toute sa vie d'émigré. Il n'aurait, en réalité, jamais été capable de quitter sa demeure havanaise, assistant impuissant au départ des uns et des autres, et s'y serait enfermé jusqu'à sombrer dans la folie, une folie dont seule la mort vient le délivrer :

⁸⁰ *Ibidem*

⁸¹ Abilio Estévez, « El horizonte », *op.cit.*, p.201.

« - ¿Y mi casa de Miami, y mi mujer y mis hijos, y mi vida en Madrid, y mis viajes por el mundo, y las catedrales y mezquitas visitadas? », pensó.
- « Sueños, todos sueños, fuiste el último de nosotros en morir en esta casona », me dijo. »⁸²

Le voyage hors de l'île apparaît une fois de plus comme un fantasme irréalisable. Franchir les limites de l'espace insulaire relève ici du voyage impossible.

Le voyage, même imaginaire, semble ainsi voué à l'échec. Dans la nouvelle d'Angel Santiesteban, « Ciudad de arena », de jeunes prostituées exploitées par un couple de maquereaux à La Havane et retenues prisonnières dans leur chambre pendant la journée s'inventent ensemble un nouveau destin. Toutes rêvent de se marier à un étranger et de quitter le pays pour une vie meilleure. Or, très vite, le voyage fantasmé vire au drame : Dianelys est transformée en esclave sexuelle par son mari anglophone, Mileidys retrouve sa condition de prostituée dans un bordel au Portugal, Beatriz est à nouveau séquestrée chez elle par un mari espagnol violent et jaloux, tandis que Rita est reconduite, à son insu, à Cuba, privée de ses cornées. Toutes les espérances dont était porteur le voyage s'écroulent. Les prostituées du récit de Santiesteban essayeront de rêver désespérément un nouveau départ, sans succès :

« Las muchachas prefieren regresar a la escena del aeropuerto, regresarán las veces que sean necesarias hasta que salga bien y no tengan nada que reprocharle a la partida. ¡Por qué tiene que ser así! Tenemos que repetirlo, dice Dolores. ¿Cuándo fue que comenzaron a salir las cosas mal?, pregunta Dianelys y camina desesperada por encima de las camas. »⁸³

Les nouveaux scénarios de voyage seront vains : le seul qui finira par les libérer de leur condition d'esclaves sera celui qui les conduira à leur propre mort. Tel est le seul voyage « salvateur » et, par conséquent, « réussi » du récit.

1.2.3. Le Cubain vagabond chez Antonio José Ponte

A cette idée de traversée impossible pour l'être insulaire et à la tradition du voyageur immobile, Antonio José Ponte oppose, dans son recueil de nouvelles *Cuentos de todas partes del Imperio*, la figure du Cubain vagabond qui a réussi à franchir la barrière de l'horizon.

⁸² Manuel C. Díaz, « La casona », *Cuentos desde Miami*, Juan Abreu ed., Barcelona, Poliedro, 2004, p.276.

⁸³ Angel Santiesteban, « Ciudad de arena », *op.cit.*, p.100.

« L'Empire » que décrit l'écrivain est un empire imaginaire formé par tous les Cubains qui ont vécu et vivent disséminés à travers le monde. S'étendant bien au-delà des limites de l'Ile, il est composé par tous ces êtres transocéaniques qui ont réussi l'exploit de franchir l'horizon pour atteindre des contrées lointaines et qui reconstituent, à l'extérieur, la communauté cubaine. L'Ile, en apparence disloquée par l'éparpillement de ses habitants, se recompose sans cesse, où qu'elle se soit.

Dans « Las lágrimas en el congrí », le narrateur se présente comme le seul membre de sa famille à avoir voyagé à l'étranger, en URSS, dans le cadre de ses études. Il se souvient de la « tribu » que lui et ses camarades cubains ont formé là-bas, pour se sentir un peu plus proches de leur Ile et dont les membres se nommaient symboliquement « *los Cabezas de Congrí* »⁸⁴. Ils se retrouvaient le dimanche après-midi, faisant revivre, loin de leur foyer, quelques traditions cubaines :

*« Quedaba a tu disposición el ron comprado en almacenes de artículos importados, a tu disposición el dominó, la música retumbante, las ruedas de casino que enlazaban cada vez más cercanos los cuerpos. Estaban las muchachas, los cuentos de relajo y las masas de puerco fritas con el plato totémico de la tribu, el congrí. [...] Conseguíamos, en fin, vivir como si no hubiéramos dejado atrás nuestra tierra. »*⁸⁵

Ces étudiants cubains sont parvenus à recréer une communauté insulaire loin de l'Ile autour de coutumes et de plats typiques. Ils ont créé un groupe avec ses rites et ses emblèmes pour supporter la distance et la difficulté de vivre hors des frontières de l'Ile. Dans la nouvelle « Por hombres », la protagoniste qui raconte ses voyages à travers des terres lointaines a été étonnée de retrouver des compatriotes cubains même à l'autre bout du monde :

*« Islandia es el fin del mundo, pero incluso en el fin del mundo encontré gente de aquí. Me hice amiga de una, casada con un profesor de la universidad. [...]. Éramos tres en aquel fin de mundo y el tercero en llegar, un hombre. »*⁸⁶

Au-delà de la dispersion de la culture et de l'identité cubaines à travers le phénomène de l'émigration et de l'exil, Ponte nous montre que la communauté cubaine se reforme d'une autre façon, par noyaux, parfois à des milliers de kilomètres de l'Ile.

⁸⁴ Antonio José Ponte, « Las lágrimas en el congrí », *op.cit.*, p.44.

⁸⁵ *Ibidem*, p.45.

⁸⁶ Antonio José Ponte, « Por hombres », *op.cit.*, pp.54-55.

Tel est le paradoxe de la condition cubaine : si le voyage leur est impossible voire interdit force est de constater que les Cubains sont partout aujourd'hui, disséminés aux quatre coins du globe. Partout où ils vont, ils se regroupent et reforment la communauté insulaire qu'ils ont quittée de gré ou de force.

Ignacio, personnage de la nouvelle « A petición de Ochún », quitte le quartier chinois de La Havane pour l'Afrique afin de reconquérir sa bien-aimée. Le conteur dans « El verano en una barbería » parle d'histoires de Cubains qui se retrouvent en Angleterre, à Miami ou encore à New-York, « *porque como toda historia del Ronco, ésta podía empezar en una selva de África y, más tarde o más temprano, involucraría a gente de aquí.* »⁸⁷

Les nouvelles du recueil *Cuentos de todas partes del Imperio* situent La Havane au cœur d'un vaste « empire » qui dépasse largement les frontières de l'île⁸⁸. Là réside tout le paradoxe de cette petite île dont il est si difficile de partir et qui pourtant se reconstitue progressivement partout à travers le monde : une île qui est à la fois un espace hermétique, replié sur lui-même, et un espace ouvert, capable de se recomposer n'importe où, de sorte que si elle apparaît parfois comme un condensé du monde, le monde peut lui aussi devenir un condensé de l'île.

⁸⁷ Antonio José Ponte, « El verano en una barbería », *op.cit.*, p.103.

⁸⁸ Dans son recueil de nouvelles *Las ciudades imperiales*, Miguel Mejides fait également de La Havane une cité impériale vers laquelle espèrent revenir tous ses habitants dispersés.

2. La dérive des corps

2.1. L'eau, l'être cubain et le néant

« Tantas noches pensando que iba a llegar el día, y ahora que llega los caprichos del verbo lo convierten en una lúgubre celebración del agua. Agua. Agua y más agua: la tradicional fiesta de los naufragos apenas comenzó. »

Alberto Rodríguez Tosca, « Agua ».



Photo 1 : de la série *Las aguas baldías* de Manuel Piña (1992- 1994)⁸⁹

La présence des thèmes de l'eau et du voyage est une constante dans la littérature cubaine. Les écrivains actuels y ont largement recours, faisant de l'évasion la seule issue possible à leur condition insulaire⁹⁰.

⁸⁹ Sur www.artnet.fr/artist/13527/manuel-pina.html

⁹⁰ Alberto Rodríguez Tosca n'écrit-il pas dans son poème « El viajero » : « *Se precisa viajar, se precisa un camino/para viajar y otro para atender al viajero./No basta ser el viajero. No basta poseer la brújula/si no hay un mar donde extraviarse.* »

La mer comme essence, comme unique échappatoire mais aussi comme rêve inatteignable ou cauchemar devenu réalité, telles sont les déclinaisons de ce motif que nous allons aborder en analysant la triple syntaxe de l'être, de l'eau et du néant.

2.1.1. Un être d'eau

Plusieurs tableaux de Tonel⁹¹ révèlent l'essence aquatique de l'être cubain. Une même figure étrange apparaît d'une œuvre à l'autre : un corps de femme nu, sans tête, allongé sur le dos face au ciel et entièrement peint en bleu dans lequel coule un bateau ou plonge un poisson⁹². Le corps féminin se fait ici eau, mer, océan, s'inscrivant ainsi dans la tradition – ou devrions-nous dire l'obsession – qui prolonge la définition de la cubanité dans cette « *maldita circunstancia del agua por todas partes* » immortalisée par Virgilio Piñera.

Comme un écho aux figures féminines des toiles de Tonel, le corps de la femme désirée et fantasmée de la nouvelle de Miguel Mejides, « Rumba Palace », est un corps étendu étrangement bleu qui semble accueillir toute l'eau de l'île, tant celle de la pluie qui accompagne le pèlerinage du narrateur à l'ancien cabaret que celle de la mer dont on perçoit la constante proximité :

« *A Idolka la encontré tendida sobre la hierba, recibiendo el viento del mar, alucinada ante las ruinas de la montaña rusa, [...]. – Aquí estoy – dije, y sin darle tiempo a reaccionar, tomé su mano y le puse la sortija, y sus uñas azules, su pelo azul, todo ella azul, se transformó.* »⁹³

La représentation du corps de Idolka s'achève sur cette image marine qui fait d'elle un être aquatique, un être d'eau, réceptacle de tous les espoirs du narrateur⁹⁴.

L'élément liquide qui s'impose dans les représentations de l'île se retrouve également dans celles de l'être insulaire. A l'image de la vieille femme qui loue la chambre aux amants de Konarak dans la nouvelle de Michel Perdomo, le corps des personnages porte

⁹¹ L'artiste cubain Antonio Eligio, dit Tonel.

⁹² Nous pensons notamment à « La tragedia del *Onyx Island* » de 1985.

⁹³ Miguel Mejides, « Rumba Palace », *op.cit.*, pp.49-50.

⁹⁴ La transformation va plus loin que cette référence implicite à l'élément marin puisque Idolka est représentée sous la forme d'un poisson dans les lignes qui suivent: « *Era un goldfish, y me arrodillé como quien ha logrado apresar la piel blanda de un mundo en reposo, [...]. [...] y yo acallándola con los cristales de mis viejas cicatrices [...] insistiendo en que [...] descubriéramos el brillo único de las monedas, los atributos de lo que es realmente ella: un goldfish, y yo escabulléndome entre sus aletas, respirando la sal de sus branquias, [...].* », *ibidem*, p.50.

les marques de l'obsédante présence de la mer :

« [...] su voz de viento y ramas partidas salía de todo el cuerpo hecho de salitre acumulado sobre un esqueleto que devolvieron las corrientes a la orilla,... »⁹⁵

L'eau-mer apparaît ainsi inhérente à l'être cubain dans plusieurs œuvres, notamment celles d'Ahmel Echevarria Peré. Le personnage féminin de sa nouvelle « Tierra » est défini par cette mer qui l'habite :

« Pareces tener todo el mar dentro de ti, dije, y seguías mirando la ciudad, Pareces tener, dije entonces más alto, y toqué tu cuerpo y la piel estaba fría y húmeda, Pareces tener todo el mar dentro de ti. Y era sólo tu cuerpo en el barco porque te moviste apenas, era la piel un pellejo frío, mojado por la lluvia y quedaba en mis dedos esa sensación de arenilla que deja el salitre »⁹⁶

En naviguant inlassablement sur les eaux de la baie de La Havane, le narrateur et la jeune femme s'éloignent de toute attache terrestre pour occuper, au moins temporairement, l'espace liquide. Ils fuient tout ce qui pourrait les relier d'une manière ou d'une autre à l'une des deux rives. Refusant de choisir un point d'ancrage fixe, ils reconnaissent leur appartenance à la mer :

« [...] el mar es más que agua y está dentro de nosotros; [...] »⁹⁷

La mer, tout à la fois, les emprisonne et les habite : ils ne peuvent y échapper. L'eau est tout dans cette nouvelle, aussi bien traversée que destin et essence.

Cette parfaite communion entre l'être cubain et l'eau peut aboutir, dans sa forme la plus achevée, à une véritable fusion faisant du corps un élément aquatique à part entière.

Dans le récit de Jorge Angel Pérez, « En una estrofa de agua », Esteban est lui-même fils de l'eau. L'homme descend des poissons d'après les histoires que lui raconte son père. Quand il nage devant son enfant, son corps se fond tout naturellement dans l'océan. C'est pourquoi, à la mort de ce dernier, Esteban attend son retour sous une forme aquatique :

« Espera que el padre una vez trocado en pez venga transformado en agua, a fin de cuentas, el agua descende de los peces. ¿Eso decía su padre? El, desesperado, lo imagina aguacero, diciendo que se convirtió en pez para

⁹⁵ Michel Perdomo, « Los amantes de Konarak », *op.cit.*, p.82.

⁹⁶ Ahmel Echevarría Peré, « Tierra », *op.cit.*

⁹⁷ *Ibidem*

mudarse en agua, y Esteban espera una saplicadura, una inundación. »⁹⁸

Dans cette fable poétique, l'être cubain et l'eau ne forment plus qu'un.

Le « *balseo* » que l'on retrouve dans les histoires du *Ronco* dans le récit d'Antonio José Ponte, « *El verano en una barbería* », est un autre exemple de cette fusion de l'homme et de la mer. Lors de sa deuxième tentative pour quitter l'Ile, il se jette à l'eau, sans aucun support matériel, dans l'espoir que les vagues le fassent dériver loin des côtes :

« Hacía un día perfecto, el agua resbalaba maravillosamente entre sus brazos y, después de varias horas de nadar, brazos y piernas eran parte del agua. Quien viera su cabeza entre las olas la tomaría por una boya suelta alejándose. »⁹⁹

L'expérience extrême de l'exil clandestin révèle la nature profonde de l'être cubain qui se fond parfaitement dans l'élément liquide jusqu'à en devenir partie intégrante.

Dans « *Olor a limón* » d'Aida Bahr c'est aussi un personnage apparemment parti de l'Ile par la mer qui se définit, tout au long du récit, par son assimilation à l'élément liquide. Aníbal appartient à la mer : il est la mer. C'est ainsi qu'il apparaît à la jeune narratrice :

« Aníbal es el mar y una esperanza. [...] Huele a yodo, a sal y ese olor se siente en cada rincón de su casa. »¹⁰⁰ ; « Eso fue hace mucho tiempo, cuando Aníbal era sólo el mar. »¹⁰¹ ; « Eso fue al principio, cuando Aníbal era sólo el mar. »¹⁰²

La mer, miroir de l'infini, est invoquée par la narratrice pour définir ce que représente cette figure masculine dans son univers familial. Avant l'épisode de l'inceste, Aníbal était tout à ses yeux : il représentait l'espoir d'une vie future meilleure pour elle et pour sa mère. Sa présence comblait leur existence. Elle était aussi indispensable que la mer pour l'être insulaire. Si l'équivalence homme-mer semble se jouer ici sur un plan métaphorique, il n'en reste pas moins que le corps d'Aníbal porte les marques de son appartenance à la mer. Le parfum qu'il dégage, le sel qu'il a toujours sur ses lèvres, tout en lui le rattache à elle. Tous deux sont intimement liés. Même sa maison est ouverte sur l'océan. Construite sur pilotis, elle devient bateau dans les rêveries partagées par Aníbal et la narratrice :

⁹⁸ Jorge Angel Pérez, « *En una estrofa de agua* », *op.cit.*, p.20.

⁹⁹ Antonio José Ponte, « *El verano en una barbería* », *op.cit.*, p.95.

¹⁰⁰ Aida Bahr, « *Olor a limón* », *op.cit.*, p.78.

¹⁰¹ *Ibidem*, p.83.

¹⁰² *Ibidem*, p.87.

« - ¿Y si el mar se traga la casa?

- Para eso está sobre pilotes. Cuando el mar suba hasta aquí, la casa flotará y nos iremos a navegar en ella. »¹⁰³

Cette maison en bois est tournée vers l'eau, « *de espaldas al polvo de la calle* »¹⁰⁴, et chacun de ses recoins rappelle l'enivrante présence de la mer. Le destin d'Aníbal est irrésistiblement lié à elle puisque sa disparition de la vie de la narratrice est à nouveau évoquée à travers l'image marine :

« *El mar perdió y Aníbal con él. Ese bote vacío a la deriva es la imagen de la derrota, del desamparo.* »¹⁰⁵

Dans cette nouvelle, Aida Bahr joue à la fois sur une équivalence symbolique entre l'homme et la mer et sur une appartenance physique de l'être à l'élément liquide.

2.1.2. Mer, Eros et renaissance

Le parfum de la mer qui imprègne tout le récit et qui fait le lien entre l'union métaphorique et l'union concrète des êtres avec l'océan habite également d'autres nouvelles du corpus.

Les personnages errants qui peuplent la nouvelle d'Abilio Estévez, « El camino de Damasco », ne poursuivent qu'un seul but : la mer. Traversant des terres inconnues, perdus au milieu de nulle part, ils n'ont qu'une obsession : rejoindre la mer dont ils sentent à chaque instant la présence :

« *La noche, el cielo sin una sola estrella, el viento que trae este olor a salitre, la idea fija.* »¹⁰⁶

La mer apparaît comme le seul point de référence fiable dans un univers incertain bâti sur les visions et hallucinations des différents personnages. Doutant de la réalité de tout ce qui les entoure, l'existence de la mer est leur seule certitude. Sa réalité, sa matérialité s'impose d'ailleurs à eux à la fin du récit :

« *Comenzaron a sentir en los pies la caricia del agua. Al principio no hicieron caso, acostumbrados a tantos espejismos; luego, fue inevitable reconocerlo: el agua volvía una y otra vez con la persistencia de espumas y la*

¹⁰³ *Ibidem*, p.78.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p.78.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p.89.

¹⁰⁶ Abilio Estévez, « El camino de Damasco », *op.cit.*, p.56.

frescura única. Me incliné, hundí las manos en ella, hundí la cara y supe. El mar, allí, por fin, indiscutible. »¹⁰⁷

Après avoir erré dans un océan d'incertitudes et de mirages, ils atteignent la mer tant désirée qui devient aussitôt symbole de délivrance et de renaissance. Guidés par son parfum envoûtant et par la foi en son existence, ils finissent par s'unir à elle, continuant leur route en bateau. Ces êtres perdus sur la terre semblent revivre en mer comme s'ils accomplissaient le destin pour lequel ils étaient nés :

« La luz intensa iluminaba los botes, y nos dábamos cuenta de que al fin estábamos en el océano, amaneciendo. »¹⁰⁸

Leur destin n'est pas terrestre mais océanique à l'image de celui des protagonistes de la nouvelle de Jorge Luis Arzola, « Cosas esenciales », qui cheminent eux aussi dans le seul but de rejoindre la mer. Si l'incertitude est au cœur de ces narrations, la mer, elle, s'impose tout à la fois dans sa matérialité et son symbolisme.

Dans la nouvelle d'Arzola, le parfum de la mer qui guide les personnages dans leur long et hasardeux voyage annonce leur rencontre finale avec l'élément liquide. Il les accompagne dans toutes leurs errances,¹⁰⁷ en particulier amoureuses. La tension érotique, palpable dans la relation ambiguë qu'entretiennent les trois protagonistes de la nouvelle, se révèle en présence de l'eau. Dans les images sensuelles, la référence aux éléments marins est une constante. La mer se définit ici non plus seulement comme un espace d'identification pour les personnages mais aussi comme un cadre propice aux évocations érotiques.

C'est également à l'image marine que fait appel Roberto Uría pour décrire la rencontre inattendue de deux hommes dont les destins se croisent le temps d'une union charnelle dans « El prepucio de la Gioconda » :

« En silencio nos fuimos desvistiendo: los pechos agitándose, las nalgas firmes, las piernas... Sudábamos. La cama era un mar infinito tan blanco y salobre como su piel, que mi lengua iba despertando cada vez más. Su cuerpo se abría, de par en par, al conjuro de mis manos. »¹⁰⁹

La mer apparaît ainsi comme un lieu érotique privilégié où s'exprime l'essence de l'être insulaire cubain. C'est un espace érotique aussi bien métaphorique – comme dans le récit de Roberto Uría où elle est invoquée en tant qu'image érotique – que concret. En

¹⁰⁷ *Ibidem*, p.60.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p.61.

¹⁰⁹ Roberto Uría, « El prepucio de la Gioconda », *op.cit.*, p.114.

effet, de nombreuses scènes d'amour se passent dans la mer à l'instar de l'épisode évoqué par le « *chasseur* » de Leonardo Padura :

« [...] cuando jugaban desnudos, en el mar, hasta sentir en el frío del agua el fluido tibio de Anselmo cayendo en sus manos y disolviéndose en una ola, tan infecunda como él mismo. »¹¹⁰

Ce protagonisme accordé à la mer comme espace érotique propice à la découverte et à l'union des corps n'est pas sans rappeler le rôle que lui a attribué Reinaldo Arenas tant dans sa vie que dans ses écrits :

« [...] el mar era realmente lo que más nos erotizaba; aquel mar del trópico lleno de adolescentes extraordinarios, de hombres que se bañaban a veces desnudos o con ligeras trusas. Llegar al mar, ver el mar, era una enorme fiesta, donde uno sabía que siempre algún amante anónimo nos aguardaba entre las olas. »¹¹¹

La mer, éternelle compagne de l'écrivain, avait acquis à ses yeux des « *résonances érotiques* »¹¹². La rumeur marine accompagne de la même manière l'évocation des scènes sensuelles entre le narrateur et Paloma dans la nouvelle homonyme de JAAD. C'est la force vitale de l'eau qui est alors invoquée :

« Toqué sus teticas. Bajé la mano. Toqué su pubis. A lo lejos escuchaba el mar y entre mis dedos sentía cada pulsación de las olas. »¹¹³

L'espace sonore des amants se trouve envahi des bruits de l'océan. Leurs ébats sont traversés par la rumeur marine, bercés par le rythme des vagues, tandis qu'entre les mains de l'homme la femme devient mer.

Celle-ci n'est jamais très loin non plus dans les nombreuses scènes de sexe décrites par Pedro Juan Gutiérrez dans sa *Trilogía sucia de La Habana*. Le « *Malecón* » havanais, cet espace situé entre terre et eau, y apparaît comme un lieu privilégié de débauche sexuelle. De même, lorsqu'Antonio José Ponte lui dédie une nouvelle¹¹⁴, c'est en tant que haut lieu de la prostitution à Cuba. Ainsi la présence – même implicite – de la mer semble intimement associée au sentiment d'excitation sexuelle¹¹⁵.

¹¹⁰ Leonardo Padura, « El cazador », *op.cit.*, p.177.

¹¹¹ Reinaldo Arenas, *Antes que anochezca*, Barcelona, Tusquets, 2006, pp.126-127.

¹¹² « *El mar adquiriría para mí resonancias eróticas* », *ibidem*, p.136.

¹¹³ Jorge Alberto Aguiar Díaz, « Paloma », *op.cit.*, p.79.

¹¹⁴ Antonio José Ponte, « En el frío del Malecón », in *Un arte de hacer ruinas y otros cuentos*, *op.cit.*

¹¹⁵ Plus généralement nous pouvons observer que l'eau – sous toutes ses formes – et l'Eros sont liés dans plusieurs œuvres de notre corpus. Tel est le cas, par exemple, de la pluie qui est associée, à différentes reprises, à des visions érotiques. Nous nous contenterons de donner deux exemples significatifs. Dans la

2.1.3. La mer et le néant

Si nous avons pu apprécier jusqu'ici le pouvoir générateur de l'eau-mer à travers le lien qui s'est tissé entre l'élément liquide et l'Eros¹¹⁶, il nous faut également contempler son autre visage. Les écrivains de notre corpus n'intègrent pas toujours l'eau – et tout particulièrement la mer – dans leurs fictions en tant que force génératrice. Il n'est pas rare qu'ils y aient recours pour son pouvoir destructeur. Si l'eau construit en partie l'être cubain elle est aussi celle qui, paradoxalement, le détruit.

L'eau est ainsi un élément souvent menaçant dans les nouvelles d'Abilio Estévez. Qu'elle se fasse pluie ou mer, l'eau prend des allures inquiétantes dans l'univers littéraire de cet écrivain. La pluie préfigure chez lui toute catastrophe. Dans « Silencio y fuga », elle rythme les interludes qui entrecourent le fil de la narration. Elle s'intensifie à mesure qu'une catastrophe s'abat sur la ville : celle-ci se trouve réduite au silence, toute musique étant désormais interdite par les autorités. Le son de la pluie devient en quelque sorte un élément subversif qui introduit des pauses « mélodiques » au cœur d'un récit d'où la musique est bannie. Cela explique l'ambivalence des sentiments de Fabri, le pianiste, face à la pluie, élément liquide à la fois craint – car il est un présage de mauvais augure – et désiré – car il devient musique dans un monde où règne un silence sinistre :

«No para de llover. Tiene miedo a los relámpagos y mucho frío, un frío superior a cualquier frío que hubiera sentido nunca. [...] También le gusta que llueva, a pesar de que ahora ni siquiera escucha el sonido de la lluvia. »¹¹⁷

Dans cette nouvelle comme dans « El horizonte », la pluie semble éternelle : elle n'en finit jamais de tomber, prélude à la tempête à venir. La tension dramatique chez Estévez réside dans l'atmosphère menaçante d'une tempête sur le point d'éclater¹¹⁸ :

nouvelle de Francisco López Sacha, « El cuadrado de las delicias », les souvenirs érotiques qui assaillent le narrateur sont symboliquement imprégnés du parfum de la pluie : « Huele a jardín, a tierra removida, a calles empedradas, a un dulzor que reconozco ya. Huele a Santiago de Cuba, a cal, a piedra. Huele a lluvia a punto de caer. », in *Dorado mundo*, *op.cit.*, p.29. Dans la nouvelle déjà citée de Miguel Mejides, « Rumba Palace », la pluie, sans cesse associée aux visites du narrateur sur les vestiges du « Rumba Palace », renforce sans doute le sentiment de nostalgie qui habite le protagoniste mais semble également contribuer à éveiller son désir envers Idolka.

¹¹⁶ Ce lien est au cœur de l'être cubain : un être d'eau et un corps sans cesse érotisé.

¹¹⁷ Abilio Estévez, « Silencio y fuga », *op.cit.*, p.169.

¹¹⁸ On n'assiste jamais vraiment au déchaînement de la tempête elle-même : le récit s'attarde sur ce long temps de latence qui précède la catastrophe avant d'en évoquer brièvement les conséquences. Il évoque la menace d'un danger imminent mais qui ne s'accomplit jamais réellement sous nos yeux : « *Y lo bueno del mal (y valga la paradoja) está en la advertencia permanente de que todo será devastado, en el peligro*

« A veces se diría que va a escampar y es sólo un sobresalto; por fortuna arrecia el aguacero y da la impresión de que será para siempre. »¹¹⁹ ; « - Hace siglos que no llueve así. Escampará, claro, aunque... »¹²⁰ ; « No escampará nunca, amigo. Esta lluvia será para siempre. »¹²¹

L'eau menaçante des récits d'Abilio Estévez est une eau noire, sombre, souvent associée à l'obscurité. Dans « El horizonte », c'est de préférence la nuit que le narrateur contemple la mer. Ses impressions nocturnes nous la montrent sous un aspect inquiétant :

« No tengo sueño. Miro por la ventana al mar oscuro, o lo que debe de ser el mar, que es difícil saber dónde termina la tierra y comienza el mar en esta tiniebla que se extiende bajo mi ventana. [...]. No lo veo [el mar], pero en la negrura descubro la amenaza. »¹²²

La nuit qui pénètre les eaux, cette nuit horrible pèse dans la nouvelle. Elle fait de la maison-île un lieu maudit par bien des aspects. L'eau dans la nuit provoque une angoisse spécifique, une « peur pénétrante »¹²³ selon les termes de Gaston Bachelard qui a étudié la vie des images de l'eau : « une sorte de peur humide qui pénètre le rêveur et le fait frissonner. La nuit seule donnerait une peur moins physique. L'eau seule donnerait des hantises plus claires. »¹²⁴. Ainsi, l'angoisse des personnages qui est palpable tout au long du récit pénètre les cœurs et le texte :

« [...] Tormenta. La noche presagia tormenta. [...] no puedo ocultarle que tengo miedo. »¹²⁵ ; « a veces, cuando nos acostamos en la orilla y las olas vienen donde nosotros, nos asalta el miedo. »¹²⁶ ; « [...] a la felicidad que ahora vivimos se une un sentimiento de susto, el terror de estos días hermosos, del mar tranquilo, ... »¹²⁷ ; « [...] el terror me tiene paralizado... »¹²⁸

Cette combinaison de l'eau et de la nuit est d'autant plus inquiétante que ces deux

y su sospecha, en la inquietud, la sospecha y la espera, el peligro que nunca se cumple del todo. La amenaza de la agresión. », in *Inventario secreto de La Habana, op.cit.*, p.37.

¹¹⁹ Abilio Estévez, « Silencio y fuga », *op.cit.*, p.172.

¹²⁰ *Ibidem*, p.176.

¹²¹ Abilio Estévez, « El horizonte », *op.cit.*, p.187.

¹²² *Ibidem*, pp.185-187.

¹²³ Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*, Paris, José Corti, 1942, p.120.

¹²⁴ *Ibidem*, pp.119-120.

¹²⁵ Abilio Estévez, « El horizonte », *op.cit.*, p.186.

¹²⁶ *Ibidem*, p.191.

¹²⁷ *Ibidem*, p.192.

¹²⁸ *Ibidem*, p.201.

éléments sont habités par la mort. Ils sont, chacun à leur façon, « *une invitation à mourir* »¹²⁹. C'est pourquoi leur sont attachés des destins funestes.

Dans la nouvelle de Francisco López Sacha, « *Pálidas fotos amarillas* », la fine pluie devient pluie torrentielle quand le narrateur apprend que son ami, Tito, quitte le pays. Le malheur qui s'abat sur son univers familial – l'exil étant perçu ici comme une forme de mort – prend symboliquement la forme du déluge. C'est également accompagné par la pluie que le narrateur de *Esquirilas*, d'Ahmel Echevarría Peré, rejoue le suicide de son père. Dans « *Silencio y fuga* », la pluie redouble symboliquement d'intensité lorsque Fabri apprend sa mort prochaine.

Dans « *El horizonte* », l'angoisse de la mort et de la destruction s'empare symboliquement du narrateur la nuit. La mer est ici une eau lourde, une eau sombre, une eau stagnante¹³⁰. C'est d'elle que vient le danger. Par elle viendra le cataclysme :

« ¿Muerte? ¿Dije muerte? Es la primera vez que esta palabra se asocia a otras como tormenta, presagio. También se asocia a mar. ¿Muerte? »¹³¹

C'est par la mer que le malheur s'abat sur l'île. C'est par la mer que la mort est toujours arrivée à La Havane¹³². Comment, dès lors, envisager la destruction de l'île autrement que par les eaux du Déluge ? Dans le monologue de « *Santa Cecilia* », la vieille femme revit sans fin la disparition de La Havane, ensevelie par les eaux d'un cyclone¹³³. Dans la nouvelle de Carlos Victoria, « *El resbaloso* », c'est également par la mer que s'accomplit la destruction de La Havane. La capitale périclote par cette eau porteuse de mort.

La Destruction totale passe, dans ces exemples, par la substance liquide peut-être parce que périr par l'eau renvoie à l'image de la disparition la plus parfaite : celle d'une dissolution finale dont il ne reste plus aucune trace matérielle, une disparition de notre être dans la totale dispersion :

« Chacun des éléments a sa propre dissolution, la terre a sa poussière, le feu a sa fumée. L'eau dissout plus complètement. Elle nous aide à mourir

¹²⁹ Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*, *op.cit.*, p.68.

¹³⁰ En effet, le narrateur insiste sur l'inquiétant calme plat de la mer qui dure depuis trop longtemps et qui laisse donc présager le pire.

¹³¹ Abilio Estévez, « *El horizonte* », *op.cit.*, p.189.

¹³² Abilio Estévez développe cette idée dans son *Inventario secreto de La Habana* en racontant l'histoire des filibustiers et des pirates qui ont pillé la ville comme celle des cyclones et des tempêtes qui se sont abattues sur elle.

¹³³ « *¡El ciclón! ¡Otra vez! ¡El ciclón! ¡Hasta cuando tendré que vivirlo! Siempre, detrás de la nostalgia, acecha el ciclón. ¡Las paredes se agrietan de nuevo! ¡Las calles vuelven a inundarse! ¡Arboles arrancados de raíz! ¡El mar, una furia, sobre nosotros!* », in Abilio Estévez, « *Santa Cecilia* », *op.cit.*, pp.43-44.

totalément »¹³⁴

Ainsi, s'unir à l'océan c'est aussi s'unir à la mort. C'est faire l'expérience du néant comme nous le rappelle la nouvelle de Daniel Díaz Mantilla, « Enki ». A travers l'évocation d'un naufrage symbolique – celui de tout une famille détruite par l'exil de la mère – l'écrivain fait de l'océan l'image la plus parfaite de la mort et du néant :

*« [...] una tormenta que se acerca desde siempre agitando el océano. padre se ahoga. se ahoga irremediabilmente viendo pasar los años. [...] todo se hunde en el océano. todo se ahoga y padre. todo es océano, padre, todo es océano. no hay montañas ni caminos, no hay madres ni norteaméricas. todo es océano. todo es la nada inmensa en que se ahoga. océano, sólo eso. »*¹³⁵

L'océan dévore ici ses enfants. Il réduit à néant, devenant lui-même l'incarnation de ce néant. Il ne reste plus rien à la fin de ce récit si ce n'est l'eau de l'océan qui a tout emporté avec lui. Comme dans la série de photographies *Las aguas baldías* de Manuel Piña, la mer apparaît comme une métaphore du vide.

Si tout destin sur l'île commence avec l'eau, il s'achève aussi en elle ou par elle. L'eau, au cœur de l'être cubain, est aussi un des principes de sa destruction. La mer, cette matrice vers laquelle revient sans cesse l'îlien, est également associée à la mort et à l'expérience du néant.

Le destin des « *balseiros* » ne l'illustre que trop bien...

¹³⁴ Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*, *op.cit.*, p.107.

¹³⁵ Daniel Diaz Mantilla, « Enki », *op.cit.*, p.275.

2.2. « Balsas », « balseros » et « balserías » :

« Comenzaba la vida del desterrado, quiero decir la muerte.
De un mar a otro, yo-madera-negra-indetenible. »

Abilio Estévez, *Muerte y transfiguración*.



Tableau de Luis Cruz Azaceta : *The Journey* (1988)¹³⁶

Si certains artistes font de l'être cubain un corps liquide, d'autres, comme le cubano-américain Luis Cruz Azaceta, transforment le corps humain en « *balsa* ». Ce terme qui désigne à Cuba tout objet flottant – souvent non identifié – utilisé par les plus téméraires pour traverser les eaux du détroit de Floride est intimement associé à la représentation du corps et à l'expérience de l'exil dans l'œuvre de ce peintre.

Ainsi, dans son tableau *The Journey* figure une barque perdue au milieu de l'océan d'où émerge une tête humaine imposante qui s'inscrit parfaitement dans le prolongement de

¹³⁶ Sur www.oberlin.edu/amam/Index_Azaceta.htm

l'embarcation. L'homme et la « *balsa* » ne font plus qu'un. L'homme devient ici « *balseiro* », épousant le destin incertain de sa barque fragile.

Ce n'est donc pas tant la « *balsa* » comme objet qui est au cœur des œuvres de Luis Cruz Azaceta¹³⁷ que la figure humaine du « *balseiro* » avec son cortège de peurs, d'angoisses, d'espairs et de rêves.

Dans les nouvelles consacrées à la traversée maritime du détroit, c'est également le « *balseiro* » dans sa dimension humaine qui occupe une place centrale. La « *balsa* », dans sa fragilité et son instabilité, devient l'espace d'expression privilégié des terreurs et des fantasmes de l'homme confronté à son destin¹³⁸.

2.2.1. La traversée en « *balsa* » ou le voyage intérieur : l'expérience des limites

La traversée physique que représente le voyage sur ces embarcations précaires sert avant tout de support aux écrivains à un voyage intérieur. Ils explorent, à travers l'expérience-limite vécue par leurs personnages, l'humain et l'inhumain.

Cette exploration intérieure est volontiers assumée dans ces nouvelles par un narrateur interne : le « *balseiro* » lui-même. C'est d'ailleurs souvent par le monologue intérieur que se fait entendre sa voix : une voix empreinte d'authenticité qui invite le lecteur à partager concrètement, presque physiquement, l'épreuve de la traversée, faisant de lui un membre à part entière de l'embarcation à la dérive.

Si certains écrivains comme Angel Santiesteban ont recours à la forme classique du monologue pour créer une voix authentique¹³⁹, d'autres adaptent ce dernier laissant ainsi s'exprimer une voix plurielle. Ainsi, dans « *Las palmeras detrás* », Ronaldo Menéndez jongle entre les monologues intérieurs de trois « *balseiros* », en croisant les points de vue et le ressenti de chacun sur l'épreuve de la traversée. Le témoignage

¹³⁷ Ce n'est pas le cas de tous les artistes qui font de la « *balsa* » un élément essentiel de leur poétique. Nous pensons notamment à Alexis Leyva Machado, dit Kcho, qui travaille sans relâche, dans ses œuvres, sur la « *balsa* » elle-même, motif central de son univers qu'il décline et détourne pour lui donner toujours un sens nouveau. La « *balsa* » est, chez lui, un concept qui se renouvelle et se redéfinit au gré de ses créations. Son œuvre est, en ce sens, une véritable élégie à tous ces éléments de flottabilité – rames, pirogues, canoës, voiliers, bouteilles, morceaux de bois ou de plastique, cordes... – qui soutiennent son univers artistique.

¹³⁸ Dans le roman de Jesús Díaz, *Dime algo sobre Cuba*, Staline, un récent émigré cubain qui cherche à se faire passer pour un « *balseiro* » pour bénéficier des avantages de la loi des « pieds secs pieds mouillés », fait un cauchemar dans lequel sa sœur est elle-même transformée en « *balsa* » avant de finir déchiquetée par les requins.

¹³⁹ Nous pensons notamment à « *Los hijos que nadie quiso* ». La force de cette nouvelle – comme de la plupart des récits de Santiesteban – ne réside pas tant dans la forme, somme toute plutôt classique, que dans son écriture vitale, viscérale.

individuel des protagonistes sert à écrire une histoire collective qui ne se construit que dans cette alternance de voix particulières. La narration progresse de façon continue, presque linéaire, sans interruption dans le temps même si le regard porté sur les différents moments du voyage change régulièrement. Chacun des personnages reprend le fil du récit là où les autres l'ont laissé créant de la sorte un monologue polyphonique. Ce recoupement de voix distinctes, personnelles, qui racontent une histoire commune rend compte de la double dimension de l'exil illégal : une expérience aussi bien individuelle que collective voire nationale, notamment avec la dernière « crise des *balseiros* » de l'été 1994. Derrière ces voix entremêlées, le lecteur entend la voix de tout « *balseiro* » – ou du « *Balseiro* » – confronté aux conséquences dramatiques de son choix de quitter l'île par la mer avec ses propres moyens.

La nouvelle du jeune « *rockero* » Yodelín Leyva Sosa, « Exilio de uno », propose encore une autre modalité du monologue intérieur. Se présentant de prime abord comme un dialogue entre deux personnages développé sans ruptures grâce à l'emploi du style direct libre, le texte se révèle être le monologue schizophrène d'un seul protagoniste qui, après avoir vu mourir un à un ses compagnons d'infortune, finit par sombrer dans la folie. La traversée de la mer devient ici errance : l'errance physique d'une « *balsa* » et d'un corps à la dérive à laquelle fait écho l'errance mentale d'un homme détruit par la folie. L'exil auquel fait référence le titre est ainsi total puisqu'il désigne à la fois l'exil physique choisi par le protagoniste en quittant Cuba et l'exil d'un esprit qui ne s'appartient plus.

Le voyage intérieur auquel nous conduisent ces différents monologues est une traversée extrême qui mène les personnages aux limites de l'humain. Confrontés à l'agonie et à la mort, ils se retranchent dans une folie passagère pour éviter de sombrer dans une folie irrévocable¹⁴⁰.

Si le protagoniste de « Exilio de uno » se crée un alter ego pour échapper à une solitude destructrice, d'autres personnages s'abandonnent à des hallucinations qui remplissent la même fonction : extraire l'esprit des visions d'horreurs auxquelles il est confronté

¹⁴⁰ Cette même folie qui va s'emparer d'un des nombreux « *balseiros* » anonymes de l'œuvre de Nelton Pérez, *Apuntes de Josué*. Une femme perd brutalement son fiancé alors qu'ils naviguaient, confiants, vers un avenir meilleur : « *Ella rió hasta que unas sombras enormes, que no eran reflejadas por la lona del techo como creyó al principio, se deslizaron a ras del agua. Una de ellas se impactó con la balsa. Fue un golpe ligeramente desestabilizador que le arrancó un grito a ella y a su amante le deformó la sonrisa. De él sólo pudo alcanzar, antes que cayera, unos cuantos sargazos que le colgaban de la cintura. Días después, en la enfermería, todavía los tenía en una mano y no dejaba de mirarlos con unos ojos que por la mucha vigilia parecían haber perdido los párpados.* », in *Cacharro(s)*, n°5, La Habana, marzo-mayo de 2004, p.48, sur www.scribd.com/doc/96023/cacharro5

pendant la périlleuse traversée. Dans « Las palmeras detrás », les trois « *balseros* » se laissent emporter par leurs délires. L'Indien, terriblement affaibli par une grave blessure à la jambe, s'évade de l'enfer marin dont il est prisonnier, sur un cheval qui le conduit à travers champ, tandis que Juan et Yoni, dans une ultime tentative pour survivre, se raccrochent à la miraculeuse apparition de la Vierge de la Charité du Cuivre, qui n'est pas sans rappeler celle de la légende des « *tres Juanes* »¹⁴¹ :

« *Juan*

[...]. Qué incómodo. El vaivén me hace sentir ligero. Un dolor irresistible sube desde la pierna derecha y me adormece toda la cadera hasta el brazo... Algo debió pasar hace mucho. Llamo al Yoni pero no me responde... Tengo algo extraño en la pierna que no me deja mover. [...]. De pronto algo se mueve, como que se abren los nubarrones y entra una claridad, algo que baja con mucha luz sobre nosotros..., como una mujer. « Yoni, mira...

Yoni

... ¡¿no estás viendo eso?!» El Juanci me grita que si no estoy viendo. ¡¿Qué cosa es esto, virgensanta!? « ¡Indio, enderézate y mira! »... ¿Qué cosa es esto? Y ahora que parecía que el tiempo se viraba y el mar nos tragaba para siempre. ¡A arrodillarnos como se pueda que ésta es mi Santa, la virgencita de la Carida! Con su luz y su luna da vueltas, y su coro y sus cornetas y todo. ¡Oigan la música! « ¡No oyes, Juanci?... ¿Y tú, Indio? Ya viene llegando, con su coro y sus trompetas... » « ¡Mira cómo se tranquiliza el mar y ella nos salva! ¡Ya nos está sacando de aquí..! » ».¹⁴²

Cette vision hallucinante, apparemment salvatrice, n'augure cependant rien de bon quant au destin final des trois protagonistes puisque c'est sur elle que s'achève le récit, enfermant les « *balseros* » dans leur folie. Elle leur permet d'occulter une réalité tragique, notamment l'attaque des requins qui a dénaturé le corps de Juan. La folie est déjà ici une mort symbolique qui ne fait qu'annoncer un funeste dénouement.

Le spectre de la folie qui – tout autant que la mort – guette les « *balseros* » est une constante dans les œuvres consacrées à la traversée. Ainsi, la Vierge apparaît également dans les délires des trois femmes qui luttent pour survivre dans l'espace réduit d'une « *balsa* » figée au milieu de l'océan dans la pièce d'Alberto Pedro Torriente, *Mar nuestro*. Seules rescapées d'une tempête où ont péri tous les autres passagers de

¹⁴¹ Selon la tradition, cette Vierge serait apparue, en 1628, flottant au large de la baie de Nipe à trois pêcheurs sur le point de chavirer, appelés populairement les « trois Jean » : « *Juan el Indio* », « *Juan el Negro* » et « *Juan el Blanco* ».

¹⁴² Ronaldo Menéndez, « Las palmeras detrás », *op.cit.*, pp.96-97.

l'embarcation, elles se laissent gagner par une folie insidieuse qui s'imisce peu à peu dans leur dialogue.

Toute la pièce repose sur cette tension fondamentale qui se crée entre réalité et illusion, entre raison et folie. L'embarcation, à la dérive sur les eaux étrangement stagnantes de la mer des Sargasses, s'enlise peu à peu dans un univers parallèle régi par les délires des trois protagonistes¹⁴³.

Pourtant, si la traversée du détroit renvoie symboliquement dans ces œuvres à un voyage mental, comme nous venons de le constater, il n'en reste pas moins que tous ces récits accordent une place primordiale à l'épreuve physique qu'elle représente. L'incipit de la nouvelle de Ronaldo Menéndez est en ce sens révélatrice. « Las palmeras detrás » s'ouvre sur une liste de médicaments nécessaires à la traversée : une sorte de kit de survie type du « *balseo* » qui place le corps au centre de ses préoccupations.

2.2.2. Le corps face à l'épreuve de la traversée

En effet, le thème de la dégradation du corps soumis aux rigueurs de l'océan et du climat accompagne tous ces récits de la traversée. Ce processus est particulièrement bien mis en valeur dans le texte de Ronaldo Menéndez. A peine dans l'eau, l'Indien se blesse la jambe en allant récupérer son sac oublié sur la plage. Les détails de l'aggravation progressive de la plaie vont dès lors rythmer la description de la traversée :

« *Juan*

El Indio enseña su pierna amoratada con bastante inflamación. Le doy dos duralginas para calmarlo, aunque insiste en que no duele. [...]

Yoni

¹⁴³ Bien d'autres œuvres tant théâtrales que romanesques explorent cette traversée mentale qui conduit les « *balseros* » de l'angoisse de la mort à la folie. Nous pouvons citer, entre autres, la pièce de l'écrivain cubano-américain Nilo Cruz, *A Bicycle Country*, dont le deuxième acte est entièrement consacré au thème de la traversée : une traversée physique qui mène les trois protagonistes aux limites de la folie. Celle-ci s'avèrera mortelle pour le personnage féminin, Inès, qui succombera à ses incessantes hallucinations en suivant l'appel de ses êtres chers qui l'entraîneront au fond de l'océan.

Dans le roman d'Alexis Díaz-Pimienta, *Prisionero del agua*, entièrement construit sur la notion de traversée, nous retrouvons les hallucinations des « *balseros* » naufragés au cœur du récit. Celles-ci prennent essentiellement la forme de projections dans la vie future des personnages – en particulier d'Enildo – aux Etats-Unis.

Mira eso, la pierna se te ha puesto verdosa, quizá te la partiste... ¿No? Bueno, tú eres quien sabe. Mójala, mójala en el agua a ver si se refresca, a ver si con el agua fría te baja la hinchazón... [...]

Juan

El Indio tiene la pierna de un aspecto repulsivo, parece que de sumergida constantemente en el agua salada más este sol, ha terminado por asársele. No puede ser más justa la imagen del Yoni: un jamón; pero algo pasado, despuntando en tonos verdinegros a causa de los coágulos resecos. [...]

Indio

Ya ni me duele, parece que se ha secado y cada vez se pone más oscura. La toco y es como si se tratara de otra persona, en los bordes aún siento que la carne oscura se empata a esta otra que sí es la mía. ¿Me estaré muriendo por la pierna? Mal chiste. [...] Yo tengo mi pierna muerta que ya alcanza el grosor de un muslo. [...]

Indio

No se me baja la fiebre, parece que es por esta pierna de jamón, toda reseca.»¹⁴⁴

Les dernières descriptions toujours plus précises de la jambe malade achèvent de déshumaniser le « *balseiro* » blessé : sa jambe n'est plus qu'un bloc inerte et difforme, en décomposition dans la mer. La dégradation physique de l'Indien peut être lue comme une synecdoque du destin collectif des protagonistes, condamnés à dépérir seuls au milieu de nulle part.

La représentation de ce corps mutilé, tronqué, n'est pas très éloignée de celle qui hante les tableaux de « *balseiros* » de Luis Cruz Azaceta. Dans ses œuvres, le corps du « *balseiro* » est un corps fragile, recroquevillé, constamment menacé par la matière qui l'encercle : l'eau¹⁴⁵. C'est un corps également meurtri et amputé qui erre dans sa barque

¹⁴⁴ Ronaldo Menéndez, « Las palmeras detrás », *op.cit.*, pp.85-90.

¹⁴⁵ Nous pensons, par exemple, à son tableau « Fragile Crossing » (1992) ou encore « Crossing » (1997) : le « *balseiro* », dont on n'aperçoit que le buste et la tête, se blottit dans sa minuscule barque perdue dans l'immensité de l'océan. Si la rame apparaît comme le prolongement naturel de son bras – le corps de l'homme ne faisant plus qu'un avec le corps de la « *balsa* » – , son regard ne scrute guère le nouvel horizon qui s'offre à lui mais fixe désespérément le fond de son embarcation. C'est un corps affaibli, fragile et humble qui dérive sur la mer.

Dans « Drifting 4 » (1999) le « *balseiro* », enchaîné à sa bouée, a le corps littéralement sectionné en plusieurs endroits puisque sa main a été coupée ainsi que le bas du corps. Le « *balseiro* » de Cruz Azaceta est un être qui a été amputé d'une partie de lui-même, l'amputation physique pouvant renvoyer à une amputation plus intime et plus profonde.

dans des œuvres comme « Journey X » (1991) ou « The Crossing » (1991). Dans ces deux tableaux, seule la tête du passager est représentée : une tête décapitée et démesurée qui occupe tout l'espace de la barque. L'expression du visage est effrayante : la terreur et la folie peuvent se lire dans les yeux écarquillés et la bouche grande ouverte. Figé dans cette expression d'horreur, le corps tronqué du « *balseiro* » est un corps en souffrance, perdu au milieu du néant¹⁴⁶.

Dans nos nouvelles, plus les « *balseiros* » s'enfoncent en haute mer et plus la représentation du corps meurtri s'impose au fil des pages. Les premiers signes du dérèglement des corps sont les nausées et les vomissements qui s'emparent des passagers et qui terrorisent l'Indien dans le récit de Ronaldo Menéndez, avant même qu'il n'embarque.

Ce sont également les nausées qui affaiblissent en premier lieu le corps des « *balseiros* » dans la nouvelle d'Angel Santiesteban, « Los hijos que nadie quiso » :

« La balsa ha estado girando y siento deseos de vomitar, trago toda la saliva que puedo y respiro profundamente. [...] En medio de la noche Juan Carlos grita, y miro a mi alrededor la causa, hasta que se arrodilla y vomita sin poder contenerse, siento los chorros que caen sobre el agua y me pregunto si eso podría atraer a los tiburones. [...] Después de asegurar el remo me acerco a Juan Carlos, tiene los ojos en blanco, hace una arqueada y vuelve a vomitarse el pecho y las ropas. »¹⁴⁷ ; « Manolo dice que está igual que su mujer en el embarazo, hecho una calamidad, ... »¹⁴⁸ ; « Los mareos aumentan y comenzamos a llorar como niños sin consuelo. »¹⁴⁹ ; « Nunca supe cuándo terminó todo. Me despierto con el pecho vomitado. »¹⁵⁰

La minutieuse description de ces corps qui se vident et se liquéfient va crescendo tout au long de la nouvelle, atteignant son apothéose au cœur de la tempête qui les achève.

Cette vision du corps dégradé qui se décompose au fil de la traversée fait naître des rêves d'enfouissement ou d'immersion chez les personnages affectés. Ainsi, le narrateur malmené par la tourmente s' imagine disparaître paisiblement dans les eaux. Cette représentation d'une lente fusion entre le corps et l'océan contraste avec la violence du contexte : une tempête soudaine qui s'acharne à détruire physiquement les passagers de la fragile embarcation :

¹⁴⁶ Il est intéressant de remarquer que dans « Journey X » l'eau qui emprisonne la barque est représentée par des ondes blanches, symbole du néant qui happe le « *balseiro* » au cours de la traversée.

¹⁴⁷ Angel Santiesteban, « Los hijos que nadie quiso », *op.cit.*, p.37.

¹⁴⁸ *Ibidem*, p.38.

¹⁴⁹ *Ibidem*, p.40.

¹⁵⁰ *Ibidem*, p.42.

« Hay un momento en que estoy tan mareado, que ya no coordino los rezos y tengo deseos de soltar las manos y dejarme llevar por las aguas, los dedos comienzan a aflojar, la soga a resbalarse, una rara tranquilidad me invade y quiero cerrar los ojos y dormir; pero las olas mojan y golpean mi rostro, nos elevan como un columpio para después dejarnos caer al vacío; ... »¹⁵¹ ; « [...] tengo la sensación de ser una escupida a la deriva, quizás menos, nada; siento que no he sabido cuidar de mi vida, y comprendo que en estas circunstancias ya ha dejado de existir. »¹⁵²

Confronté à la dégradation brutale et violente de son corps et de celui des autres voyageurs, le narrateur rêve d'une disparition plus douce qui prend la forme d'une lente immersion. Cette vision – prémonitoire du destin de certains de ses compagnons – porte en elle l'idée de l'anéantissement du corps. La mer l'a détruit. Ce corps décomposé est déjà mort symboliquement. La disparition réelle, quant à elle, suivra de près :

« Julio vuelve a soltarse y queda desmayado, lo miro queriendo sujetarlo, pero veo que salta como una pelota que apenas pesa y su silueta, que recibe el impulso sin reaccionar, entra en el agua como si siempre hubiese pertenecido allí, y me asusto más, grito que Julio está en el agua pero nadie me hace caso, todos siguen tensos y vigilando las olas. Perdemos un remo que golpea a Pablito en la espalda y lo hace caer al agua;... »¹⁵³

A l'image des personnages des toiles de Luis Cruz Azaceta, les « *balseros* » de Santiesteban sont des voyageurs qui naviguent vers le néant, appelés à naufrager plutôt qu'à flotter. Le corps apparaît ainsi comme un poids déjà mort dans la « *balsa* », cet espace transitoire, fugace, destiné lui-même à disparaître.

Les rêves d'immersion apparaissent également dès les premières pages de « Las palmeras detrás ». Ils s'intensifient à mesure que les voyageurs s'enfoncent en haute mer :

« [Juan] Se escucha el mar, constelación de líneas en falso. Está bastante quieto, como el animal donde debemos abismarnos ligeramente para evadir su furia. »¹⁵⁴ ; « [Juan] En la noche, la soledad del mar es rigurosa, unánime. No hay mayor sensación de vacío que ésta. Me siento desaparecido, no es posible afirmarse sobre esta infinita masa que se extiende en todas

¹⁵¹ *Ibidem*, p.40.

¹⁵² *Ibidem*, p.41.

¹⁵³ *Ibidem*, pp.41-42.

¹⁵⁴ Ronaldo Menéndez, « Las palmeras detrás », *op.cit.*, p.81.

direcciones y acaba por inundarlo a uno. »¹⁵⁵ ; « [Juan] Cuando abro los ojos queda sobre mí un azul que ya empieza a oscurecerse. »¹⁵⁶

Ces images d'immersion du corps dans l'océan naissent dans l'esprit de Juan. La traversée devient pour lui plongeon dans le néant, fusion parfaite avec l'élément liquide. Ici aussi ces « rêves », de par la douceur et la tranquillité qui en émanent, contrastent avec un contexte beaucoup plus agressif : le soleil écrasant qui consume les corps le jour, le froid soudain qui les glace la nuit, la houle, et les requins qui laissent présager une mort violente et brutale.

Ces multiples visions d'un corps immergé dans l'eau ne sont qu'une expression parmi d'autres des fantasmes de mort qui hantent les récits de la traversée. Les têtes décapitées qui peuplent l'univers d'Azaceta ne finissent-elle pas elles-mêmes par s'éloigner de la « *balsa* », menacées d'un naufrage imminent¹⁵⁷?

De ces rêves d'immersion à la destruction physique des corps dans l'eau il n'y a qu'un pas que franchissent les nouvelles étudiées jusqu'ici. Les visions finales qui marquent ces traversées ne renvoient pas seulement à la mort du corps mais à celle des corps. Cette mort plurielle envahit les textes faisant de l'océan un cimetière marin. L'apaisement suscité par la représentation originelle du corps immergé se dissipe, laissant place à un sentiment d'effroi. La « *balsa* », comme dans les toiles d'Azaceta, devient alors un cercueil flottant habité par la violence et la mort.

Dans la nouvelle de Yodelín Leyva Sosa, « Exilio de uno », l'embarcation est devenue la tombe de tous les passagers, sauf un, le narrateur, qui témoigne de l'enfer qu'il a vécu, assistant impuissant à la disparition de ses compagnons. La destruction des corps dans l'élément liquide est d'une extrême violence : l'un des passagers est entraîné au fond de l'eau par un requin, un autre disparaît emporté par la tempête tandis que le dernier meurt sur l'embarcation d'un infarctus avant d'être jeté à la mer. La fusion réelle des corps dans l'eau n'a plus rien à voir avec les fantasmes paisibles d'immersion. La mer s'approprie les corps, les ensevelit et les réduit à néant dans une vision d'horreur difficilement égalée.

¹⁵⁵ *Ibidem*, p.83.

¹⁵⁶ *Ibidem*, p.96.

¹⁵⁷ Tel est le cas de cette tête aux yeux fermés et aux teintes de l'océan qui repose sous la barque dans les tableaux « Dead Journey II » (1991) et « Drowned Rafter » (1992). Elle a quitté son espace d'origine, ce lieu de transition qu'est la « *balsa* », pour se fondre sereinement dans l'élément liquide. Notons que cette immersion ne se produit pas dans une mer déchaînée mais dans une eau funestement calme.

C'est sur l'image d'un cimetière marin que se termine également la nouvelle de Santiesteban, « Los hijos que nadie quiso ». Le narrateur est confronté au terrible spectacle de l'anéantissement des corps par l'océan après la tempête :

« La balsa choca ligeramente con algunos obstáculos que se apartan con rapidez. Levanto la vista y observo a mis compañeros, ojerosos y golpeados. [...] Alrededor de nosotros todo está cubierto de balsas vacías o pedazos de ellas, un verdadero cementerio. Me obligo a observar la escena, parece un campo de batalla. Manolo dice que no vio algo así ni en Angola. Hay tantos cadáveres a la deriva que son imposibles de contar. La barbilla me tiembla, me siento sobre la balsa y miro a mi alrededor y comprendo que soy el hombre más solo del mundo, me paso la mano por la cabeza para aliviar el dolor, unos sollozos que no puedo evitar se me escapan, [...]. Alguien dice que uno de los cuerpos se mueve. Pensamos que está vivo hasta que las aletas de los tiburones se abalanzan sobre él. [...] A veces siento cómo el remo choca, golpea algún cuerpo blando, se hunde en la carne hinchada y lo aleja; pero evito mirar.

Ya es suficiente. »¹⁵⁸

La destruction du corps du « *balseiro* » passe aussi par le démembrement de l'instrument de la traversée : la « *balsa* ». La vision des morceaux éparpillés des différentes embarcations croisées pendant le voyage prépare celle, bien plus tragique, des corps jonchant la mer. Se dessine ainsi un funèbre parallèle entre le destin de la « *balsa* » et celui du « *balseiro* ». Ils sont vitalement et funestement liés comme nous le suggèrent les tableaux d'Azaceta où la « *balsa* » fait corps avec l'homme. La mort prend ici une forme très concrète : le narrateur ne voit pas seulement ces corps engloutis par l'océan, il les touche du bout des rames. L'image engendrée par le contact du bois – prolongement du bras du « *balseiro* » chez le peintre – avec ces masses inertes est d'un réalisme saisissant. Le narrateur – comme le lecteur – a cette angoissante impression de les sentir physiquement : elles le frôlent et l'encerclent. La mort acquiert dans les dernières lignes du récit une effrayante matérialité. Telle la barque de Caron qui va toujours aux enfers¹⁵⁹, la « *balsa* » devient ici l'instrument d'une traversée infernale¹⁶⁰.

¹⁵⁸ Angel Santiesteban, « Los hijos que nadie quiso », *op.cit.*, pp.42-43.

¹⁵⁹ D'après l'image utilisée par Gaston Bachelard dans *L'eau et les rêves* : « La barque de Caron va toujours aux enfers. Il n'y a pas de nautonnier du bonheur », *op.cit.*, p.108.

¹⁶⁰ Notons que le roman de Zoé Valdés, *La nada cotidiana*, s'achève aussi, symboliquement, sur l'image d'une mer ensanglantée par la tragédie des « *balseiros* ». La narratrice porte en elle cette vision d'horreur qui joue un rôle paradoxal de frein et de moteur de l'écriture : « *Tengo miedo, coño, eso sí. Por eso hablo de esto y de aquello y de lo otro y de lo más allá. Porque ahora veo miles de balsas repletas de cadáveres*

La traversée telle qu'elle apparaît dans nos récits est ainsi multiple : ce périple physique qui mutile les corps des « *balseros* » est également un voyage intérieur qui conduit les passagers aux limites de la folie et un voyage symbolique qui les fait passer de l'île à l'exil, de la vie à la mort – au moins métaphorique d'une partie de leur être¹⁶¹. La « *balsa* » devient elle-même un espace de transition qui n'appartient à aucune des deux rives¹⁶², un non-lieu qui sert de réceptacle aux angoisses, aux rêves et aux souvenirs des voyageurs. Investi par les émotions et la mémoire, la « *balsa* » permet le passage de l'espace réel à l'espace symbolique. Certains des récits de la traversée commencent, en effet, par un travail de mémoire qui remonte souvent jusqu'à l'enfance des protagonistes. Le personnage de Juan, dans « *Las palmeras detrás* », se perd ainsi dans de lointains souvenirs tandis qu'il raconte les préparatifs du futur voyage. La vue de la maison de son ami Yoni le ramène des années en arrière, au temps de l'innocence, où, enfants, ils jouaient ensemble. La traversée et l'enfer qu'ils vont y vivre vont définitivement les éloigner de cette époque insouciant.

A plus grande échelle, l'œuvre d'Alexis Díaz-Pimienta, *Prisionero del agua*, roman de la traversée par excellence, fait du périple en « *balsa* » un voyage à travers la mémoire. Si le premier chapitre nous plonge au cœur de la traversée en s'ouvrant sur l'obscurité, la mer, le silence et la peur, les trois chapitres suivants reviennent sur les premières années de l'enfance des protagonistes. Le roman tout entier est construit sur un va-et-vient entre les chapitres consacrés à l'épreuve du voyage et ceux où affluent les souvenirs des personnages. La « *balsa* » qui navigue dans les eaux troubles du détroit et de la mémoire conduit les protagonistes vers leur destin : de leurs premiers instants de vie à la confrontation avec la mort, qu'elle soit physique ou mentale, concrète ou métaphorique, totale ou partielle. La traversée physique devient passage symbolique d'un passé remémoré vers un futur rêvé, de la vie à la mort – une mort aux multiples visages.

L'image de la traversée – qui comprend une idée de transition à la fois très concrète et hautement symbolique – est au centre de ce roman ainsi que des nouvelles analysées. Il est intéressant de remarquer que les œuvres citées se structurent autour de la traversée

en el mar. Porque tengo el miedo más grande del mundo. Por eso chachareo y chachareo. Para impedirme comenzar. Para evitarme iniciar la frase. », *op.cit.*, p.171.

¹⁶¹ Le « *balsero* », comme nous le suggère l'œuvre de Luis Cruz Azaceta qui lui est consacré, est un éternel amputé, quel que soit le destin qui l'attend.

¹⁶² Notons que la terre ou le rivage ne sont jamais figurés dans les tableaux de Luis Cruz Azaceta.

elle-même. L'incipit *in medias res* plonge le lecteur au cœur de cette épreuve¹⁶³, sans s'attarder sur tout ce qu'il implique – la décision de partir, la préparation clandestine, la crainte des autorités, etc. La nouvelle de José A. Martínez Coronel, « Los coturnos del tiempo », nous projette dans une « *balsa* » à la dérive depuis quatre jours :

« *aquí somos por la gracia del destino sobre el vientre materno perdido con nuestro areté difuso nosotros los eternos peregrinos los balseros del mayflower...* »¹⁶⁴

Le texte – dépourvu de majuscules et de ponctuation – intègre tout naturellement le lecteur comme un passager clandestin. Il rejoint la « *balsa* », cette étrange œuvre plastique figée par l'effroi de ses occupants¹⁶⁵.

Pensons également à l'incipit de la nouvelle de Santiesteban, qui s'ouvre sur l'image de l'embarcation s'éloignant des côtes cubaines. Cette œuvre est emblématique des récits de la traversée car nous n'y trouvons aucune digression qui nous éloignerait de l'espace-temps de la « *balsa* ». Ce qui compte c'est le périple en « *balsa* » comme territoire de l'entre-deux, comme espace-temps de transition. Peu importe le point de départ ou le destin final des personnages dans ces récits qui ne durent que le temps de la traversée. Le lecteur embarque en cours de route puis quitte la « *balsa* » sans même souvent avoir touché terre.

C'est ainsi que nous abandonnons le narrateur de la nouvelle de Santiesteban, « Los hijos que nadie quiso », juste après la tempête. Si lui a survécu, contrairement à certains de ses compagnons, il reste prisonnier de l'eau sur une embarcation à la dérive. La fin du récit ne lève guère le voile sur le destin final des survivants. Nous les quittons en plein milieu de l'océan, sans aucune rive en vue¹⁶⁶. Le narrateur de « Los coturnos del

¹⁶³ L'incipit du roman d'Alexis Díaz-Pimienta, *Prisionero del agua*, nous transporte sur une « *balsa* » perdue au milieu de la nuit et de l'océan, au cœur des angoisses des hommes qui naviguent vers un destin inconnu : « *Había miedo, nadie lo confesaba pero había miedo. El miedo era evidente en la tos silenciosa de Pepe Gíbara, y en esa intermitencia con que Lorenzo al Cubo encendía la linterna cada dos minutos, poniendo nerviosos a los demás, obligándolos a blasfemar, así, en voz baja. Había miedo, nadie se lo decía al otro, pero había muchísimo miedo. Por eso no se sorprendieron cuando Gustavo comenzó a quejarse y en la voz se le notaba la cercanía al llanto; Enildo Niebla permaneció en silencio, absorto en sí mismo, pero pepe Gíbara y Lorenzo al Cubo buscaron la manera de desahogar su propio temor gritándole, cállate ya, cobarde, huevón del coño de tu madre, cállate o te tiramos.* », La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2003, p.9.

¹⁶⁴ José A. Rodríguez Coronel, « Los coturnos del tiempo », in *Los hijos del silencio*, La Habana, Letras Cubanas, 1996, p.36.

¹⁶⁵ Le narrateur la désigne comme « *la instalación miedo* », *ibidem*, p.37.

¹⁶⁶ La traversée se confond ici avec l'expérience du néant absolu, celui qui efface tout jusqu'à l'écriture même du périple. Ainsi, le roman de la traversée par excellence, *La milla*, d'Alexandro Hernández Díaz, s'achève sur une page blanche livrant le protagoniste à la mer et au néant.

tiempo », de José A. Martínez Coronel, se retrouve plus que jamais isolé à la fin de la nouvelle. Son destin nous échappe alors qu'il doit affronter les passagers de la « *balsa* » après un incident qui a coûté la vie à l'un d'entre eux. Nous le regardons se noyer – métaphoriquement – dans ce « *mare clausum* »¹⁶⁷ qui emprisonne les personnages. Les hallucinations des « *balseros* » sur lesquelles s'achève le récit de Ronaldo Menéndez, « Las palmeras detrás », suspendent le dénouement de l'aventure : nous abandonnons les trois passagers prisonniers de la mer et de leurs délires. De même, si le protagoniste de la nouvelle de Yodelín Leyva, « Exilio de uno », a survécu aux multiples épreuves d'un long voyage, il n'est pas pour autant sauvé puisque nous le laissons seul, « *con tanto, tanto mar por delante...* »¹⁶⁸.

2.2.3. Le déferlement des « *balseros* »

Si la traversée est au centre de ces œuvres, le « *balsero* », ou devrions-nous dire les « *balseros* », sont au cœur de cette traversée puisque c'est cette figure plurielle de l'émigration illégale qui s'est imposée dans les lettres cubaines depuis la crise de l'été 1994. En effet, le personnage du « *balsero* » n'est pas nouveau en soi, ni dans l'histoire ni dans la littérature cubaine. Reinaldo Arenas, dans son roman autobiographique *Antes que anochezca*, devient lui-même « *balsero* » lorsqu'il tente de quitter l'île clandestinement par la mer, sur un radeau de fortune. Après avoir été arrêté par la police puis retenu au poste à *Miramar*, il échappe aux autorités et décide de s'enfuir sur un pneu avec pour seuls vivres une boîte de haricots noirs et une bouteille de rhum. S'évader ainsi de l'île fait naître d'ailleurs, dans l'esprit de plusieurs de ses amis, d'incroyables visions de « *balsas* » tirées par des requins¹⁶⁹. Ces tentatives individuelles pour quitter illégalement Cuba dont on retrouve la trace dans les œuvres littéraires existent depuis les débuts de la Révolution cubaine.

La nouveauté depuis l'exode massif de 1994 c'est que ces tentatives individuelles et sporadiques sont devenues collectives, massives et continues pendant plusieurs mois.

Jesús Díaz utilise le même procédé dans son roman *Dime algo sobre Cuba* : le récit de son « *balsero* » imaginaire s'arrête brutalement le mardi 28, jour où Stalin Martínez se lance à la mer. La suite de l'aventure ne nous sera jamais contée.

¹⁶⁷ José A. Martínez Coronel, « Los coturnos del tiempo », *op.cit.*, p.44.

¹⁶⁸ Yodelín Leyva Sosa, « Exilio de uno », *op.cit.*, p.165.

¹⁶⁹ « Según él, uno podía marcharse en una balsa plástica, siempre y cuando hubiese pescado algunos peces grandes, incluso podían ser tiburones, para amarrarlos a la balsa y dirigirlos hacia el norte; decía que de esa forma en unos tres días podíamos llegar a Miami. », in Reinaldo Arenas, *Antes que anochezca*, *op.cit.*, pp.271-272.

En effet, de tous les « *balseros* » survivants qui ont été recensés entre 1959 et 2004, près de la moitié sont partis pendant la crise des années 1994-1996¹⁷⁰. Durant l'été 1994, jusqu'à deux mille « *balseros* » pouvaient débarquer quotidiennement sur les côtes de la Floride.

L'exode de 1994 fut, en ce sens, très différent des précédentes vagues migratoires telles que Camarioca (1965) ou Mariel (1980) qui ont certes constitué des départs massifs mais sous forme de caravanes maritimes organisées bien qu'imprévues. L'exode de 1994 a été, quant à lui, le fait de milliers de « *balseros* » qui se sont lancés à la mer, chacun par leurs propres moyens¹⁷¹. Le « *balsero* », figure individuelle et ponctuelle – bien que constante – dans l'histoire de Cuba est devenu, avec la crise de 1994, une figure plurielle et massive dans un laps de temps très court.

La « crise des *balseros* » a, de ce fait, engendré une réponse artistique et littéraire immédiate. Les « *balseros* » n'ont pas seulement envahi les plages de La Havane et des environs. Ils ont également envahi les arts qui ont rapidement été saturés de références à ces figures de l'exil illégal. Deux mois plus tôt, en mai-juin 1994, la Ve Biennale de La Havane présentait déjà des artistes qui se faisaient l'écho de ce préoccupant flux humain, de plus en plus dense depuis la crise cubaine des années 1990. C'est là que Kcho exposa « Regata », une œuvre devenue emblématique, faite d'un ensemble de bateaux et de divers objets ramassés au bord de la mer¹⁷². Sandra Ramos y exhibe « Migrations III », un ensemble de dix valises peintes de l'intérieur avec des scènes de « *balseros* ». Tania Bruguera présente quant à elle une performance : pour incarner le mot « *boat people* », elle reste allongée dans un bateau pendant plusieurs heures devenant ainsi l'embarcation elle-même.

Si tous ces artistes travaillent sur le concept d'émigration dans ce qu'il a d'universel, la « crise des *balseros* » survenue juste après la Biennale a donné une autre dimension à leurs œuvres qui avaient quelque chose de sombrement prémonitoire.

¹⁷⁰ « *En total, se han contabilizado 82,470 balseros sobrevivientes entre el 1° de enero de 1959 y el 30 de junio de 2004, cifra ésta que equivale al 6,9% de la población cubanoamericana. De ellos, 39,496 llegaron durante la crisis de los años 1994-1996...* », in Holly Ackerman, « Los balseros: antes y después », in *Encuentro de la cultura cubana*, n°36, Madrid, primavera de 2005, p.131.

¹⁷¹ Nous détaillons les grands moments de l'émigration sous pression à Cuba dans le chapitre 2 de cette dernière partie, « 1.2.1. Vers une définition de la diaspora cubaine ».

¹⁷² C'est la première œuvre de l'artiste dans laquelle il utilise les bateaux. L'idée est née d'une expérience de son enfance : comme son père, charpentier, qui ramassait des bouts de bois sur la plage, Kcho a voulu construire la « Regata » de la même façon, en allant chercher les différents éléments qui la composent au bord de la mer.

Les écrivains de l'île comme de l'exil n'ont pas non plus tardé à s'approprier le phénomène et à lui donner une existence littéraire¹⁷³. Dès 1994, l'écrivain cubano-américain Nilo Cruz écrit une pièce de théâtre, *A Bicycle Country*, qui fait du « *balseiro* » un personnage central et de la traversée un moment-clé. La même année, les éditions *Universal* de Miami publient *La estrella que cayó en el mar*, de Luis Ricardo Alonso. Ce roman se construit autour du voyage en « *balsa* » qui fait ressurgir les souvenirs de la vie passée du protagoniste. D'autres genres littéraires s'emparent aussi de la figure du « *balseiro* » comme en témoigne la publication en Espagne, en 1996, de l'essai-témoignage de Zoé Valdés, *En fin, el mar...(Cartas de balseiros)*. Encore récemment, ce thème a inspiré un grand projet artistique – qui n'a, en fin de compte, pas été une grande réussite – de l'autre côté du détroit : la dramaturge María Irene Fornés et le compositeur Robert Ashley ont été réunis pour créer ensemble une pièce d'opéra, *Balseiros*, basée sur l'expérience même de la traversée et qui a été jouée en mai 2007 à Miami.

De nombreuses œuvres ont également été écrites à Cuba sur cette figure mais ont été publiées avec du retard – ou restent encore inédites – compte tenu d'un contexte éditorial longtemps en crise. En 1995, deux narrations sur ce thème sont récompensées au concours littéraire « Pinos Nuevos » : la nouvelle de Ronaldo Menéndez, « Mientras agoniza » – inédite à ce jour – et le roman-nouvelle *La milla* d'Alejandro Hernández publié en 1996 par *Letras Cubanas*. La même année *Abril* publie *Las palmeras domésticas* de Daniel Díaz Mantilla, œuvre fragmentée en cinq pièces autour du thème de l'exil et dont les personnages, au bord de l'abîme, fuient tous une Havane crépusculaire. En 1997, c'est la pièce de théâtre *Mar nuestro* d'Alberto Pedro Torriente qui est jouée pour la première fois dans la capitale cubaine. Dans cette œuvre, une « *balsa* » à la dérive entraîne Fe, Esperanza et Caridad vers le destin qu'elles ont choisi. Un peu plus tard, en 2001, l'écrivain de l'île Nelson Pérez publie en Espagne un recueil de nouvelles consacrées aux « *balseiros* », intitulé *Apuntes de Josué 1994, cien relatos de balseiros y balseiras*. Elles se présentent sous la forme de fragments de texte plus ou moins courts qui sont autant de témoignages éparpillés – mais également unis – par l'océan. Pérez construit ses textes comme Kcho ses installations, en récupérant ces bribes d'histoires – ou d'objets dans le cas de l'artiste plastique – rejetées par la mer. En

¹⁷³ Certains écrivains ont fait partie de ces nombreux « *balseiros* » qui ont quitté l'île pendant cette crise, à l'image d'Armando de Armas, parti en 1994.

2003, c'est le roman d'Alexis Díaz-Pimienta auquel nous avons déjà fait référence, *Prisionero del agua*, qui est publié à Cuba par *Letras Cubanas*.

Loin d'être exhaustives, toutes ces références aux productions littéraires construites autour du « *balseiro* », cette figure emblématique des années 1990, montrent à quel point celle-ci a investi l'espace artistique. Elle s'y est imposée avec force, occupant une place centrale dans les œuvres. Depuis le début de la décennie, il n'est plus un personnage parmi tant d'autres, un personnage marginal qui apparaîtrait ponctuellement dans telle ou telle œuvre. Il n'est plus une figure isolée mais multiple qui émerge en tant que groupe. L'exode massif des « *balseiros* » en 1994 a en ce sens marqué bon nombre de récits qui présentent l'expérience de ces personnages comme essentiellement collective.

Ainsi, malgré l'extrême solitude dont souffre le narrateur-protagoniste embarqué avec ses compagnons d'infortune dans « *Los hijos que nadie quiso* » de Santiesteban, la traversée du détroit n'y apparaît plus comme une aventure solitaire. Loin des côtes cubaines, c'est à une véritable « *regate* » de « *balsas* » qu'assiste le lecteur :

« A nuestro alrededor hay otras balsas a las que sobrepasamos diciéndoles adiós con ingenua alegría de muchachos; sólo hay una balsa que nos rebasa con una velocidad tremenda, está hecha con tanques de cincuenta y cinco galones y una vela inmensa, ésa es la mejor embarcación que se puede construir, comenta Manolo, que se autotitula ingeniero naval en estos artefactos [...]. Después vemos otra balsa llena de gente, parece una guagua, y contamos y hay como catorce balseiros, decimos que están locos y reímos. »¹⁷⁴

Nous retrouvons dans cette description le « *barrio flotante* »¹⁷⁵ décrit, non sans une pointe d'ironie, par Nelton Pérez dans une de ses « *balserías* » :

« En la noche que clareaba comenzamos a divisar siluetas y embarcaciones, a escuchar voces, quejidos, ruegos, ruido de gentes que caían al agua y después chapoteaban desesperados. [...] Con los remos como arma evitamos cualquier asalto o cercanía de otra balsa. »¹⁷⁶

La mer, dans nos récits, est envahie par ces « *balseiros* » qui sont partis par milliers au cours de l'été 1994 sous le regard bienveillant des Cubains qui les voyaient s'en aller. L'image même du « *balseiro* » s'est ainsi profondément modifiée dans les années 1990 : il n'est plus le « *gusano* » isolé sur lequel s'acharment les foules mais un héros collectif qui

¹⁷⁴ Angel Santiesteban, « *Los hijos que nadie quiso* », *op.cit.*, pp.38-39.

¹⁷⁵ Nelton Pérez, *Apuntes de Josué 1994. Cien relatos de balseiros y balserías*, *op.cit.* p.46.

¹⁷⁶ *Ibidem*, p.46.

part sous les acclamations et avec le soutien de ceux qui restent comme le décrit la nouvelle de Nancy Alonso, « El séptimo trueno ».

Ce déferlement des « *balseros* » dans les arts cubains de la fin du XXe siècle s'explique aussi par le fait que la « *balsa* » est devenue, en ces temps de crise, une icône : la métaphore la plus évidente et peut-être la plus juste d'une île à la dérive. Ainsi, dans une œuvre surprenante intitulée « La balsa », l'artiste Sandra Ramos représente l'île comme un gigantesque radeau construit avec des troncs qui s'en va en ramant. La « *balsa* » se fait ici métaphore d'un naufrage collectif multiple : celui de tous ces hommes et femmes qui ont péri et périssent toujours en essayant de franchir le détroit et celui d'une nation qui a brutalement perdu ses repères.

Qui plus est, chez tous ces artistes et écrivains, la figure du « *balsero* » prétend à une certaine universalité. Au-delà du sort particulier des exilés cubains, il est érigé en emblème de tous ceux qui fuient leur terre au péril de leur vie, en quête d'un avenir meilleur, renvoyant à la fragilité du destin de l'homme.

Le « *balsero* » devient ainsi une métaphore multiple, nationale et transnationale, de l'île comme de l'exil.

Face à cette tragédie du « *balsero* » cubain qui navigue inlassablement vers les côtes américaines, certains artistes se prennent à rêver le trajet inverse comme pour rompre ce maléfice né avec la Révolution. Partir de Miami en « *balsa* » pour rejoindre Cuba fut une idée de performance imaginée – mais jamais réalisée – par Kcho. Se projetant dans un avenir hypothétique, Enildo, le « *balsero* » du roman d'Alexis Díaz-Pimienta, *Prisionero del agua*, imagine un possible retour sur son île dans les mêmes conditions qui l'ont conduit vers les côtes de la Floride, comme s'il y avait quelque chose d'éternel dans la condition de « *balsero* » :

« [...] no adaptarse, y una noche, sin avisarle a sus nuevos y efímeros vecinos de la Calle Ocho, planificar el robo de una lancha, o de un bote, de cualquier cosa para volver a Cuba, a la costa, al Diezmero; y »¹⁷⁷

Ce rêve de faire le trajet inverse obsède aussi un personnage de la pièce de théâtre inédite de Carmen Duarte, *El punto más cercano*. Altagracia, une exilée cubaine, voyage à Cayo Hueso dans le seul but de se jeter à la mer pour réaliser la traversée inverse.

¹⁷⁷ Alexis Díaz-Pimienta, *Prisionero del agua*, *op.cit.*, p.274.

Ce fantasme que l'on retrouve d'une œuvre à l'autre montre qu'être « *balseiro* » n'est pas un état passager, transitoire qui ne durerait que le temps de la traversée. C'est une métamorphose irréversible de l'être¹⁷⁸ qu'aucun trajet de retour ne peut annuler.

L'idée d'une traversée de Miami vers Cuba ne reste pourtant, dans toutes ces œuvres, qu'un projet. C'est un fantasme inassouvi, à l'image de cette petite embarcation de Kcho qui suit l'étrange courbe d'un boomerang et qui décrit une parabole impossible, comme si elle cherchait à regagner son lieu d'origine.



L'œuvre R.E.C de Kcho¹⁷⁹

Le « *balseiro* » semble ainsi condamné à rester prisonnier de sa condition et de la « *balsa* », ce prolongement naturel de son corps, qui ne peut dériver que dans une seule direction. Pour lui, tout retour en arrière est impossible : faire le chemin inverse est une utopie.

Si La Havane est au cœur des nouvelles de notre corpus celles-ci tendent également vers un ailleurs, un au-delà de l'Ile qui semble, par bien des aspects, inaccessible. Le

¹⁷⁸ Un « *balseiro* » analyse sa condition en ces termes : « *Quien ganó la libertad, caballeros, en su balsa, seguirá balseiro mientras viva. Ser balseiro es una experiencia única, un renacer espiritual, social, material. Es una metamorfosis irreversible...* », in Holly Ackerman, « Los balseiros: antes y ahora », *art.cit.*, p.139.

¹⁷⁹ Exposée à la galerie Marlborough de Barcelone en 2007.

désir de l'être cubain de franchir l'horizon se matérialise dans les récits de la traversée qui confèrent à cette étape une forte dimension symbolique.

Les destinations vers lesquelles mène ce voyage sont multiples, signe de la dispersion qui caractérise aujourd'hui la culture cubaine.

Le destin du « *balseiro* » est à l'image de celui de la nation cubaine : une île à la dérive...

Chapitre 2 : Dérives littéraires

1. L'Île dans la tourmente : vivre et écrire la distance

1.1. Bribes et éclats : la Famille cubaine dispersée

« Nos han condenado a vivir desperdigados por el mundo, al peligro constante, al dolor agudísimo en ese hondo precipicio de las conciencias, a la renuncia de nosotros mismos, de nuestros sueños. »

Zoé Valdés, *La nada cotidiana*.

« La balsa comienza a alejarse y la familia se va perdiendo detrás de esa oscura raya que se mantendrá entre nosotros perpetuamente hasta el regreso, dejamos de percibir el movimiento desesperado de sus brazos, como un S.O.S, por todo ese mar que nos va quedando por medio, y que a partir de ahora impedirá el beso y la taza de café en las mañanas, sus imágenes se tornan borrosas, desaparecen en medio de un llanto reprimido. »¹⁸⁰

Dès l'incipit de la nouvelle d'Angel Santiesteban, « Los hijos que nadie quiso », la « balsa », ce fragment détaché de l'Île, devient le symbole de la dispersion de la Famille cubaine – tant de la cellule familiale que de la nation. La mer apparaît ici comme une frontière physique qui sépare l'Île de l'au-delà. Elle constitue une ligne de démarcation entre l'espace privé, familial, et un ailleurs qui représente l'inconnu. Le départ d'un membre de la famille ouvre une brèche au sein de cette sphère intime dont l'unité est désormais rompue. La cellule familiale, lacérée par l'expérience de l'émigration, se désagrège.

Dans les œuvres de notre corpus, la famille n'agit plus comme axe unificateur. Traditionnellement garante de l'unité et de la solidarité des ses membres, elle est présentée comme un espace de séparation et de division.

¹⁸⁰ Angel Santiesteban, « Los hijos que nadie quiso », *op.cit.*, p.35.

1.1.1. Dégradation de la figure maternelle

L'effacement voire la disparition de la figure maternelle dans de nombreux récits des années 1990 est peut-être un des signes de la mutation de l'image de la famille cubaine. La mère, centre mythique du cercle familial dont elle représente l'origine et la stabilité, est désormais une figure absente ou dégradée. Que ce soit dans « El regreso » de Rodolfo Martínez ou dans « Preguntas al polvo » de Jesús Díaz, mère et fils sont séparés par l'exil. Dans ces deux nouvelles, le fils revient sur l'île après la disparition de la figure maternelle ou de son substitut¹⁸¹, espérant combler le vide laissé par une longue absence.

Dans « Erre con erre » d'Anna Lidia Vega Serova comme dans « enki » de Daniel Díaz Mantilla, le départ de la mère est à l'origine de la décomposition et de l'éparpillement du noyau familial. Sa disparition soudaine engendre la division. « Erre con erre » s'ouvre sur l'épisode traumatique du départ évoqué par l'enfant. La mère est partie aux États-Unis où elle s'est mariée et a fondé une nouvelle famille, laissant derrière elle son premier fils, Enrique, quand il n'avait que quatre ans. Depuis, la vie de l'enfant se partage entre l'Orient où le gardent ses grands-parents maternels et La Havane où vivent ses grands-parents paternels, tandis que le père est interné à l'hôpital. A l'éclatement de la cellule familiale correspond un éclatement géographique qui vient accentuer le sentiment de dislocation. Le vide engendré par le départ de la mère a vite laissé place à la souffrance, touchant chacun des membres de la famille. Pourtant, le souvenir de la figure maternelle reste l'élément qui unit encore, tant bien que mal, la famille décomposée. Toute la vie d'Enrique est tournée vers ce personnage absent. Obsédé par le retour de sa mère, il est persuadé que celle-ci reviendra un jour le chercher. Cette possibilité hante également l'esprit des autres membres de la famille, notamment celui des grands-mères qui se sont substituées à elle. Ainsi, malgré la douleur et la haine que son départ a pu susciter, le spectre de la mère continue à créer une certaine continuité dans la structure familiale. Ce n'est que six ans plus tard qu'auront effectivement lieu les retrouvailles. Le récit se clôture sur cette scène de réunification de la famille, mais l'union ainsi réalisée n'est plus l'unité originelle. La rencontre de la mère et du fils est habitée par une tristesse qui ne semble pouvoir être dépassée, un vide qui ne sera jamais totalement comblé :

¹⁸¹ Dans « El regreso », le fils finit par rejoindre sa mère dans le Nord. Il ne retourne à Cuba qu'après la mort de sa tante Ana qui a été pour lui une mère de substitution quand la sienne s'est exilée. Il revient dans la maison familiale « pour sa rédemption », pour enlacer l'ombre de sa tante.

« [La madre] Lo abraza llorando y lo cubre de besos, mientras él murmura ensimismado: erre con erre, cigarro; erre con erre, barril; rápido corren los carros por la línea del ferrocarril. »¹⁸²

Le décalage manifeste entre la réaction de la mère et celle du fils révèle la permanence d'une fêlure indélébile. Malgré ce retour providentiel, l'unité familiale reste précaire et incomplète.

Dans le récit de Daniel Díaz Mantilla, la disparition de la figure maternelle, envolée vers le Nord, engendre non seulement la décomposition de la cellule familiale mais également celle de chacun de ses membres, individuellement. « Enki » est l'histoire d'un naufrage collectif et personnel. En effet, le départ de la mère est à l'origine de la dérive de toute la famille. Celle-ci est déstabilisée en son centre. Le narrateur se drogue « *para olvidar el desastre de una madre que se fue buscando el olimpo* »¹⁸³, sa sœur a rejoint l'univers marginal des « *friki* » tandis que le père a sombré dans l'alcool. Le texte en prose lui-même dérive vers une forme poétique, mimant ainsi, au cœur de l'écriture, ce naufrage symbolique. A l'image de la famille, le texte se décompose : la typographie et la syntaxe traditionnelles sont bousculées tandis que l'écriture se libère de toute règle et de toute contrainte. L'absence de la mère entraîne un dysfonctionnement dans le groupe familial et le dérèglement des mots.

Quand la mère est présente, il n'est pas rare que son image soit volontairement dégradée. C'est, par exemple, un phénomène que l'on peut observer dans l'univers sombre d'Anna Lidia Vega Serova. Au centre de l'« empire domestique » qu'elle ébauche dans son dernier ouvrage, la mère n'a plus grand-chose de la traditionnelle icône dévouée et aimante. Alcoolique et cupide dans la nouvelle « Las ventanas », elle exploite sa fille qui n'attend qu'une chose : son départ :

« [...] que se acabe de ir, que acabe de irse al bar a emborracharse con sus amigos, que acabe de reventar en alguna esquina del barrio de Colón. »¹⁸⁴

La mère est à l'origine de l'enfermement et de la souffrance de la jeune fille. C'est elle qui la ramène sans cesse vers une triste réalité.

Dans « Estirpe de papel », la mère se prostitue sous les yeux de sa fille en recevant, dans le lit qu'elle partage avec elle, l'amant de service. Elle expose et impose sa souffrance d'adulte à une enfant trop jeune pour supporter un tel poids :

¹⁸² Anna Lidia Vega Serova, « Erre con erre », in *Catálogo de mascotas*, *op.cit.*, p.115.

¹⁸³ Daniel Díaz Mantilla, « Enki », *op.cit.*, p.271.

¹⁸⁴ Anna Lidia Vega Serova, « Las ventanas », *op.cit.*, p.34.

« [...] y cuando la madre, cansada de llorar, levanta la cabeza y ve a la niña dormida, la sacude, la despierta, le dice que es una insensible, que no quiere a su madre, que la abraza y la bese, entonces la niña comprende que aquello no era la muerte, con pasiva renuncia pasa los brazos alrededor del cuello de la madre y espera a que todo acabe de acabar para acabar de morir. »¹⁸⁵

L'enfant se crée une mère se substitution, « *su Mamá de papel* »¹⁸⁶, qui correspond à la figure maternelle traditionnelle qui lui fait défaut, celle qui lui offre la douceur et l'affection qu'elle attend. La mère, dans le monde de cet écrivain, est un personnage souvent sombre, dépressif, détruit de l'intérieur. Agressée par tout ce qui l'entoure, elle est incapable d'exprimer de l'amour.

Dans la nouvelle « Hijos » de Carlos Victoria, un secret uni le narrateur et un collègue de travail : tous deux ont une mère qui souffre d'une maladie mentale grave. Des bruits courent sur celle de Marcelo : elle serait folle et vivrait cloîtrée dans sa chambre. Le narrateur part à la quête de cette figure maternelle perdue qui l'obsède.

Ainsi, avec la disparition ou la dégradation de la figure maternelle, la famille cubaine perd son centre mythique. Déstabilisée par cette perte, elle ne parvient plus à fonctionner comme lieu d'unité et de protection¹⁸⁷. Le noyau familial se décompose s'exposant, par là même, aux agressions extérieures.

1.1.2. La famille déchirée par les guerres africaines et les tensions générationnelles

Déchirée par l'expérience de l'émigration, la famille cubaine a dû affronter, dans les dernières années du XXe siècle, d'autres événements violents qui l'ont également affaiblie tels que le retour des Cubains des campagnes militaires en Afrique ou la crise existentielle des plus jeunes. Que de récits narrent la destruction du couple après la participation de l'homme aux guerres africaines. « Mambrú no fue a la guerra » d'Amir Valle, « Lealtad 7.6 » de Luis Manuel García ou encore « Los perros » de Pablo Díaz Espí : au cœur de toutes ces nouvelles se trouve un couple confronté à la distance et à la douleur causées par l'expérience africaine. Aucun de ces couples ne survit à cette longue et angoissante séparation. Quand l'homme revient, le plus souvent mutilé, il n'est plus que l'ombre de lui-même évoluant dans un monde qui a, lui aussi,

¹⁸⁵ *Ibidem*, p.45.

¹⁸⁶ *Ibidem*, p.45.

¹⁸⁷ Il est symptomatique de voir que dans le film d'Humberto Solás, *Miel para Oshún* (2001), le protagoniste qui a été enlevé enfant par son père pour fuir à Miami au début de la Révolution, revient sur l'île pour retrouver sa mère, garante de l'identité et de l'unité de la famille.

radicalement changé. Si le couple explose dans la distance – comme dans le texte de Luis Manuel García – il ne résiste pas non plus au retour du combattant qui fait voler en éclats les bribes d'un amour désormais éteint.

Parmi les jeunes qui ont échappé au drame de la guerre, nombreux sont ceux qui ont cherché à se démarquer des générations précédentes en affirmant une identité propre forte et souvent décalée. Le panorama sociopolitique cubain se complexifie dans les années 1980. De nombreux bouleversements se produisent changeant le rapport des jeunes générations de Cubains à l'île et au monde. Tandis que plus de 125000 Cubains partent par le port de Mariel, la « communauté cubaine de l'extérieur »¹⁸⁸ est à nouveau accueillie sur l'île. La Révolution semble entrer dans une nouvelle ère en entamant un « Processus de rectification des erreurs et des tendances négatives ».

La crise généralisée dont on perçoit les prémices à la fin des années 1980 achève de marquer la rupture entre la jeune génération et le modèle social et familial proposé jusqu'alors. Elle brise la continuité de la tradition familiale engendrant de violents conflits entre parents et enfants. Toute la littérature de la fin des années 1980 et des années 1990 est traversée par des tensions générationnelles sans précédent. Celles-ci s'expliquent en partie par la crise d'identité provoquée chez les plus jeunes devenus méfiants envers l'héritage qu'ils ont reçu. Ils questionnent la société et les valeurs révolutionnaires exprimant des doutes face au discours dominant. Leur réaction engendre un contre-discours dont la littérature de cette période et de cette génération se fait l'écho et qui remet en cause, de façon particulièrement aigüe dans les années 1990, les paradigmes politiques, économiques et sociaux ainsi que l'ordre moral de la nation. Ces « fils de Guillaume Tell »¹⁸⁹ rejettent l'autorité et l'attitude paternaliste de leurs aînés pour affirmer leur différence et leur indépendance. Ils ne se sentent plus redevables des générations passées de « héros » et de « martyrs » de la Révolution,

¹⁸⁸ En novembre 1978, des représentants cubains l'extérieur et de l'île se réunissent pour examiner des questions d'intérêt commun. Ce que l'on a appelé le « Diálogo 78 » constitue le premier rapprochement entre l'exil et le gouvernement cubain. A l'issue de cette rencontre, Cuba autorise pour la première fois les émigrés à revenir en visite dans leur pays d'origine. L'émigration, jusque-là réduite au statut de « *gusanos* », « *apátridas* » et autres synonymes péjoratifs, est désormais désignée sous le terme de « communauté cubaine de l'extérieur ».

¹⁸⁹ « Los hijos de Guillermo Tell » est le nom donné à un mouvement d'artistes plastiques de la fin des années 1980 et du début des années 1990. En 1991, une exposition itinérante portant ce nom s'est tenue au Venezuela et en Colombie. Cette désignation vient d'une chanson de Carlos Varela, « Guillermo Tell », devenue très populaire à la fin des années 1980. Celle-ci se fait l'écho du besoin d'insubordination et d'auto-affirmation des jeunes Cubains comme en témoigne le premier couplet : « *Guillermo Tell no comprendió a su hijo/ que un día se aburrió de la manzana en la cabeza/ y echó a correr y el padre lo maldijo/ pues cómo entonces iba a probar su destreza* ».

s'appuyant sur d'autres valeurs, d'autres positions idéologiques et esthétiques. Ils évoluent en marge de la société révolutionnaire, dans un univers à part, et revendiquent une nouvelle identité. Les écrivains recréent ainsi dans leurs œuvres le monde marginal de ces « *frikis* », « *rockeros* », et autres oiseaux rares et y expriment avec force les conflits entre les différentes générations mais aussi entre l'individu et la société. *La hora fantasma de cada cual* de Raúl Aguiar, *La noche de un día difícil* de Sergio Cevedo ou bien *Alguien se va lamiendo todo* de Ricardo Arrieta et Ronaldo Menéndez nous entraînent vers les marges où se réfugie une jeunesse incomprise. Le recueil d'Arrieta et de Menéndez est d'ailleurs une œuvre fragmentaire à l'image de la famille et de la société cubaines qu'elle dépeint. Il se compose de bribes de vie et des pensées des personnages qui semblent saisies au vol. Narrations, monologues intérieurs et manifestes littéraires alternent pour restituer le vécu et les expériences limites de ces jeunes en conflit avec leur entourage dans les années 1980. Cherchant à éviter l'affrontement direct, ils ont choisi la fuite comme façon d'être au monde. Tous les moyens sont bons pour échapper aux limitations imposées par la réalité, depuis l'émigration jusqu'à l'expérience de la drogue ou de la contagion volontaire du sida. Dans ce contexte où s'expriment des subjectivités marginales, les parents perdent leur statut de modèle et la famille perd de son influence en tant que lieu privilégié de conservation et de transmission des valeurs sociales, éthiques et idéologiques et des identités. La famille comme instance de médiation entre l'individu et la société, ne joue plus son rôle. Déstructurée et affaiblie par tous ces conflits qui la détruisent de l'intérieur, elle n'est plus garante de la préservation ni de la transmission de l'unité des valeurs révolutionnaires.

1.1.3. Une fracture au cœur de la famille révolutionnaire

C'est ainsi que l'on assiste à un renversement des valeurs sociales qui fait de la marginalité et de l'illégalité une norme. Les rôles s'inversent dans une société où le révolutionnaire modèle n'a plus le vent en poupe.

Le « héros » national n'est plus celui qui a choisi de rester à Cuba pour soutenir l'effort de la Révolution en temps de crise mais bien l'émigré qui est parti chercher sous d'autres cieux une vie meilleure pour sa famille. Ainsi, dans la nouvelle d'Amir Valle, « *Un cuervo en el paraíso* », le personnage de Ferrand, considéré comme un traître après son départ de l'île, revient des années plus tard en héros :

« – *La realidad es ésta: yo, traidor, volví y disfruto lo que tú soldado ideológico, filosófico y fanático de la patria, no tienes ni tendrás en muchos años. Soy un traidor con suerte, ¿no te parece?* »¹⁹⁰

Il semble loin le temps – pourtant pas si lointain – où l'émigré était perçu comme un ennemi de la Révolution, renié par ceux qui restaient¹⁹¹. Désormais, celui qui quitte le pays n'est plus perçu de façon négative comme cet inconnu perdu aux yeux de la patrie et de la famille mais comme une figure aussi « héroïque » que commune, capable de faire vivre ceux qui sont restés sur l'Île et donc de contribuer à la survie de la nation.

Cette nouvelle perception de la condition de l'émigré se retrouve dans la plupart des récits abordant le thème de la famille et de l'exil. Elle est particulièrement mise en valeur, entre autres, dans le roman de Jesús Díaz, *Dime algo sobre Cuba*. En effet, avant d'émigrer définitivement aux États-Unis, Staline accoste, contre son gré, sur les côtes américaines suite au détournement du bateau qu'il prenait tous les jours pour aller travailler. Contre toute attente, il est le seul passager séquestré qui décide de ne pas demander l'asile politique, préférant, dans un premier temps, retourner sur l'Île. Si la télévision cubaine le présente comme un héros de la patrie, toute sa famille et en particulier sa femme le prennent pour un fou. Personne dans son entourage ne comprend son geste. Ce n'est qu'après bien des déconvenues que Staline décide de quitter Cuba en profitant d'un congrès de chirurgie organisé au Mexique auquel il a été convié. La réaction de l'entourage face à son premier départ raté révèle le changement de perception qui s'est opéré dans la société cubaine : le fidèle révolutionnaire a cédé le beau rôle à l'ancestral traître de la patrie¹⁹².

La Famille cubaine révolutionnaire n'est plus aussi unie et homogène qu'elle voudrait laisser paraître. Les textes étudiés sont parsemés de références nostalgiques à un passé d'équilibre et d'unité perdus qui contrastent avec la vision critique d'un présent de crise et de rupture. En tant que reflet de la société révolutionnaire, la famille n'assure plus l'unité des valeurs prônées par la Révolution.

¹⁹⁰ Amir Valle, « Un cuervo en el paraíso », in *Manuscritos del muerto, op.cit.*, p.53.

¹⁹¹ Pensons, à titre d'exemple, à ces vers qui ouvrent le poème de Osvaldo Sánchez, « Declaración política familiar », écrit à chaud, après les événements traumatisants de Mariel : « *matamos a mi hermana/ con un golpe de patria ahí en la puerta/ cómo iba a romper nuestro/ corazón de cinco/ puntas/ cruzando el agua* ». Le fratricide dont est victime l'exilé est assumé ici – non sans une pointe d'ironie – comme une obligation imposée par la société révolutionnaire.

¹⁹² Il suffit de voir les actes de répudiation et le fratricide symbolique auxquels se sont livrés Staline et sa sœur lorsque leur frère, Lénine, a décidé de quitter l'Île par le port de Mariel, pour comprendre le bouleversement qui s'est produit : « [...] *para ellos, Lenin había muerto en el momento en que traicionó a la revolución y abandonó la patria.* », in Jesús Díaz, *Dime algo sobre Cuba*, Madrid, Espasa, 1998, p.66.

La représentation de ce corps solidaire et uni autour des idéaux socialistes a été désacralisée relativement tôt par les écrivains. Parmi les premiers à écorcher cette icône nous pouvons citer Roberto Uría qui, dès 1987, désarticule l'image de la famille cubaine dans sa nouvelle, « ¿Por qué llora Leslie Caron? ». Le récit s'appuie sur une voix marginale – celle d'un homosexuel – en crise face à la décomposition de la cellule familiale. Dès la première page, le narrateur joue avec le semblant d'unité et de perfection que renvoie cette famille « sacrée »¹⁹³ comme il n'en existe plus sur l'île et dont il se sent exclu :

« Con una madre, un padre, adorable hermanita, un perro y muchas plantas, resulta ser un clan apretado y ajeno. La casa, por supuesto, es el clásico nidito decorado y decoroso. En fin, que al parecer yo termino siendo la única nube gris que empaña la prosperidad de tal cielo azul. [...] El caso es que los miembros de mi familia, como casi todos, son « entes productivos », « socialmen-te-ú-ti-les », asalariados del progreso y la concordia, santos y vírgenes bastiones de la economía... Y yo, por mi parte, me siento solo como una mariposa o una caracola: soy una bella parásita. »¹⁹⁴

Elle apparaît comme le reflet de la société révolutionnaire exemplaire. Ses membres – à l'exception du narrateur – partagent des valeurs qui les soudent : celles de la Révolution. Pourtant, cette union se révèle aussi fragile, en réalité, que la locution néologique employée pour désigner leur devoir social : apparemment solidaires, les syllabes ne sont isolées puis réunies que facticement par l'écriture. De même, l'unité de valeurs que représente ici cette famille n'est que pure illusion. Elle a été construite de toutes pièces à partir d'un modèle imposé. C'est pourquoi les fêlures ne vont pas tarder à se révéler, désarticulant une union en apparence parfaite :

« He visto a un padre que trabaja demasiado y que « se reúne » todavía más; que cuando no pesca con los socios anda con las queridas; un padre que jamás ha recordado qué día nacieron los hijos. He visto a una madre que también trabaja como una mula; que se encarcela en su propia piel siempre atiborrada de coldcream; que cuando no sufre las machangadas del marido, pone al hijo a peinar sus pelucas y luego va a olvidar las penas. He visto a una hermana que se casa con un tipo sólo porque tiene una casa en Miramar y un carro y una videocasetera y un etcétera

¹⁹³ Roberto Uría, « ¿Por qué llora Leslie Caron? », in *Nuevos narradores cubanos*, op.cit., p.49.

¹⁹⁴ *Ibidem*, pp.49-50.

larguísimo; una hermana que se va y deja sin ajuar, casi desnuda, a la loca del hermano. ¡Y cómo la envidian todos! Sí, veo claramente. »¹⁹⁵

Le monologue intérieur conduit le narrateur de l'image sacralisée de la famille à une réalité décomposée. Les valeurs révolutionnaires qui semblent les unir ne sont qu'un masque qui tombe dès que l'on pénètre l'intimité des personnages. Derrière l'union parfaite il y a le chacun pour soi et la déstructuration d'une famille qui engendre chez le sujet marginal une crise existentielle profonde. Son exclusion de la famille « idéale » et, par là même, de la société révolutionnaire, le plonge dans un état dépressif dont il ne voit guère la fin.

Pourtant, la Famille cubaine n'est plus seulement cette entité divisée entre ceux qui sont partis et ceux qui sont restés comme nous pouvons le voir dans la nouvelle de Luis Manuel García, « Carne de doncella ». Dans ce monologue d'outre-tombe, la narratrice se souvient de la rupture qui s'est produite entre elle, alors fervent défenseur de la jeune Révolution, et ses parents, membres de la bourgeoisie cubaine. Les divergences idéologiques se sont transformées en véritable scission physique quand ses parents ont décidé de s'établir à Miami. A cette division de la famille fondée sur l'intérieur et l'extérieur viendra s'ajouter une fracture exclusivement interne fondée sur les doutes de la narratrice face au chemin pris par la Révolution.

La fêlure s'introduit ainsi au cœur même de la famille révolutionnaire : une faille interne qui déstabilise et déstructure le centre, divisant la patrie en son sein. La nouvelle de Mario L. Guillot Carvajal, « Familia de patriotas », en est sans doute l'un des plus beaux exemples. A travers l'histoire de quatre générations de Cubains, ce récit retrace la progressive – mais inéluctable – division d'une famille qui n'est que le reflet d'une fragmentation sociale beaucoup plus vaste. Le narrateur nous entraîne dans la spirale révolutionnaire à travers la vie de Ramón que l'on retrouve, dès l'incipit, sur le point de se suicider. A l'origine de la décomposition familiale il y a le Doute émis, par chacun des membres, face aux valeurs révolutionnaires. La désillusion et l'incompréhension devant les orientations prises par le régime caractérisent l'état d'esprit du protagoniste qui a tout sacrifié pour un idéal et qui voit aujourd'hui comment sa propre famille se désintègre. Les valeurs révolutionnaires qui unissaient par le passé la famille sont aujourd'hui à l'origine de sa division. A travers le drame intime de Ramón, la nouvelle nous renvoie à l'ampleur de l'échec d'un système et à la profondeur de la fragmentation sociale. N'ayant pas su être le garant de la transmission

¹⁹⁵ *Ibidem*, p.51.

des valeurs de la Révolution au sein de son propre clan, Ramón décide de se donner la mort, faisant ainsi d'un échec personnel un échec global.

La fragmentation de la Famille cubaine n'est plus seulement aujourd'hui celle qui divise la famille « *révolutionnaire* » et la famille « *vermine* »¹⁹⁶ comme les appelle Zoé Valdés dans son « Conte havanais à dormir debout ». Elle s'attaque au cœur de la Révolution en questionnant ses propres partisans. A la traditionnelle dispersion physique vient s'ajouter désormais une dispersion idéologique qui met en péril l'union de la famille. Cette dernière était, avec l'Etat, la gardienne d'une homogénéité idéologique garantissant la cohésion de la société socialiste. Mais depuis la fin des années 1980 et avec la crise – notamment éthique – des années 1990, elle ne parvient plus à assumer ce rôle. Sa rapide désintégration et sa perte d'influence et d'autorité sur les jeunes générations sont des syndromes de la fin du siècle qu'explorent avec beaucoup de justesse les œuvres littéraires de cette période.

Depuis son avènement, la Révolution n'a cessé de diviser ses enfants. Après des décennies de ruptures, de séparations, de déchirements, que reste-t-il de la Famille cubaine si ce n'est « *une douleur aussi vaste que le pays* »¹⁹⁷...

¹⁹⁶ Zoé Valdés, « Conte havanais à dormir debout », in *L'ombre de La Havane, op.cit.*, p.190.

¹⁹⁷ *Ibidem*, p.190.

2. Ecriture et territoire

2.1. La littérature exilée : l'« *insilio* » ou la malédiction d'écrire à Cuba

« *Vivíamos exiliados de nosotros,
nuestras almas en destierro,
el cuerpo respondiendo obediente al interrogatorio de las circunstancias.* »

Zoé Valdés, *La nada cotidiana*.

« *Escribir no es un oficio sino una especie de maldición.* »

Reinaldo Arenas, *Antes que anochezca*.

« *La lejanía/es un estado del alma* » écrit Damaris Calderón dans son poème « Distancias »²⁵¹. Ces vers de la poétesse cubaine exilée au Chili nous rappellent que la géographie peut devenir pour l'écrivain un état d'âme ou l'état d'âme une nouvelle géographie.

Julián del Casal qui a presque toujours vécu isolé du monde n'a-t-il pas ainsi trouvé refuge dans sa chambre, décorée de chinoiseries et d'objets japonais où il recevait parfois ses amis intimes, vêtu en mandarin et dégustant du thé au milieu d'effluves de santal et d'encens ? Dans cet espace réduit transfiguré par les rêveries de l'écrivain, Casal s'éloignait de son île sans jamais la quitter.

Vivre et écrire la distance n'est pas réservé à l'exil. La nostalgie de l'île exprimée depuis l'espace insulaire s'enracine durablement dans la poétique cubaine au cours du XIXe siècle. Par la suite, on retrouve sa trace dans les œuvres de Casal²⁵² comme dans celles

²⁵¹ Damaris Calderón, « Distancias », in *Sílabas. Ecce Homo*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1999. Extraits publiés dans *La Isla en peso*, n°3, La Habana, sur www.uneac.org.cu/LaIslaEnPeso/num03/carta.htm

²⁵² Si le poète se languit de « *voir un autre ciel* », « *un autre horizon* », « *une autre mer* », il n'en reste pas moins incapable d'abandonner l'île. Alors même qu'il ne fait que rêver d'un ailleurs, il exprime déjà une certaine nostalgie pour cette île qu'il ne quittera presque jamais.

de Dulce María Loynaz, de Lezama Lima²⁵³ ou d'Octavio Smith²⁵⁴, sans qu'aucun d'eux n'abandonne la patrie²⁵⁵.

Si les écrivains de l'Île expriment leur distance au monde, certains révèlent aussi, paradoxalement, leur éloignement de l'Île. Si l'au-delà de l'horizon est pour eux une image lointaine, l'espace insulaire peut devenir à son tour un lieu étranger d'où ils se sentent exclus. Vivant en dehors du monde mais aussi en dehors de l'Île – alors même qu'ils l'habitent – ils témoignent à travers leurs œuvres d'un isolement absolu.

2.1.1. Errance, exil et perte du centre

Un sentiment d'étrangeté voire de déracinement se décèle ainsi chez l'être insulaire. L'exil apparaît dès lors comme un sentiment intérieur dont on fait l'expérience pour la première fois en vivant à Cuba, quelque chose que Lezama Lima, dans une lettre écrite à Julián Orbón en 1960, a nommé « *insilio* » ou exil intérieur.

La fuite prend différents visages sur l'Île. Il y a ceux qui s'exilent et ceux qui restent exilés de la réalité, à l'intérieur de l'Île. L'« *insilio* » est cette variante de l'exil dont on retrouve des traces dans l'histoire cubaine tout au long du XIXe et du XXe siècle. Pour s'évader du climat étouffant de la colonie, Julián del Casal choisit le voyage symbolique à travers la poésie. Il préféra garder l'au-delà de l'Île comme une illusion possible plutôt que d'en faire une réalité. Après le triomphe de la Révolution, Dulce María Loynaz s'isola quant à elle du monde et de l'Île en décidant de vivre cloîtrée dans sa maison. Elle construisit sa propre voix « intramuros », loin de l'effervescence et des bruits de l'extérieur. Elle s'engouffra dans ce jardin intime qu'elle a, depuis toujours, cultivé mais ses œuvres devinrent inaccessibles. Sa voix disparut du chœur « historique » dirigé par la Révolution. Enfin Lezama Lima, pour terminer par l'exemple sans doute le plus connu, s'enferma dans son île de la rue Trocadero après la mort de sa mère, sombrant dans une profonde dépression. Le voyageur devint alors « pèlerin immobile » pour qui tout n'est que solitude et ombre projetée. C'est le monde qu'il projetait sur les murs de sa bibliothèque. C'est par l'imagination qu'il voyageait au-delà des frontières de l'Île.

²⁵³ On pense, par exemple, à son poème « Noches insulares: jardines invisibles » où la voix poétique est habitée par une secrète angoisse, se sentant à la fois présente et déracinée.

²⁵⁴ Dans « Casa marina », la voix poétique n'est-elle pas « détronée » avec nostalgie de sa « demeure marine » tandis qu'elle dort ?

²⁵⁵ C'est ce que souligne Lourdes Gil dans son article « La apropiación de la lejanía », in *Encuentro de la cultura cubana*, n°15, Madrid, invierno de 1999-2000, p.63.

Toutes ces figures ont choisi la fuite non du corps mais de l'âme, élisant pour seule patrie la littérature :

« *Querer huir, pero, al parecer, estar preparado sólo para la huida mentirosa, la falsa y en el fondo más legítima huida de la poesía. Al parecer, no siempre exilio, destierro y lejanía son sinónimos de partida.* »²⁵⁶

L'« *insilio* » est cet exil à l'intérieur des murs invisibles qui séparent l'île du reste du monde. Tout exil est éloignement, scission, séparation : perte du centre et perte de son centre. La condition vitale des écrivains rend vulnérables leurs personnages qui deviennent parfois des étrangers sur leur propre terre. Ils peuvent être confrontés à un sentiment d'étrangeté et d'abandon dans leur propre espace. Leur trajectoire dessine de nouveaux territoires, des espaces décentrés qui coïncident souvent avec les marges.

Les textes composés par certains écrivains de l'intérieur sont déjà des œuvres écrites dans la distance. Tous comme leurs auteurs, ils sont marqués par un éloignement de l'île, une séparation du centre. L'anthologie de poésie compilée par Antonio José Ponte et publiée à Cuba en 1992 est significativement intitulée *Doce poetas a las puertas de la ciudad*. Dans ce recueil, de jeunes poètes des années 1980 se font connaître comme les habitants d'une périphérie, d'une sorte de limbe fantasmatique dans une ville déjà en ruines. Exclue du centre de l'espace urbain, ils ont investi ses marges. La distance qui semble s'être établie entre le poète et l'île alors même que celui-ci ne l'a pas quitté n'est sans doute pas étrangère à l'exil physique et définitif choisi par la plupart des auteurs de l'anthologie. Certains d'entre eux faisaient d'ailleurs partie du groupe poétique « *Díaspóra(s)* »²⁵⁷ dont le nom renvoie à une prise de distance évidente par rapport à l'île alors même qu'il était établi à La Havane. Le pluriel sous-entendu dans son nom suggère que le phénomène diasporique n'a pas qu'un seul visage à Cuba. Il ne se vivrait pas seulement dans la distance physique, pouvant également inclure ceux qui habitent l'île. L'exil ne renverrait donc pas exclusivement à la condition de l'émigré. Il serait aussi un sentiment enraciné au cœur de l'être insulaire.

Ce dernier, éloigné symboliquement de son île, apparaît, à travers les œuvres des années 1990, comme un personnage errant à la recherche d'un centre.

Un autre recueil de poèmes, du jeune auteur Juventina Soler, porte le titre évocateur de *Exilio en mi Ciudad*. L'exil intérieur vécu par la voix poétique y cohabite avec l'exil

²⁵⁶ Abilio Estévez, *Inventario secreto de La Habana, op.cit.*, p.263.

²⁵⁷ Groupe fondé à La Havane en 1993 par Rolando Sánchez Mejías. Ce dernier vit aujourd'hui en Espagne, tout comme Pedro Marqués de Armas et Rogelio Saunders, également membres du groupe. Carlos Aguilera, une autre de ses figures importantes, réside actuellement en Allemagne.

territorial choisi par de nombreux Cubains. J. Soler parvient à faire de l'exil un état permanent, une nouvelle « *permanencia* »²⁵⁸. La voix poétique s'éloigne puis revient vers sa ville dans un mouvement sans fin. Errant dans l'espace urbain, rongée par le sentiment de s'être perdue elle-même, elle est à la recherche de l'origine, de son centre :

« *Dónde están mis hijos/dónde mi casa/dónde la época en que todos corrimos/y apostamos el futuro en incontables sospechas/que han quedado detenidas en el horizonte.* »²⁵⁹

La voix poétique s'est égarée dans une ville à l'agonie. A travers ses propres hésitations, elle révèle la difficulté pour l'être insulaire de trouver sa place, son véritable centre que l'on ne choisit pas comme nous le suggèrent les derniers vers du recueil :

« *Cada uno vive donde nace donde abre los ojos
donde puede.* »²⁶⁰

L'exil intérieur produit ainsi un décentrement fondamental chez celui qui le vit. L'œuvre d'Antonio José Ponte, écrivain qui a lui-même connu l'« *insilio* » avant de s'exiler à Madrid, est traversée par la figure du héros décentré. Plusieurs poèmes de son recueil *Asiento en las ruinas* mettent en scène des personnages à la recherche d'un centre manifestement perdu. Cette quête hante, par exemple, le protagoniste de « *Ciudades* » qui déambule dans une ville inconnue, prisonnière d'un étrange hiver :

« *Esperaba algún centro, atravesaba calles.
[...]
dónde está el centro, ...* »²⁶¹

Dans le poème « *Para Ana Olivares* », tout converge vers un centre indéterminé et inhabité tandis que dans « *Confesiones de San Agustín, Libro IX, Capítulo X* », les êtres sont dépossédés de leur existence, exilés de leur vie :

« *Vuelan espejos, coches, todo corre a algún centro.
Al centro de tu vida donde nunca has estado.* »²⁶²

« *Los pájaros que ciegos notarios de la sangre*

²⁵⁸ Juventina Soler, *Exilio en mi ciudad*, Bayamo, Ediciones Bayamo, 2005. « *Permanencia* » est le titre donné aux trois sections du recueil.

²⁵⁹ *Ibidem*, p.21.

²⁶⁰ *Ibidem*, p.53.

²⁶¹ Antonio José Ponte, « *Ciudades* », in *Asiento en las ruinas, op.cit.*, p.11.

²⁶² Antonio José Ponte, « *Para Ana Olivares* », in *Asiento en las ruinas, op.cit.*, p.34.

*nos hacen imaginar que somos otros
otras vidas viviendo
lejos de la ciudad y de las playas. »²⁶³*

Ce décentrement existentiel exprimé dans la poésie de Ponte se retrouve également dans sa prose, et notamment dans plusieurs de ses nouvelles. Au cœur de « Viniendo » il y a un protagoniste désorienté par son retour de Russie. A La Havane, où il n'a plus ses repères, il se lance à la recherche d'un centre peut-être à jamais perdu. Sa mission quotidienne se limite à trouver un lieu qui puisse l'accueillir. A défaut d'avoir trouvé son centre, il se déplace dans la ville et habite ses marges. Les protagonistes de « Corazón de skitalietz » sont quant à eux des êtres « décentrés » par excellence. Ils ont quitté leur vie passée pour chercher un nouveau centre. Ils errent ainsi, égarés, dans la ville, avec l'espoir de retrouver un espace pour asseoir leur existence.

Le sentiment de l'exil est ici lié à la perte du centre. C'est à travers l'expression de ce manque que se dessinent les premiers contours de l'« *insilio* ». Etrangement, la perte du centre – ou de l'île – n'affecte pas seulement l'émigré c'est-à-dire celui qui quitte son lieu d'origine. On la retrouve, à plusieurs reprises, formulée de l'intérieur, par ceux qui ont choisi de rester.

Ainsi, dans la nouvelle de Daniel Díaz Mantilla, « Enki », ce n'est pas la figure de la mère, exilée à Miami, qui invoque la perte du centre mais bien le fils resté sur l'île avec le reste de la famille déstructurée par cette fuite :

« camino despacio entre tormentas y fieras muertas, buscando el centro, un infinito punto de luz al final. pero mis huellas se pierden y al cabo sólo está el bosque, sólo la innúmera soledad del bosque, el bosque y sus ramas mustias viviendo en la tormenta, [...] »²⁶⁴

L'image finale de la forêt et des chemins impraticables et infinis où se perd le narrateur, révèle le décentrement vital qui a touché les membres de la famille restés à Cuba.

Celui-ci s'exprime, dans d'autres œuvres, par l'errance qui caractérise les personnages. Les êtres vagabonds, déracinés peuplent ainsi l'univers d'Abilio Estévez. Dans ses nouvelles écrites à Cuba – telles que « Regreso a Citerea », « El camino de Damasco » ou encore « Silencio y fuga » – comme dans ses pièces de théâtre – nous pensons notamment à *La noche* écrite encore sur l'île – ou ses romans, une sorte d'errance existentielle habite ses personnages. Nombreux sont ceux qui cheminent en

²⁶³ Antonio José Ponte, « Confesiones de San Agustín, Libro IX, Capítulo X », in *Asiento en las ruinas*, *op.cit.*, p.40.

²⁶⁴ Daniel Díaz Mantilla, « Enki », *op.cit.*, p. 277.

poursuivant une quête souvent indéfinie parce qu'elle tient de l'absolu. Ce qui compte dans l'univers d'Estévez ce n'est pas tant le point de départ ou le point d'arrivée que la traversée : ces moments d'errance auxquels s'abandonnent volontiers les protagonistes. La Cuba de Ponte a quelque chose de cette Cuba transhumante dépeinte par Reinaldo Arenas dans son roman *El color del verano*. Elle est peuplée de tribus nomades qui se déplacent aussi bien en dehors des frontières de l'île qu'à l'intérieur. La plupart de ses personnages sont des éternels déplacés tant de l'extérieur – comme c'est le cas des étudiants cubains en Russie²⁶⁵, de la voyageuse solitaire de « Por hombres » ou de Ignacio qui, dans « A petición de Oshún », part en Afrique pour regagner le cœur de sa bien-aimée – que de l'intérieur – tels les « tugures » qui peuplent La Havane en ruines de « Un arte de hacer ruinas » ou Scorpion et Véranda, les éternels errants de « Corazón de skitalietz ».

Tous déambulent au hasard essentiellement dans un espace urbain mais parfois aussi entre différentes provinces. L'incipit de « Esta vida » place cette nouvelle sous le signe du voyage :

*« Todos los días ella viajaba en aquel tren de una provincia a otra. »*²⁶⁶

Renvoyée de son travail pour avoir insulté un supérieur, Cora est obligée de quitter sa province où toutes les portes lui sont désormais fermées. C'est ainsi que commence pour elle une vie d'errance, son seul point d'attache étant ce train dans lequel elle voyage d'une province à une autre, inlassablement :

*« Cora dijo “mi tren” del mismo modo en que hubiera dicho “mi vida, mi casa, mi trabajo”. »*²⁶⁷

Ses anciens patrons lui ont conseillé de disparaître, ce qu'elle fait en s'égarant pour créer son propre itinéraire. Le vétérinaire malade qu'elle rencontre au cours d'un de ses voyages a choisi lui aussi un mode de vie nomade après la mort de sa femme :

*« Trabajé, educué a mis hijos. Mi esposa murió antes de que me llegara la jubilación. Todas las tardes pasaba el tren y yo me decía: dentro de poco vas a irte, a ningún sitio en especial. »*²⁶⁸

La maladie a retardé son projet qu'il réalise désormais pleinement. L'errance est ce qui unit les personnages de cette nouvelle et, plus largement, du recueil.

²⁶⁵ Comme dans « Lágrimas en el congreso » et « Viniendo ».

²⁶⁶ Antonio José Ponte, « Esta vida », in *Un arte de hacer ruinas y otros cuentos*, op.cit., p.145

²⁶⁷ *Ibidem*, p.152.

²⁶⁸ *Ibidem*, p.150.

Dans « Un arte de hacer ruinas », les étranges « *tugures* », ces personnages qui, arrivés par vagues successives de la campagne, s'installent à La Havane en occupant les vieux immeubles abandonnés. Ces squatters imaginés par Ponte s'entassent dans les appartements jusqu'à provoquer l'effondrement du bâtiment. Une fois écroulé, ils s'en approprient un autre et ainsi de suite tels des nomades d'un nouveau genre. Eux aussi semblent être à la recherche d'un centre. Éternellement insatisfaits, leur installation n'est jamais que provisoire. La Havane en ruines ne représente plus un centre stable, une demeure définitive. Quant à La Havane qui s'érige sous terre, sorte de réplique sans vie de La Havane qui agonise, elle ne peut être, de par sa nature, qu'un centre fictif, illusoire, et donc tout aussi éphémère.

Dans « Corazón de skitalietz », les maisons se vident mystérieusement de leurs habitants : d'abord Véranda qui ne retourne pas à son appartement, puis cet homme prématurément vieilli, rencontré à l'hôpital. Les avis de disparitions se multiplient en ville. Scorpion remet lui aussi les clés de son appartement – geste symbolique quant à son nouveau mode de vie – à Véranda. Tous deux se transforment progressivement en vagabonds, en « *deambulantes* »²⁶⁹ :

*« Miraban sus andrajos [de los locos de la calle] e intuían que a la larga andarían vestidos del mismo modo. No podían ser más historiador y astróloga, eran ya vagabundos. »*²⁷⁰

Pour devenir un vagabond, il faut oublier de rentrer chez soi nous dit le narrateur. Scorpion et Véranda se rendent compte qu'ils ont perdu cette habitude, comme d'autres gestes du quotidien du reste. Ils sont d'ailleurs loin d'être les seuls « *skitalietzs* », ces « *vagabundos desheredados* »²⁷¹ qui abandonnent leur appartement pour errer dans la capitale, en quête de liberté :

*« Otro más que lo abandona todo. No muere, no se mata, se desentiende de sus pertenencias, se reduce a vagar... »*²⁷²

Toujours en mouvement, se déplaçant au gré de leur humeur et de leurs envies, Scorpion et Véranda sont des personnages nomades par excellence.

Les « déambulations » des protagonistes de Ponte ne sont pas sans rappeler les errances des personnages d'Abilio Estévez. Comment ne pas les rapprocher des vagabondages de

²⁶⁹ Antonio José Ponte, « Corazón de skitalietz », *op.cit.*, p.184.

²⁷⁰ *Ibidem*, p.179.

²⁷¹ *Ibidem*, p.165.

²⁷² *Ibidem*, p.165.

Poldo dans « Regreso a Citerea » qui le conduisent jusqu'à un étrange refuge de déshérités dans lequel il restera un temps indéterminé. Les personnages nomades qui apparaissent dans « El camino de Damasco » ne sont pas non plus sans rappeler les personnages errants de Ponte. La ville devient ici désert et les protagonistes des nomades en quête d'absolu :

« No sabían hacia dónde iban, no les importaba demasiado [...]. A juzgar por el tiempo que llevaban andando, debían de estar lejos. ¿Lejos de qué? »²⁷³

Ces âmes désenchantées qui hantent les rues d'une Havane nocturne ou d'un espace indéfini dans un but plus ou moins précis prolifèrent dans les nouvelles cubaines des années 1990. Sans atteindre le stade de vagabonds du récit de Ponte, nombreux sont les personnages du corpus qui errent dans la capitale à la recherche de leur passé ou en quête d'amour, une quête qui touche parfois au désespoir.

« Los perros » de Pablo Díaz Espí relate les errances d'Ernesto à travers La Havane à son retour des campagnes militaires menées en Angola. Victime là-bas de l'explosion d'une mine, il revient chez lui partiellement amnésique. Il espère retrouver ses souvenirs en s'appropriant à nouveau les rues de sa ville :

« La noche anterior había caminado varias veces a lo largo del malecón, intentando extraer algunos recuerdos de la bruma con que la amnesia los había cubierto en su memoria. Al final, se había quedado dormido en el parque frente al teatro, y sus recuerdos seguían tan lisos y amarillos como las ruinas. »²⁷⁴

Cette scène n'est pas sans rappeler celle de « Corazón de skitalietz » où Scorpion s'assoupit dans un cinéma après avoir arpenté les rues de La Havane. Ernesto est à sa façon un « déambulant » qui s'efforce, à travers ses errances, de retrouver les pièces manquantes de son passé. Le lecteur le suit dans le labyrinthe havanais auquel se superpose le labyrinthe de la mémoire. L'errance d'Ernesto est liée à une blessure intime. Le personnage voyage tout au long du récit pour combler un vide comme le fait le protagoniste de « La hora de El Bomba », de José Hugo Fernández. Un ancien militaire des Troupes Spéciales surnommé « El Bomba », habitué aux sensations fortes, est exclu des missions peu après qu'on lui ait diagnostiqué sa séropositivité. Il cherche alors à retrouver par tous les moyens une excitation semblable à celle qui faisait

²⁷³ Abilio Estévez, « El camino de Damasco », in *El horizonte y otros regresos*, op.cit., pp.55-57.

²⁷⁴ Pablo Díaz Espí, « Los perros », in *Encuentro de la cultura cubana*, Madrid, n°25, verano de 2002, p.143.

auparavant son quotidien. Pour atteindre son but, il déambule dans le quartier du Prado en pleine nuit dans l'étrange espoir de se faire agresser. Le lecteur retrouve dans ces vagabondages le même désir de pallier un manque vital. En marchant dans les rues de La Havane il attend « son heure », cet instant où il pourra à nouveau éprouver ses forces physiques et mentales. Ses errances ne tendent que vers l'accomplissement de ce moment précis qui pourtant ne durera que quelques minutes et révèlent le décentrement vital vécu par le protagoniste.

L'apparition de ces héros décentrés et errants au cœur de l'île dans les œuvres des années 1990 peut être lue comme l'expression littéraire de l'exil intérieur vécu par certains écrivains cubains. L'expérience de l'exil – qu'il soit territorial ou intérieur – engage le corps même des écrivains et affecte les personnages qu'ils créent tout comme leurs récits. Les textes, dans les thèmes abordés ou dans leur composition, sont ainsi marqués par la condition vitale de leurs auteurs.

Plusieurs textes recréent les conditions mêmes de l'« *insilio* » en travaillant sur la figure de l'émigré de l'intérieur. Le protagoniste de « La casona », de Manuel C. Díaz, se dévoile, à la fin du récit, comme l'« *insiliado* » par excellence. Le protagoniste, agonisant, s'est inventé de toutes pièces une identité d'exilé sans patrie. Pour survivre au départ des membres de sa famille, il s'est enfermé pour toujours dans sa maison, rêvant d'une autre vie, hors de l'île, s'imaginant appartenir à une autre culture, une autre langue, un autre monde. En réalité, il n'a jamais pu se résoudre à quitter la demeure familiale de La Havane où il est devenu fou dans son isolement. Sans doute incarne-t-il la figure la plus tragique de l'exilé, condamné au pire des châtiments : la folie ou l'exil de soi.

La nouvelle de José Hugo Fernández, « La isla de los mirlos negros », se centre également sur la figure de l'« *insiliado* »²⁷⁵. Lisandro, qui a toujours refusé de rejoindre sa sœur à Miami, a pourtant choisi une autre variante de l'exil puisqu'il vit reclus chez lui, sans contact avec l'extérieur. Comme dans le récit de Manuel C. Díaz, son exil prend une tournure tragique puisque la folie le guette : il passe ses journées à converser avec le défunt poète Julián del Casal, lui-même figure emblématique de l'« *insilio* ». Exilés – de fait – de la réalité insulaire et exilés d'eux-mêmes, ces personnages incarnent l'« *insilio* » absolu qui conjugue exil physique – le corps est enfermé dans un espace

²⁷⁵ Le traitement du thème de l'exil intérieur par José Hugo Fernández attire d'autant plus notre attention que l'écrivain et journaliste, qui vit toujours à La Havane, collabore régulièrement avec les journaux *Encuentro en la red*, *Cubanet*, et d'autres revues jugées peu recommandables à Cuba. Comme tous ceux qui travaillent avec ces organismes de presse étrangère, il est habitué aux intimidations et aux pressions exercées par les autorités cubaines.

limité – et exil mental – l'esprit se construit une réalité parallèle plus supportable, entraînant le sujet vers une folie irrémédiable.

Au regard de ces deux exemples littéraires²⁷⁶, nous pouvons nous demander jusqu'à quel point l'exil intérieur affecte aujourd'hui les écrivains cubains eux-mêmes. Comment se traduit cet exil particulier dans leur vie quotidienne mais surtout dans leur vie intellectuelle ? Comment ces auteurs vivent-ils leur condition d'« *insiliados* » ou d'écrivains maudits ?

2.1.2. L'écrivain maudit

L'écrivain maudit, celui que l'on exile à l'intérieur de l'île – dans l'espoir bien souvent de l'exiler définitivement de l'île – n'a plus grand-chose à voir avec l'intellectuel persécuté à Cuba dans les années 1970, les années noires pour la création artistique cubaine. Les persécutions endurées par un Reinaldo Arenas, l'exilé absolu²⁷⁷, ne trouvent plus d'échos semblables dans la Cuba des années 1990. Pourtant, si les méthodes pour écarter de la vie publique un intellectuel gênant ont changé, l'exil intérieur imposé à certains par de nombreux moyens, toujours plus subtils, lui, n'a pas disparu.

Et quelle est la pire forme d'exclusion que l'on puisse infliger à un écrivain ?

Le silence²⁷⁸.

A l'image du Poète Couvert de Dards de la pièce d'Abilio Estévez, *La noche*, l'écrivain disparaît lorsqu'on le fait taire. Les châtiments physiques qu'endure le Poète ne sont rien en comparaison du silence auquel il est condamné. Celui-ci s'installe au cœur de sa création et qui le réduit à néant :

²⁷⁶ Si nous nous sommes basé ici sur des références littéraires pour aborder le thème de l'exil intérieur, il suffit de parcourir les articles de presse ou les blogs cubains pour se rendre compte que ces fictions s'enracinent dans une réalité bien concrète et toujours d'actualité. C'est en ces termes que Yoani Sánchez, la blogueuse cubaine la plus en vogue du moment, décrit cette forme d'exil répandu sur l'île, tout aussi tragique même si moins « visible » que l'exil définitif : « *Lo noto cada día al tropezarme con gente que hace tiempo no veo y me cuentan que están en sus casas, que casi nunca salen, que apenas si escuchan noticias o prenden la televisión. Ya no soportan el « afuera », la calle, la situación. Se han diseñado un mundo que bien pudiera estar en Bengladesh o en Sydney...* », sur desdecuba.com/generaciony/?p=101.

²⁷⁷ Exilé dans l'île où il fut traité comme un paria, il devint un exilé de la patrie, de la langue, du sexe, et finalement de la vie en se donnant la mort.

²⁷⁸ « [...] y el silencio en la Isla es algo muy pesado. Sencillamente te quedas solo y, ¿quién puede ayudar lo que no es? No te queda ni el famoso derecho al pataleo. Quedas en el limbo, en la nada. Lo terrible es que no existes ni dentro ni fuera de la Isla. Eres el no-ser. », Raúl Soroa, « La circunstancia de escribir en Cuba », in *Cubanet*, Miami, 4 de octubre de 2005, www.cubanet.org/CNews/y05/oct05/04a10.htm

« [...] (Confidencial) *Mi único lugar es la página en blanco y la están quemando. La página en blanco: mi patria, mi territorio, lugar de sufrimiento y dicha. [...]]. No existe mayor angustia ni mayor felicidad. ¡La palabra justa! Y ahora... ¡No tengo papel! ¡Tampoco manos! ¡Ni siquiera palabras! Se lo llevaron todo. A lo mejor tú sabes por qué me condenan, por qué, por qué me dejan esta noche. [...]. A lo mejor tú sabes cuál es mi delito, por qué me trajeron a este lugar. Me duele el cuerpo. Con estos dardos no hay un solo verso que se deje dominar. Nadie. No soy nadie. Nadie. Silencio. Nadie. Silencio. Nadie...* (El Poeta cubierto de Dardos desaparece tras una cortina de humo.) »²⁷⁹

Telle est la meilleure façon d'exiler un intellectuel à l'intérieur de l'île : limiter au maximum sa visibilité littéraire au sein du public cubain.

Il existe différents degrés de marginalisation des écrivains à Cuba que l'on peut définir en fonction de leur diffusion sur l'île. Les situations sont extrêmement variées, depuis ceux qui tentent d'évoluer intellectuellement et socialement dans une ambiance défavorable à leur système de valeurs et accédant à une certaine visibilité littéraire – comme c'est par exemple le cas d'Angel Santiesteban ou comme ce fut le cas d'Amir Valle avant son exil forcé à Berlin – aux figures condamnées à une marginalité totale – tel est le cas notamment des écrivains qui publient leurs œuvres à l'étranger tout en vivant à Cuba, comme Antonio José Ponte jusqu'à son exil madrilène, Pedro Juan Gutiérrez ou Raúl Antonio Capote.

Pour comprendre la marginalisation intellectuelle que représente l'exil intérieur imposé à certains écrivains de l'île, nous pouvons analyser avec plus d'attention quelques exemples particulièrement représentatifs à nos yeux.

La trajectoire d'Antonio José Ponte, un écrivain que nous avons pu rencontrer à Cuba en février 2006, illustre bien la force d'exclusion qu'implique l'exil intérieur puisque, poussé dans ses derniers retranchements et tenu à l'écart de l'espace intellectuel de l'île, il a été contraint de s'exiler en mai 2006. Depuis le début des années 2000, prenant ses distances par rapport aux institutions littéraires du pays, il devient en même temps invisible dans le champ intellectuel de l'île, assumé par le pouvoir comme un exilé de plus.

Un processus de diabolisation de Ponte s'engage à la suite de plusieurs prises de position de l'écrivain jugées dérangeantes par les instances officielles. Alors qu'il remet en question, à une assemblée de l'UNEAC, l'institution littéraire elle-même, il décide de

²⁷⁹ Abilio Estévez, *La noche*, Episodio 15, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1995, p.97.

rejoindre en 2001 le conseil de rédaction de la revue *Encuentro de la Cultura Cubana*²⁸⁰ publiée à Madrid initialement sous la direction de Jesús Díaz et qualifiée par La Havane de « projet contre-révolutionnaire ». Cet engagement est à l'origine du discrédit que lui porte le Ministre de la Culture, Abel Prieto, puisque ce dernier met en garde, dans les réunions à la Bibliothèque Nationale, les directeurs provinciaux de Culture contre l'écrivain qui travaille pour une revue prétendument financée par la CIA.

A la XVI^e Foire Internationale du Livre de Guadalajara, il se présente indépendamment du reste de la délégation cubaine, invité par la maison d'édition *Artes de México*. Il se permet d'y dénoncer l'hypocrisie de la politique culturelle de son pays et réclame le libre accès à l'information pour les citoyens cubains. Suite à ces événements, en 2003 Ponte est « désactivé » de l'UNEAC – selon l'expression consacrée par les autorités – c'est-à-dire expulsé, ni plus ni moins. De ce fait, il perd les privilèges accordés à tout écrivain cubain reconnu. A partir de cette date, Ponte se voit privé des forums de lecture publique ainsi que de la possibilité de voyager à l'étranger même dans le cadre d'échanges universitaires. Il est ainsi habilement écarté à la fois de la vie intellectuelle cubaine et internationale.

S'il s'était préparé à la mise au ban de l'espace littéraire cubain²⁸¹, il vit difficilement la coupure avec le monde intellectuel de l'extérieur. Il était habitué à voyager depuis 1993, date de sa première sortie de Cuba en tant qu'invité au *Foro Joven Literatura y Compromiso* à Malaga. Il avait multiplié par la suite les séjours à l'étranger²⁸² qui lui permettaient de découvrir d'autres horizons intellectuels inaccessibles depuis l'Ile.

Face à l'exil intérieur qui lui est imposé, c'est dans la littérature qu'il trouve le meilleur des refuges. Pourtant ce qu'il écrit n'est pas publié sur l'Ile – à quelques exceptions près. Tout comme l'auteur, son œuvre vit un exil plus ou moins forcé. Ses textes font partie de ce qu'Escher Whitfield appelle « *la literatura desterrada* »²⁸³ ou ce que Desiderio Navarro nomme encore son « *samizdat* »²⁸⁴ : une littérature écrite à Cuba mais uniquement accessible aux lecteurs étrangers ou à ceux capables de se procurer un exemplaire provenant de l'étranger. Cette situation s'explique en partie par le fait que

²⁸⁰ Résidant depuis 2007 à Madrid, Antonio José Ponte est aujourd'hui co-directeur de la revue.

²⁸¹ Il a lui-même fait le choix de publier la quasi-totalité de ses œuvres à l'étranger pour éviter la censure à laquelle il aurait été confronté sur l'Ile.

²⁸² En 1999, il passe un an à Oporto tandis qu'en 2002 il est invité en tant que professeur à l'Université de l'Iowa.

²⁸³ Expression employée par Esther Whitfield dans son prologue au recueil de nouvelles d'Antonio José Ponte, *Un arte de hacer ruinas y otros cuentos*, *op.cit.*, p.17.

²⁸⁴ Terme russe employé pour désigner les textes d'auteurs russes résidant en URSS mais publiés en Occident.

Ponte s'est toujours montré réticent pour soumettre ses écrits à la censure cubaine. A l'exception de quelques rares textes²⁸⁵, l'écrivain a fait le choix d'exporter ses œuvres pour les protéger de toute amputation ou transformation. Ainsi, ses essais *Las comidas profundas*, *El libro perdido de los origenistas* et *La fiesta vigilada* ont été publiés respectivement en France, au Mexique et en Espagne, ses livres de nouvelles *Cuentos de todas partes del Imperio*, *Un arte de hacer ruinas y otros cuentos* et *In the Cold of the Malecón and Other stories* en France, au Mexique et aux Etats-Unis, tandis que son roman *Contrabando de sombras* a été publié en Espagne. Cette dissociation entre le lieu d'écriture et le lieu de publication ne signifie pas pour autant que l'écrivain n'a aucun lecteur à Cuba. Certes, ceux qui connaissent son œuvre ne sont pas légion mais ils ont réussi à se procurer ses livres offerts par l'auteur lui-même ou par des amis en visite sur l'île.

Antonio José Ponte a finalement pris la décision de quitter Cuba en mai 2006 car sa vie en tant qu'écrivain était devenue impossible là-bas. Son exil intérieur, marqué par un sentiment d'asphyxie intellectuelle et morale²⁸⁶, l'a ainsi conduit vers un exil territorial définitif pour assurer sa survie en tant qu'intellectuel.

D'autres, comme l'écrivain Amir Valle ou la poétesse Zoelia Frómeta n'ont pas eu à faire ce choix puisqu'il leur a été tout simplement imposé. Alors qu'ils se trouvaient à l'étranger dans le cadre de leurs activités professionnelles – le premier faisant une tournée en Europe pour promouvoir son livre *Habana-Babilonia* et la deuxième invitée par l'université de Veracruz –, leur permis d'entrée à Cuba a été soudainement « suspendu ». Malgré tous leurs efforts, leurs réclamations n'ont jusqu'à présent pas abouti. Personne ne veut leur répondre, personne n'est prêt à prendre une décision et s'engager, ni le Département de l'Immigration, ni le Ministère de la Culture, ni l'UNEAC. Après près de dix ans d'attente, Zoelia Frómeta s'est vu refuser son permis d'entrée sans aucune explication. Amir Valle, quant à lui, a décidé de ne plus essayer de rentrer à Cuba pour le moment. Tous deux vivent ainsi exilés depuis que les autorités cubaines entravent par tous les moyens leur retour sur l'île.

²⁸⁵ Il s'agit de son recueil de poèmes, *Un asiento en las ruinas*, publié en 1997 par une maison d'édition nationale – *Letras Cubanas* –, de son essai, *Un seguidor de Montaigne mira La Habana*, édité par *Vigía* en 1995 et de sa nouvelle « Corazón de skitalietz », publiée à Cienfuegos en 1998 par *Reina del Mar*.

²⁸⁶ Dans le documentaire « Arte nuevo de hacer ruinas » (2006), il confie : « *Cuando no te dejan ser escritor en tu país y no te dejan salir de tu país... Vivir en un país donde no puedo publicar mis textos, por ejemplo, donde las revistas tienen prohibido que aparezcan textos míos, han arruinado tu vida, te han convertido en una ruina. Mi vida como escritor dentro de este país no existe.* »

Sans avoir été acculés à l'exil – du moins pour le moment – certains écrivains de l'Île continuent de vivre un « *insilio* » sévère, condamnés au silence et à l'isolement total. Telle est la situation que vit Raúl Antonio Capote depuis le début des années 2000. Si son roman *El Caballero Ilustrado* et son recueil de nouvelles *Juego de Iluminaciones* – Prix « Calendario » en 1996²⁸⁷ – ont été publiés à Cuba ce n'est qu'après avoir été sérieusement censurés. Son dernier roman, *El Adversario*, a été publié en 2005 par *Plaza Mayor* à Porto Rico et interdit sur l'Île, même s'il rapporte un vif succès sur le marché de la littérature clandestine. Après la publication de celui-ci²⁸⁸, Capote a dû renoncer à son poste de professeur à l'université. Si un collègue écrivain l'invite à une activité littéraire ou tout simplement lui rend visite, on lui demande un rapport. Il n'a de ce fait presque plus aucun contact avec les autres intellectuels de l'Île. Désormais, plus aucun de ses livres ne se vend dans les librairies cubaines. Il est totalement exclu du système de promotion culturelle tenu par l'État à Cuba. Evincé de l'espace littéraire traditionnel de l'Île, il s'est engagé dans un espace culturel alternatif en participant au jury de concours importants, indépendants de l'idéologie officielle, tels que le Prix Ernest Hemingway en 2001, le Prix Heraldo en 2004 convoqué par les Bibliothèques Indépendantes, et celui de la Revue *Vitral*, du Centre de Formation Civique et Religieuse de Pinar el Río, entre 2003 et 2006.

Réduire un écrivain au silence – en limitant ou en empêchant l'accès à ses œuvres – et à un isolement quasi monastique – en l'écartant du monde intellectuel de l'Île – est la méthode la plus efficace et la plus discrète trouvée par le gouvernement pour exiler les intellectuels gênants. Jorge Alberto Aguiar Díaz en sait quelque chose, lui dont la plupart de ses œuvres – deux livres de nouvelles, un roman et quatre livres de poésie – reste inédite à ce jour. Il n'appartient pas aux institutions culturelles officielles telles que l'UNEAC – qu'il perçoit davantage comme une institution politique que culturelle – ni à l'AHS (*Asociación Hermanos Saíz*). Pour pouvoir sortir de Cuba en 1995, il a dû intégrer cette dernière car c'était pour lui le seul moyen de voyager. De retour au pays l'année suivante, il ne s'est jamais présenté à l'association dont il a donc été

²⁸⁷ Prix créé pour stimuler la création littéraire parmi les plus jeunes. Il est convoqué par la *Asociación Hermanos Saíz*, sous l'auspice de l'Institut Cubain du Livre, la maison d'édition *Abril* et du *Fondo de Desarrollo para la Cultura y la Educación*.

Le livre de Capote n'a pourtant été publié qu'en 2000 par la maison d'édition *Abril*. Un tel délai de publication permet de réduire l'impact de l'œuvre auprès du public et constitue un des nouveaux visages de la censure.

²⁸⁸ A la parution de cette œuvre « interdite », il faut rajouter la lecture par l'écrivain d'une lettre de Luis Manuel García à la Foire du Livre de La Havane en 2004 expliquant les raisons de son absence à la Foire alors qu'on y présentait une de ses œuvres : *El éxito del tigre*.

automatiquement évincé en 2001, après avoir fêté ses trente-cinq ans. Son recueil de nouvelles, *Adiós a las almas*, publié par *Letras Cubanas* en 2002, dans la collection Pinos Nuevos, a été présenté à la Foire du Livre de La Havane le 11 février de la même année, seul jour où cette œuvre s'est vendue à Cuba. Puis, elle a « mystérieusement » disparu des librairies cubaines jusqu'en septembre :

*« Durante siete meses aproximadamente estuvo congelado, vamos a usar el eufemismo, para no decir que estuvo censurado. La distribuidora sólo tenía registrados 200 ejemplares, nunca los mil que debían imprimirse y no hubo respuesta de donde estaban los otros. »*²⁸⁹

Il s'estime trompé par la maison d'édition cubaine qui aurait publié son livre à contrecœur et l'aurait escamoté. Sur son blog, « el fogonero emergente »²⁹⁰, il reconnaît que ce livre a eu une vie « errante et hasardeuse » et qu'il a à peine été distribué à quelques centaines d'exemplaires, loin des promesses de *Letras Cubanas*. C'est un livre critique condamné à l'ostracisme par les éditeurs, face au danger du mauvais exemple de la libre expression et qui expose son auteur au châtement de l'exil.

Voilà le nouveau visage de la censure à Cuba qui se fait ainsi plus voilée : si la plupart des œuvres jugées problématiques ne sont plus interdites en théorie, les autorités en limitent au maximum la circulation. Dans les faits, le résultat est le même puisque le public cubain en est, dans sa grande majorité, privé. Cette nouvelle forme de censure s'est ainsi attaquée aux nouvelles de Virgilio Piñera récemment rééditées à Cuba, à certaines œuvres d'Anna Lidia Vega Serova, comme *Bad Painting*, à *La estrella Boca Arriba* de Raúl Aguiar ou encore à *Paisaje de Arcilla* d'Alejandro Aguiar pour ne mentionner que ces exemples. La dernière œuvre citée est un recueil de nouvelles qui constitue une fresque de la grotesque réalité militaire des années 1960 à Cuba. Pour donner l'impression que ce livre n'avait pas été discrédité, les autorités en ont distribué quelques rares exemplaires dans les librairies les plus fréquentées de la capitale. Mais la publication de l'œuvre a très vite été « gelée ». Si l'écrivain, après de nombreuses réclamations a reçu un petit nombre d'exemplaires pour les lancements qu'il avait prévu, le livre a disparu, comme par enchantement, des rayons des librairies, sans doute

²⁸⁹Propos de JAAD recueillis par Claudia Márquez Linares, « Al borde de una crisis », in *De Cuba*, n°1, La Habana, diciembre de 2002, sur www.rsf.org/IMG/pdf/doc-1970.pdf

²⁹⁰jorgealbertoaguiar.blogspot.com

sous les pressions répétées de certains fonctionnaires du Ministère des Forces Armées et du Département Idéologique du Comité Central²⁹¹.

Ces manœuvres silencieuses employées contre les livres indésirables font que ceux-ci ne circulent pas sur l'île. Comme le souligne JAAD, la censure la plus efficace aujourd'hui est celle qui s'attaque aux circuits de distribution :

« *Mañana se puede publicar hasta a Reinaldo Arenas, no dudo que lo publiquen un día porque la censura está ahora en los circuitos de distribución. Esta es una manera muy astuta, muy suspicaz de darle otro matiz a la censura.* »²⁹²

S'attaquer à la diffusion de l'œuvre c'est réduire la portée que celle-ci va avoir au sein du public cubain. Ces livres qui sortent du cadre du « révolutionnairement correct » tardent d'ailleurs souvent à être édités. De nombreuses irrégularités dans la publication retardent ainsi la parution de l'œuvre en librairie. Le recueil de nouvelles d'Angel Santiesteban, *Sueño de un día de verano*, sur l'expérience de la guerre en terre africaine n'a été publié que trois ans après avoir remporté le prix UNEAC. Le recueil de Yoss, *W*, publié en 1997 dans la collection *Cemí* de *Letras Cubanas* aurait, quant à lui, dû paraître dans la collection *Pinos Nuevos* quelques années auparavant. Ce décalage s'explique par le fait qu'à l'origine l'écrivain avait dédié son recueil à Guillermo Cabrera Infante – dédicace qui a disparu de la version diffusée.

Ces mécanismes de censure sont d'autant plus efficaces qu'ils ne font pas de bruit. Les écrivains eux-mêmes ne sont pas toujours au courant de la censure qui s'exerce autour de leur œuvre notamment quand celle-ci porte sur les délais de publication. Ainsi, en 1994, le recueil d'Amir Valle, *Manuscritos del Muerto*, est finaliste au Prix *Casa de las Américas* dans la catégorie nouvelle. Après l'avoir présenté à *Letras Cubanas*, la maison d'édition approuve sa publication pour 1998. Puis, sans aucune explication, le livre est subitement retiré des presses. L'écrivain n'a jamais été averti de cet acte de censure. Ce sont des bruits de couloir qui le lui ont appris. On l'informe alors que son œuvre expose des conflits et des situations sociales – tels que les campagnes internationalistes, le manque de liberté de la presse, etc. – que la politique officielle cubaine n'est pas prête à « digérer ». L'œuvre a finalement été publiée mais avec deux ans de retard, en 2000. Ce

²⁹¹ Ces informations sont tirées de l'article d'Armando Añel, « Censura y autocensura en la literatura cubana de los noventa: una observación y algunos apuntes », in *Revista Hispano Vubana*, n° 13, Madrid, 2002, pp.71-78.

²⁹² Propos de JAAD recueillis par Claudia Márquez Linares, « Al borde de una crisis », in *De Cuba*, n°1, La Habana, décembre de 2002, sur www.rsf.org/IMG/pdf/doc-1970.pdf

déphasage entre la date d'écriture et la date de parution de l'œuvre en diminue la force : la nouveauté des thèmes abordés, leur actualité, leur originalité ont perdu entre temps de leur éclat. Amir Valle avait même été exclu initialement de l'anthologie *Aire de Luz* préparée par Alberto Garrandés sur la nouvelle cubaine alors que celui-ci avait retenu le récit, « Mambrú no fue a la guerra », tiré du recueil censuré. Ce n'est que grâce aux pressions de Garrandés et de plusieurs écrivains – dont Alberto Garrido, Michel Perdomo, ou Angel Santiesteban – qui ont menacé de retirer leurs textes de l'anthologie que la nouvelle d'Amir Valle a pu paraître dans l'ouvrage comme prévu.

C'est ainsi que les œuvres « conflictuelles » sont exclues de la littérature cubaine, condamnées sans doute au pire des exils : le silence. A l'instar du narrateur du récit d'Abilio Estévez, *Muerte y transfiguración*, ces livres doivent affronter la plus efficace des mises à mort : l'oubli :

« [...] no me asesinaron. Recurrieron al olvido. El olvido es el modo más higiénico y definitivo de matar. »²⁹³

L'« *insilio* », tel que nous l'avons analysé, est un des multiples visages de la fuite à Cuba. Il apparaît, selon l'expression de Ruth Behar, comme le double spéculaire de l'exil. Tous deux impliquent une mise à l'écart du centre mythique de l'île, partageant l'expérience du déracinement, de la distance et de la perte.

L'« *insilio* » et l'exil sont, en fin de compte, deux formes de marginalisation intellectuelle²⁹⁴ : ils représentent une mise à mort symbolique de celui qui s'y trouve confronté. L'exclusion physique de l'île est souvent précédée d'une éviction du monde des lettres, condamnant l'écrivain au pire des châtements.

Rejetée de l'espace réel comme de l'espace symbolique de l'île, la littérature « exilée » trouve pourtant d'autres espaces d'expression, au-delà de tout territoire.

²⁹³ Abilio Estévez, *Muerte y transfiguración*, Holguín, Ediciones Holguín, 2002, p.13.

²⁹⁴ Rafael Rojas a établi ce parallèle dans plusieurs essais, notamment dans *La isla sin fin*, Miami, Universal, 1999.

1.2. Errance, nomadisme et exil : la condition diasporique de la littérature cubaine

« *Somos la generación del fragmento
somos el mosaico del azar.* »

José A. Martínez Coronel, « Los coturnos del tiempo »

Quand Tonel rêve le monde, il s'imagine un planisphère composé, tel un puzzle, de morceaux de bois qui ont la forme de l'île de Cuba. Son œuvre, « Mundo soñado », inverse la perspective habituelle avec laquelle les Cubains regardent leur pays : elle les oblige à le concevoir non plus seulement comme un espace monolithique où se mélangent des cultures venues d'ailleurs mais aussi comme un territoire éclaté, démultiplié à l'infini et qui existe désormais au-delà des frontières insulaires. Le monde devient une projection du morcellement de l'île : il se fait l'écho de sa dispersion. Parallèlement, cette nouvelle carte du monde est recomposée de façon harmonieuse avec cette île capable, par sa « répétition », de s'agrandir à l'infini.

Les années 1990 ont marqué, pour l'identité et la culture cubaines, le temps de l'éclatement et de la dissolution. C'est véritablement à ce moment que l'on assiste à une multiplication sans fin de fragments de la géographie cubaine. Comme dans le tableau de Tonel, Cuba est à la fois partout et nulle part puisqu'en se dispersant elle a perdu son centre.

1.2.1. Vers une définition de la diaspora cubaine

La dissolution de l'île commence, pour de nombreux intellectuels cubains, avec le triomphe de la Révolution. Le 1^{er} janvier 1959 marque ainsi le début de la dispersion massive de son peuple, qui deviendrait ce que l'on appelle aujourd'hui la diaspora¹⁹⁸. Cet événement historique a initié le cycle de la dissémination cubaine dans un mouvement qui, depuis plus de quarante ans, semble incessant.

¹⁹⁸ Selon Lourdes Gil, « *En términos cósmicos, 1959 es la eclosión del Big-Bang de nuestra historia contemporánea.* », « La apropiación de la lejanía », in *Encuentro de la Cultura Cubana*, n°15, Madrid, invierno de 1999-2000, p.64.



Tableau 1 : *Díaspóra cubana* de Tomás Esson

Une première vague d'exil se produit dès 1959, constituée essentiellement par les partisans de Batista et autres « contre-révolutionnaires ». Après près de quatre ans de flux continu, l'émigration cubaine vers les Etats-Unis est suspendue en octobre 1962, pendant la crise des missiles, à l'issue de laquelle les vols sont interrompus entre l'île et son voisin du Nord. On estime que 354 963 Cubains ont quitté leur pays au cours de cet « exil doré »¹⁹⁹.

En octobre 1965, Fidel Castro décide d'ouvrir le port de Camarioca aux embarcations des exilés désireux de venir chercher leurs proches. Par cette voie partent près de 3000 Cubains, tandis que 2000 autres quittent l'île dans des bateaux loués par le gouvernement nord-américain. A partir du 1^{er} décembre 1965 est organisé un pont aérien régulier entre Varadero et Miami, une forme plus sûre et plus ordonnée d'organiser l'émigration cubaine. Ces « vols de la liberté »²⁰⁰, initiés sous la présidence

¹⁹⁹ Chiffres fournis par Josep M. Colomer dans son article « Salida, voz y hostilidad en Cuba », *art.cit.*, p.12.

²⁰⁰ Ainsi nommés par les candidats à l'émigration et les exilés.

de Johnson, sont effectués deux fois par jour, cinq jours par semaine jusqu'en août 1971²⁰¹. Ils permettent le départ de plus de 260000 Cubains vers les Etats-Unis.

En 1980 se produit un incident semblable à celui de Camarioca connu sous le nom d'exode de Mariel. Tandis qu'un nombre croissant de Cubains tente de quitter l'île par des voies illégales, Fidel Castro ouvre les frontières en appelant à nouveau « la communauté cubaine de l'extérieur » à venir en bateau chercher les candidats au départ. Vingt-quatre heures après cette mesure, des groupes d'exilés à Miami organisent une flottille de quarante-deux embarcations privées pour transporter les futurs émigrés. Ainsi, pendant plus de cinq mois, sous l'œil attentif des autorités de l'île, des milliers de Cubains ont pu quitter le pays. C'est au cours de l'épisode de Mariel que le gouvernement a organisé des manifestations massives d'appui à Fidel Castro où la foule criait « ¡Que se vayan! », « ¡Traidores! », « ¡Escoria! », « ¡Gusanos! » aux candidats à l'exil. Des actes de répudiation d'une extrême violence – non seulement verbale mais aussi physique – ont ainsi été organisés contre eux. Les autorités cubaines ont également profité de cette nouvelle vague de départs pour se débarrasser de certains dissidents et vider les prisons de l'île des délinquants indésirables. Au cours de cet exode, 124 770 Cubains sont partis aux Etats-Unis²⁰².

Au début des années 1990, l'Ambassade d'Espagne et celles d'autres pays à La Havane sont occupées par de nombreux demandeurs d'asile. De plus en plus de Cubains détournent des bateaux pour rejoindre la Floride. Au cours de l'été 1994, la vague de « *balseros* » qui essayent de quitter le pays illégalement devient massive et dangereuse. Les tentatives des garde-côtes cubains pour freiner ce flux dégènèrent. Le 13 juillet 1994, ils provoquent le naufrage d'un petit bateau à vapeur – « el remolcador 13 de marzo » – qui avait été dévié de sa route dans le port de la capitale, causant des dizaines de morts parmi les passagers. Une nouvelle fois, Fidel Castro ouvre les frontières cubaines, donnant l'ordre de ne plus arrêter les émigrants illégaux. Le nombre de « *balseros* » partant de plusieurs ports tels que Rincón de Guanabo, Cojímar et La Havane augmente chaque jour : de 575 le 18 août ils passent à 3253 le 23 août. En deux semaines, ce sont près de 25 000 « *balseros* » qui se jettent à l'eau, dans une atmosphère de liberté dans les rues, bien différente de celle qui avait accompagné l'exode de Mariel. Loin des insultes et des agressions, les Cubains qui ont fait le choix de partir quittent l'île avec l'appui et les encouragements de ceux qui restent. La réaction des Etats-Unis

²⁰¹ Selon Josep M. Colomer, leur interruption, décidée par le président Nixon, répond au refus grandissant parmi les citoyens nord-américains d'accepter autant d'immigrants, *art.cit.*, p.13.

²⁰² Chiffres avancés par Josep M. Colomer, *art.cit.*, p.14.

ne se fait pas attendre : dès le 19 août, le président Clinton annonce son intention de mettre un terme à cette immigration illégale et ordonne aux garde-frontières américains de sauver et de transférer les « *balseiros* » à la base militaire de Guantánamo. Quelques 33 000 candidats à l'immigration y sont ainsi regroupés. A partir du 13 septembre, les garde-côtes cubains ont ordre de ne plus laisser partir de Cubains. A la suite de cet épisode, les Etats-Unis s'engagent à délivrer jusqu'à 20 000 visas par an mais également à renvoyer sur l'île tout Cubain capturé en mer et à ne plus permettre l'émigration illégale. C'est une nouvelle politique d'immigration qui se met tacitement en place, ne concernant que les Cubains : celle des « pieds secs, pieds mouillés ». Tout émigrant cubain repêché ou arrêté par les garde-côtes nord-américains, avant d'arriver sur le territoire des Etats-Unis, doit être immédiatement déporté à Cuba. Ceux, en revanche, qui parviennent à atteindre leur destination à l'insu des autorités de l'immigration du pays, ont le droit de demander l'asile politique.

A la suite de la « crise des *balseiros* », plus de 30 000 Cubains sont admis aux Etats-Unis.

Pourtant, l'exilé cubain n'est pas une figure née avec la Révolution. Cuba est depuis longtemps une terre d'exil. Ainsi, les trois figures centrales de la poésie cubaine du XIXe siècle, José María Heredia, Gertrudis Gómez de Avellaneda et José Martí ont écrit la majeure partie de leur œuvre à l'étranger. La « *transterritorialité de la culture cubaine* »²⁰³ n'est donc pas un phénomène nouveau mais, depuis la Révolution, elle s'est accentuée de façon extraordinaire. La communauté des Cubains errants – en particulier des artistes et des intellectuels – n'a cessé de s'étoffer depuis la victoire des « *barbudos* ». Jusqu'au début des années 1960, l'immigration avait plus de poids que l'exil dans l'histoire sociale cubaine. Ce n'est qu'avec le triomphe de la Révolution et l'instauration d'un régime communiste en 1961 que ce rapport s'est radicalement inversé et que la société cubaine a commencé à générer plus d'exil que d'immigration²⁰⁴.

Cuba est aujourd'hui un des pays avec la plus grande proportion d'exilés – entre 15 et 20% de sa population – et avec la plus grande proportion d'artistes et d'intellectuels en exil²⁰⁵.

Et c'est en 1991 que commence, selon Iván de la Nuez, la « diasporisation » de la culture cubaine. A partir de cette date la géographie de l'île s'est démultipliée à l'infini :

²⁰³ Iván de la Nuez, *La balsa perpetua*, *op.cit.*, p.29.

²⁰⁴ Rafael Rojas, « Diáspora y literatura », in *Encuentro de la Cultura Cubana*, n°12-13, Madrid, primavera-verano de 1999, p.137.

²⁰⁵ Probablement un tiers des intellectuels cubains vit à l'étranger d'après Michi Strausfeld, « Isla-Diáspora-Exilio: anotaciones acerca de la publicación y distribución de la narrativa cubana en los años noventa », *op.cit.*, p.17.

« Mas mi diáspora privada tiene su particular sello en 1991, año en el que un grupo enorme de artistas y escritores que nacieron con la Revolución pasaron al exilio, esta vez dispersado abundantemente en ciudades como México D.F., Nueva York, Madrid, Barcelona, Moscú, Caracas o París. »²⁰⁶

En réalité, tout commence un peu avant, à la fin des années 1980, quand la jeune génération d'artistes cubains – notamment les artistes plastiques –, nés sous la Révolution, émigre en masse. José Bedia, Rubén Torres Llorca, Leandro Soto, Florencio Gelabert, Gustavo Acosta, Aldo Menéndez, Arturo Cuenca, Glexis Novoa, Ana Albertina Delgado, Adriano Buergo, Tomás Esson et beaucoup d'autres encore sont ainsi partis au début des années 1990, au moment de la libéralisation des restrictions sur les voyages des artistes et de leurs familles. Lorsqu'éclate la crise économique, le gouvernement cubain cherche à réduire les dépenses : laisser les artistes partir s'inscrit dans cette logique tout en permettant de se débarrasser d'individus créatifs et pensants et donc potentiellement problématiques dans une période versatile. La plupart des artistes de renom fuirent via le Mexique mais s'établirent souvent par la suite à Miami. Ainsi, presque tous les jeunes qui constituèrent la fine fleur de l'art plastique cubain des années 1980-1990 vivent aujourd'hui hors de l'île.

C'est au cours de cette décennie que le thème du voyage s'introduit de façon obsessionnelle dans la poésie et la peinture cubaines. Véritable obsession nationale, il devient désormais, selon les termes de Jorge Luis Arcos, « *casi un estado perpetuo de sensibilidad* »²⁰⁷.

A partir de 1993, c'est le corps de la communauté cubaine qui se disloque avec le déferlement des « *balseros* » sur les côtes de Floride. A partir de 1995²⁰⁸, on peut supposer qu'environ 30 000 Cubains émigrent chaque année.²⁰⁹

La fragmentation de l'île commence par la diaspora de ses citoyens comme nous le rappelle Rafael Rojas²¹⁰. Il faut noter que l'utilisation du concept de « diaspora » pour

²⁰⁶ Iván de la Nuez, *La balsa perpetua, op.cit.*, p.27.

²⁰⁷ Jorge Luis Arcos, « Notas (para una conversación) sobre la diáspora cubana », in *Otro Lunes*, n°1, Berlín, mayo de 2007, sur www.otrolunes.com/hemeroteca-ol/numero-01/html/sumario/este-lunes/este-lunes-n01-a03-p01-200705.html

²⁰⁸ En mai 1995, les gouvernements cubain et nord-américain signent des accords migratoires. Les Etats-Unis s'engagent, entre autres, à délivrer 20 000 visas par an aux Cubains souhaitant quitter le pays.

²⁰⁹ Chiffres avancés par Rafael Rojas, dans son essai *El arte de la espera*, Madrid, Colibrí, 1998, p.96. Selon l'auteur, des études gouvernementales admettent que chaque année, le potentiel migratoire de l'île est d'un demi million de personnes, essentiellement des jeunes entre vingt et trente ans, c'est-à-dire les forces vives de la nation. D'après des chiffres fournis par la Section des Intérêts des Etats-Unis de La Havane, en 1998, ce sont 541 000 Cubains qui se sont inscrits pour le tirage au sort organisé pour distribuer les visas vers le Nord.

aborder le phénomène de l'exil cubain est assez récente puisqu'il n'apparaît de façon récurrente dans les œuvres critiques artistiques et littéraires que dans les années 1990.

Ce terme utilisé pour qualifier l'émigration cubaine ne prend pas le même sens selon les spécialistes. Certains, telle Madeline Cámara, établissent une nette distinction entre diaspora et exil : pour cette intellectuelle cubaine résidant en Californie, la condition de l'exilé est liée à son opposition politique. C'est pour cela qu'il choisit de quitter – ou qu'on l'oblige à quitter – l'île et qu'il ne pourra y revenir, même en visite, car le gouvernement cubain le lui interdit. M. Cámara refuse, dès lors, d'inclure l'exilé dans le concept plus global de diaspora. C'est une démarche similaire qu'adopte Michi Strausfeld quand il définit les écrivains de la diaspora comme des Cubains qui n'ont pas quitté l'île pour des motifs politiques et qui peuvent, par conséquent, y revenir quand ils le souhaitent, d'autant plus s'ils apportent des dollars²¹¹.

D'autres, en revanche, telle l'anthropologue cubano-américaine Ruth Behar emploie ce terme dans son essai « Going to Cuba: Writing Ethnography of Diaspora, Return and Despair »²¹², pour désigner aussi bien l'émigration massive des Cubains vers les États-Unis après 1959 que l'exil intérieur vécu sur l'île. Elle n'hésite pas à comparer l'exil cubain à la diaspora juive tant pour le déplacement démographique que pour le traumatisme historique que représentent ces deux mouvements migratoires. Plus récemment, des intellectuels comme Iván de la Nuez ou Rafael Rojas²¹³ ont abondamment employé ce terme sans l'opposer à l'exil. Au contraire, pour ces derniers, le concept de diaspora offre l'avantage d'englober les artistes cubains qui émigrent à l'étranger aussi bien temporairement que définitivement.

Pour notre part, nous choisissons de ne pas exclure l'exil de la diaspora, prenant ce dernier dans son sens le plus large de dispersion ou dissémination qui englobe les différentes formes d'émigration. Il nous sert à qualifier un type d'émigration, qui peut ou non inclure l'exil, mais qui se caractérise surtout par le fait que les intellectuels cubains concernés vont travailler ou résider pour de longues périodes dans d'autres

²¹⁰ *Ibidem*, p.96.

²¹¹ Voir, par exemple, dans « Isla-Diáspora-Exilio: anotaciones acerca de la publicación y distribución de la narrativa cubana en los años noventa », *op.cit.*, pp.11-23.

²¹² Ruth Behar, « Going to Cuba: Writing Ethnography of Diaspora, Return and Despair », in *The Vulnerable Observer-Antropology That Breaks Your Heart*, Boston, Beacon Press, 1996, pp.136-160.

²¹³ Dans l'article de Rafael Rojas, « Diáspora y literatura », nous pouvons lire : « *No veo pues una relación excluyente entre los conceptos de diáspora y exilio, ya que la primera quiere significar el conjunto de todos los espacios migratorios, mientras que el segundo se refiere a un tipo específico de emigración: aquella que concibe el éxodo como destierro nacional, como viaje hacia la oposición política.* », *art.cit.*, p.140.

pays avec l'accord des autorités cubaines. Généralement, ils ne produisent pas de discours d'opposition politique directe contre le régime castriste et reviennent souvent en visite sur l'île. Ce terme parviendrait ainsi à englober l'ensemble des Cubains qui partent de l'île, de façon définitive ou non.

Peu à peu, le concept de diaspora s'est imposé dans les réflexions portant sur le phénomène de l'émigration cubaine postrévolutionnaire. De nombreux critiques cubains, certains d'entre eux résidant à l'étranger, d'autres à Cuba, tels Rafael Rojas, Emilio Ichikawa, Víctor Fowler ou Iván de la Nuez, l'ont appliqué à l'art, parlant de la « littérature de la diaspora » pour définir la production de ce groupe d'artistes cubains toujours plus nombreux qui créent dans les marges politiquement floues de l'intérieur et de l'extérieur de l'île.

Le recours relativement tardif à ce concept dans le cas cubain s'explique sans doute en partie par le contexte même dans lequel il est apparu. Le dernier exode cubain des années 1990 présente une caractéristique nouvelle par rapport aux précédentes vagues d'exil : il a fait littéralement exploser la communauté cubaine – et notamment la communauté intellectuelle – qui a perdu ses assises territoriales traditionnelles²¹⁴. Le choix de la résidence ne se limite plus seulement à La Havane ou Miami. La « *frénésie centrifuge* »²¹⁵ des années 1990 dont parle Rafael Rojas a démultiplié les pôles de la culture cubaine. Ce phénomène est particulièrement frappant lorsqu'on étudie d'un peu plus près les destinations choisies par les écrivains de notre corpus qui se sont installés à l'étranger ces dernières années. Nous remarquons que si un certain nombre d'entre eux choisissent encore les États-Unis²¹⁶ – et Miami en particulier –, beaucoup d'autres préfèrent des destinations aussi diverses que Madrid²¹⁷, Barcelone²¹⁸, Almería²¹⁹, Berlin²²⁰, Cologne²²¹, Mexico²²², Lima²²³, etc.

²¹⁴ La plupart des artistes et intellectuels cubains qui quittèrent l'île après la Révolution et jusque dans les années 1980 s'installèrent majoritairement aux États-Unis. Ceux qui partirent pour l'Europe ou l'Amérique Latine furent plus rares. Nous pouvons citer, parmi les exilés célèbres, Guillermo Cabrera Infante qui s'établit en Angleterre, Gastón Baquero qui s'installa en Espagne, Severo Sarduy qui élit résidence en France ou encore René Vázquez Díaz qui choisit de vivre à Stockholm.

²¹⁵ Rafael Rojas, *La isla sin fin*, Miami, Ediciones Universal, 1999, p.146. Dans son *Informe contra mí mismo*, Eliseo Alberto dresse, sur une dizaine de pages, l'interminable liste de tous les intellectuels et artistes cubains disséminés à travers le monde, Madrid, Alfaguara, 2002, pp.306-315.

²¹⁶ Tel est le cas, entre autres, de Rodolfo Martínez, parti aux États-Unis en 1989, d'Alejandro Lorenzo établi là-bas depuis 1993, de Roberto Uría et Rita Martín arrivés à Miami respectivement en 1993 et 1994, ou encore, plus récemment, d'Ayled Prieto installée aux États-Unis depuis 2001.

²¹⁷ Mylene Fernández Pintado partage ainsi son temps entre La Havane et la capitale espagnole. Luis Manuel García après avoir vécu à Séville au début des années 1990 s'est installé par la suite à Madrid. Mario L. Guillot Carvajal quant à lui, y vit depuis 1995.

C'est une « Cuba cubiste » qui s'ébauche à partir de l'éclatement de la culture cubaine en multiples fragments²²⁴.

L'espace diasporique dessine une carte qui tend à éluder la confrontation Cuba-Etats-Unis – omniprésente et presque exclusive dans le discours de l'exil – pour imposer un paysage plus diffus englobant de nombreux « pays tiers ». Si l'exil cubain a toujours été un exil de type diasporique, comme le souligne Rafael Rojas, c'est par l'ampleur du phénomène – et notamment par la densité démographique qu'atteignent aujourd'hui ses différentes « colonies » – que cette condition se fait plus tangible²²⁵.

Le concept de diaspora qui suppose l'existence d'un centre – dans notre cas La Havane – à partir duquel se réalise la dissémination d'un peuple est entendu, dans le contexte que nous venons d'évoquer, comme la dispersion du peuple cubain dans son sens le plus large. La dissémination de ce groupe géographiquement, historiquement, et socialement situé est produite – comme dans l'exemple paradigmatique de la diaspora juive – par la contrainte. Les changements induits par la Révolution ont poussé vers l'exil de nombreux Cubains pour différents motifs : divergence avec la politique révolutionnaire, confiscation des biens, persécution, peur des représailles, des conditions économiques détériorées, etc.

Envisager un groupe comme une diaspora implique également l'existence de réseaux de tout type mettant à mal les frontières de l'Etat-Nation puisque cette communauté est caractérisée par son extraterritorialité et sa transnationalité. Ainsi, d'importants réseaux économiques, par exemple, se sont tissés entre Cubains du dedans et du dehors notamment depuis l'apparition des « *remesas* », cet argent envoyé par les familles exilées à leurs proches restés sur l'île. Celles-ci génèrent presque autant d'entrée de devises que le tourisme et plus que le sucre²²⁶.

²¹⁸ Abilio Estévez vit à Barcelone depuis la fin des années 1990 tandis que s'y est installé, en 2006, Antonio José Ponte.

²¹⁹ C'est le cas d'Alexis Díaz-Pimienta qui partage son temps entre La Havane et Almería.

²²⁰ Amir Valle vit dans la capitale allemande depuis que les autorités cubaines lui posent problème pour revenir sur l'île.

²²¹ Jorge Luis Arzola s'y est établi depuis 2001.

²²² Tel est le cas d'Andrés Jorge depuis 1991.

²²³ Plus récemment, dans les années 2000, l'écrivain Ronaldo Menéndez Plasencia s'est établi dans la capitale péruvienne où il travaille comme éditorialiste et professeur de journalisme.

²²⁴ D'après la vision d'Antonio Vera-León évoquée par Iván de la Nuez dans *El mapa de sal*, *op.cit.*, p.27.

²²⁵ Rafael Rojas, « Diáspora y literatura », *art.cit.*, p.137.

²²⁶ Pour plus de détails sur les différents critères qui permettent d'identifier l'exil cubain en tant que diaspora, consulter l'article de Lorraine Karnoouh, « *Gusano, balsero, marielito, cubanoamericano*. Eléments pour une réflexion sur la diaspora cubaine », sur www.gensdelacaraibe.org/recherche/articles.php?id_story=71

Le concept de diaspora permettrait donc de réunir l'ensemble des émigrés cubains aussi bien les « *gusanos* », « *apátridas* », « *escorias* » ou « *marielitos* » que les « voyageurs », les « nomades », les « *transterrados* » ou « *quedaditos* »²²⁷. Il peut englober les différentes formes d'émigrations depuis « l'exil dur » jusqu'à « l'exil mou » ou « l'exil de velours »²²⁸, cette troisième option qui se trouve quelque part à mi-chemin entre rompre complètement avec l'île et rester. Les Cubains qui ont quitté leur pays dans ces conditions possèdent un statut migratoire nébuleux par lequel ils s'abstiennent de critiquer publiquement le régime castriste. En échange, celui-ci leur concède des visas pour rendre visite à leur famille sur l'île de temps en temps. Cette solution qui semble en apparence un peu moins conflictuelle situe ses acteurs dans un entre-deux mouvant, ni d'un côté ni de l'autre.²²⁹

C'est quand l'île a eu besoin des « *remesas* » familiales pour survivre que les « *gusanos* » se sont transformés en « *mariposas* » constituant désormais ce que le gouvernement cubain nomme par l'euphémisme « *comunidad cubana en el exterior* ». Pourtant, cette communauté cubaine est dépossédée de ses droits puisqu'elle ne peut revenir vivre dans son pays, ni y posséder une propriété, ni recevoir de retraite pour les années de travail à Cuba, ni voter aux « élections » du Pouvoir Populaire.

Comme le soulignait le journaliste cubain – exilé aux États-Unis depuis 1983 – Alejandro Armengol, sur l'île le discours officiel évite le terme « exil » notamment pour sa charge politique car il serait pour le moins embarrassant de qualifier d'exilés près de deux millions de personnes. Il lui préfère l'expression « *comunidad cubana en el exterior* », tolérant, sur le plan culturel, le concept de diaspora. Ainsi, il faut reconnaître

²²⁷ Ils constituent, ce que l'on appelle sur l'île, « l'exil rouge » : « *el refugio de la libreta, el destierro de baja intensidad, aunque el oficialismo tiene una definición algo más severa y socarrona; los llama los quedaditos. Son los escritores y artistas que se fueron, pero no tanto. Son quienes pueden venir ante la enfermedad o la muerte de un familiar o ante un ataque de nostalgia. [...] Condescendientes, vienen porque el corazón "tú sabes" sigue en Cuba* », Raúl Rivero, « Las visas del pícaro », in *El Nuevo Herald*, Miami, 27 de diciembre de 1996, sur www.cubanet.org/CNews/y96/dec96/27visas.html

²²⁸ Ces expressions sont, aux yeux de Iván de la Nuez, de doux euphémismes qui tendent à minimiser la dureté de l'expérience vécue par tout exilé, quels que soient les motifs de la fuite : « *Tales calificaciones han sido aplaudidas con entusiasmo por el Exilio Jurásico – versión retrógrada y oficial de la diáspora cubana – para su beneficio. Mas debo decir que, en mi caso particular, de exilio he visto mucho, y de terciopelo muy poco.* », in *El mapa de sal*, op.cit., p.27.

²²⁹ La frontière entre ces différentes formes d'exil est parfois bien mince. Ainsi, l'écrivain Eliseo Alberto a été un « *exiliado de baja intensidad* » comme il s'est lui-même appelé jusqu'en 1997, date de la publication de son œuvre, *Informe contra mí mismo*, critique ouverte de Fidel Castro, du régime cubain et des exilés de la ligne dure. Par cette prise de position, il est passé de cet « exil mou » à un exil politique « dur ».

avec Iván de la Nuez que, dans le sens idéologique, ce dernier terme peut servir de camouflage à cet autre mot que l'État cubain abhorre : l'exil²³⁰.

Si le gouvernement cubain favorise l'identification des termes diaspora et exil afin d'ôter toute légitimité au facteur politique dans l'exil postrévolutionnaire et d'essayer de normaliser ainsi la situation, celle-ci peut également être perçue plus positivement et aller dans le sens d'une réunification de la communauté cubaine. Ainsi, pour Lorraine Karnouh, l'emploi du terme diaspora permet de réaliser un travail de catharsis face à un phénomène traumatique, tant pour les Cubains du dedans que pour ceux du dehors :

« Le discours artistico-culturel sur la diaspora met en relief une identité positive entre Cubains issus de l'émigration mais aussi entre Cubains en général. Il s'agit de dépasser ou de dénoncer une politisation considérée comme excessive pour construire ou reconstruire une communauté. »²³¹

1.2.2. Errance et fragmentation : l'histoire d'une dispersion

Pourtant, au-delà de cette réunification symbolique induite par ce concept, toute diaspora est d'abord l'histoire d'une dispersion comme le suggère James Clifford²³².

Force est de constater que, depuis les années 1990, la nation cubaine n'est plus confinée dans la géographie insulaire. S'est constitué un véritable « empire », du moins dans le sens parodique que lui donne Antonio José Ponte dans son recueil de nouvelles *Cuentos de todas partes del Imperio*. Ses histoires « impériales » sont, en partie, un écho littéraire à un constat historique. Tandis qu'on parle, dans les journaux, d'une communauté de femmes cubaines en Jordanie ou d'un réfugié cubain au Caire qui gagnerait sa vie en promenant les touristes sur des chameaux, Ponte nous révèle l'existence de Cubains en Islande, en Russie, en Afrique ou en Angleterre. Sa nouvelle, « Por hombres », est en ce sens emblématique puisque la protagoniste rencontre des compatriotes cubains éparpillés dans les lieux les plus inattendus de la planète. Alors qu'elle est en vacances avec son mari étranger quelque part dans le Sud, elle fait une rencontre qui n'est pas sans rappeler les rumeurs propagées par les médias :

²³⁰ Iván de la Nuez, « El destierro de Calibán », in *Encuentro de la cultura cubana*, n° 4-5, Madrid, primavera-verano de 1997, p.140.

²³¹ Lorraine Karnouh, « *Gusano, balseiro, marielito, cubanoamericano*. Eléments pour une réflexion sur la diaspora cubaine », *art.cit*

²³² « [...] a history of dispersal, myth/memories of the homeland, alienation in the host (bad host?) country, desire for the eventual return, ongoing support for the homeland, and a collective identity importantly defined by this relationship. », James Clifford, « Diasporas », in *Cultural Anthropology*, n°3, august 1994, p.305.

« *Y un día de esa vacaciones, a punto de caerme de un camello, el camellero y yo soltamos la misma interjección. Y no hubo dudas, lo que más me temía lo encontraba allí. Había dado tumbos de una tierra a otra, pasado por todos los oficios hasta hacerse camellero. Me habló enseguida con todas las palabras que llevaba tiempo sin compartir.* »²³³

Hormis la nouvelle « Un arte de hacer ruinas » qui se déroule entièrement à Cuba, au cœur même de cet Empire imaginé par Ponte, les autres textes nous renvoient aux voyages des Cubains à travers le monde. Dans ce recueil, l'écrivain nous peint l'immense communauté des Cubains nomades, ceux-là mêmes qui, après avoir quitté le foyer de l'Empire, tentent de le reconstituer au-delà des frontières de l'Île, partout où ils se trouvent. Cuba se reconstruit ainsi ailleurs et colonise le monde entier, créant un « Empire » imaginaire à l'image de celui de Tonel : comme sur la mappemonde de l'artiste, Cuba est à la fois partout et nulle part car elle a perdu son centre. Dans l'œuvre de l'écrivain, cet Empire fictif, dépourvu de fondements, ne peut, pour cette même raison, être détruit.

La littérature cubaine produite depuis les années 1990 se construit, à l'image des œuvres de Ponte, fortement marquée par le phénomène de l'errance.

La nouvelle d'Adelaida Fernández de Juan, « Viaje a Pepe », est le récit de tous les exodes. La protagoniste se lance à la recherche de ses amis médecins qui ont participé avec elle, huit ans auparavant, à une mission internationaliste. Chacun avait laissé ses coordonnées au dos d'une photo où ils apparaissaient tous ensemble. Depuis, la crise s'est installée sur l'Île et le groupe, uni sur l'image, s'est disloqué : tous ont changé de métier, de domicile ou de pays. Comme le suggère Jorge Fonet, cette nouvelle peut être lue comme une métonymie des déplacements qui se sont produits dans une Île qui, tout en étant toujours la même depuis quinze ans, a profondément changé²³⁴. Les résultats de cette quête aboutissent à une question sur laquelle se termine le texte et qui, bien que prononcée par un chauffeur de taxi, ne concerne pas seulement la destination géographique prise par les personnages : « *¿adónde vamos ahora?* »²³⁵. L'Île dérive sans que personne ne soit capable d'en deviner la direction.

Dans la nouvelle d'Andrés Jorge, « El cuento ése de la patria », nous retrouvons à l'œuvre la « *fuera centrífuga* »²³⁶ de l'Île et sa capacité à disperser, aujourd'hui plus que

²³³ Antonio José Ponte, « Por hombres », *op.cit.*, p.52.

²³⁴ Jorge Fonet, *Los nuevos paradigmas. Prólogo narrativo al siglo XXI*, *op.cit.*, p.103.

²³⁵ Adelaida Fernández de Juan, « Viaje a Pepe », in *Oh vida*, *op.cit.*, p.85.

²³⁶ Andrés Jorge, « El cuento ése de la patria », *op.cit.*, p.113.

jamais, ses habitants à travers le monde. Le destin de l'ami du narrateur illustre parfaitement cette tendance : parti de Cuba avec une Allemande rencontrée dans un hôtel, il revient plusieurs fois sur l'île avant que le narrateur ne perde sa trace. Circulent alors différentes versions le concernant qui toutes le projettent aux quatre coins du globe. Selon les dires de certains, il serait mort assassiné en Espagne tandis que le narrateur croit l'apercevoir à l'aéroport de Mexico plusieurs années après sa prétendue mort. A partir de ce moment, les hypothèses se multiplient faisant apparaître le personnage de ce Cubain émigré un peu partout à travers le monde. Il incarne, à la fin du récit, la figure du Cubain errant, symbole d'une île en perpétuelle fuite.

L'errance et la fragmentation sont également au cœur de l'œuvre d'Ahmel Echevarría Peré, *Esquirlas*. La particularité de ce récit tient à ce qu'il est entièrement composé d'éclats, de morceaux, de bribes de souvenirs, de photos et d'histoires. Ce texte est né d'une dispersion originelle : celle du groupe d'amis du narrateur-protagoniste présents sur la photo que contemple ce dernier dans l'ouverture du récit. New Jersey, Barcelone, les eaux du détroit de Floride, Mexico : à l'image de la communauté cubaine, tout le groupe a volé en éclats. Même ceux qui sont restés se sont éloignés les uns des autres au cœur de La Havane. Cette fragmentation est inscrite jusque dans la structure du récit. Le narrateur n'évoque jamais que de façon parcellaire ses souvenirs. Il ne livre au lecteur que des tranches de vie qui surgissent pêle-mêle au gré des fluctuations de la mémoire. Le texte lui-même est entrecoupé par des photos qui marquent des pauses dans la narration. Le morcellement de l'écriture va jusqu'à atteindre les personnages :

« Volamos en pedazos. Somos fragmentos con los que apenas se puede reconstruir algo. ¿Qué se podría armar con un montón de esquirlas? ¿Nada? »²³⁷

La fragmentation qui dé-construit ce texte est d'autant plus symptomatique de la dissolution de la communauté cubaine qu'il a été écrit depuis La Havane. L'éparpillement, la dispersion, la distance sont ici vécus et ressentis avec force de l'intérieur.

La structure fragmentaire des textes s'apparente d'une certaine façon à la condition du « voyageur », du nomade. Dans le recueil de nouvelles de José Manuel Prieto, *Nunca antes había visto el rojo*, les textes sont autant de morceaux choisis qui déclinent la vision changeante du monde du narrateur. Chacun de ces récits, à l'instar de « El tartamudo y la rusa », est constitué de souvenirs, tant personnels que livresques, qui

²³⁷ Ahmel Echevevarría Peré, *Esquirlas*, *op.cit.*, p.85.

sont des pièces éparses dans sa composition. La construction morcelée du discours littéraire reflète la complexité d'une réalité plurielle qui a perdu toute unité.

L'œuvre hybride de Daniel Díaz Mantilla, *Las palmeras domésticas*, qui n'est ni un recueil de nouvelles ni un roman à proprement parler, repose également sur le principe de la fragmentation puisqu'elle est divisée en cinq pièces qui pourraient chacune fonctionner de façon autonome mais qui en même temps composent une armature qui emprisonne les personnages. L'écrivain utilise ici le morcellement narratif et textuel pour rendre compte de la multiplicité et de la déstructuration du monde comme du moi. Les fragments de cette œuvre semblent issus du chaos, renvoyant à la dégradation du monde et à la décomposition physique et morale de ses habitants. De plus, les personnages y sont tous des « déplacés » : Manuel, le « *balseiro* », est en train de quitter sa fiancée et sa patrie, un groupe de jeunes est arrêté par la police et emmené au poste tandis qu'un vieillard a entrepris un pèlerinage vers un quartier périphérique de la ville. Sans ancrage fixe dès les premières pages, ils dérivent tous dans une Havane en perdition.

Le texte, tel le corps du nomade, se déstructure. Sa cohérence se rompt par le morcellement des paragraphes, des séquences et même des phrases qui peuvent être isolées dans le récit tout en appartenant à une unité. La nouvelle de Daniel Díaz Mantilla, « Enki », est un parfait exemple de ce processus. L'éparpillement est le principe qui régit tant la structure que la thématique de cette œuvre. L'écrivain y narre la décomposition d'une famille dont l'origine se trouve dans l'expérience traumatique du départ de la mère pour les Etats-Unis. Parallèlement à la dissolution familiale, le texte se « dé-compose » : il se construit en rassemblant les bribes éparpillées de la vie de ces personnages qui sont autant d'éléments à la dérive. Tandis que les membres de la famille tentent de survivre au jour le jour, l'écriture semble mimer cette expérience de survie. Elle-même est faite d'échos et de répétitions qui empêchent la progression du récit :

« aquí los huérfanos y la tormenta, sólo los huérfanos porque madre se quedó para siempre y nos dejó en la tormenta. nos dejó la tormenta como un océano de alcohol donde padre se ahoga y nosotros. como una vela apagada nosotros asiéndonos a la hierba para sobrevivir, como una vela apagada nos dejó en la tormenta y los años pasaron. los años pasan siempre

*la teledinamita explota en las esquinas y los años pasan
las farpas se rasgan y los años pasan*

la bandera arde deshecha sin mástil y los años pasan
las pingas se rompen contra el muro
inútilmente y los años pasan
la policía reina pistola en mano
gobierna los años que pasan
los que no pasan
y las balas traspasan los años, pasan quemando »²³⁸

Se produit, dans cette nouvelle, une rupture de la cohérence textuelle. Les normes traditionnelles du récit sont sans cesse transgressées : disparition des majuscules, dissolution des paragraphes, dislocation des phrases qui se séparent du corps de l'écriture. Sans que le lecteur s'y attende, le texte en prose se fait poème avant de reprendre le cours de la narration. L'écrivain « dé-construit » l'œuvre en même temps qu'il écrit la destruction du noyau familial. Le mouvement de dispersion et de dissolution est ainsi double dans cette nouvelle, la fragmentation de la fiction narrative traditionnelle faisant directement écho au naufrage d'une famille divisée. Le morcellement du texte est poussé à l'extrême dans les dernières lignes du récit puisqu'il atteint les mots eux-mêmes :

« sólo el bosque
sólo el bosque y un zumbido eterno
eterno

e
t
e

r

n
o »²³⁹

Le vide immense auquel est confrontée la famille après la disparition de la figure maternelle se lit jusque dans la typographie du texte soudainement envahie par des blancs qui représentent visuellement ce néant. La fragmentation des mots en lettres isolées et dispersées dans le récit apparaît comme l'image ultime d'une décomposition généralisée qui touche l'individu dans son intimité, la famille et la nation cubaine.

²³⁸ Daniel Díaz Mantilla, « Enki », *op.cit.*, p.272.

²³⁹ *Ibidem*, p.277.

Les écrivains cubains actuels, eux-mêmes sujets d'une nation dispersée, en fuite perpétuelle, expriment dans leurs œuvres la fragmentation de la communauté et du territoire à travers la fragmentation du texte et la mise en scène de l'errance. Celle-ci, inscrite dans le corps des écrivains éparpillés à travers le monde, habite également leur univers littéraire. Elle affecte la forme des récits qui deviennent ainsi des textes « transhumants » à différents points de vue.

Si de nombreux personnages sont d'éternels nomades, des êtres continuellement déplacés, les espaces qu'ils occupent sont à leur image : ils n'ont pas de contours définis, de frontières clairement délimitées. C'est en ce sens que nous pouvons parler, dans certaines œuvres, d'espaces nomades. Selon Gilles Deleuze et Félix Guattari²⁴⁰, si le nomade apparaît comme le « Déterritorialisé » par excellence c'est précisément parce qu'il n'y a guère pour lui de prochaine territorialisation, comme cela se produit pour l'émigré. Sa déterritorialisation constitue sa relation avec la terre. Elle n'est pas tant le départ du territoire que la mise en mouvement de ce dernier, la constitution d'un espace déplaçable.

Cet espace prend la forme, dans certaines nouvelles, de lieu dépourvu de repères, imprécis, qui semble renvoyer davantage à la géographie intime des personnages qu'à une géographie réelle. Antonio José Ponte révèle un intérêt tout particulier pour les lieux de passage ou de transit dans son recueil de nouvelles *Un arte de hacer ruinas y otros cuentos*. L'étrange gare H de la nouvelle homonyme²⁴¹ est présentée, géographiquement, comme un espace situé à mi-chemin entre deux villes dont on ignore le nom. Chose encore plus surprenante : ce lieu indéterminé ne prend vie – et donc n'existe – que lorsque deux trains s'y croisent.

Le train, qui est un espace en déplacement perpétuel et donc « déplaçable » par excellence, sert de cadre principal à la nouvelle « Esta vida ». La protagoniste voyage tous les jours en train, d'une province à une autre sans que celles-ci soient jamais nommées. Sa géographie se limite à ce cadre nomade.

Enfin, dans le récit « Por hombres », toute la scène se passe dans les toilettes d'un aéroport, ce lieu indéterminé, sans identité territoriale puisqu'il marque la frontière entre l'espace national et international. La protagoniste qui revient à Cuba après un long périple autour du monde se montre d'ailleurs incapable de sortir de cette zone de transition. Elle est coincée dans cet entre-deux, comme prisonnière de sa condition de

²⁴⁰ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, Editions de Minuit, 1980.

²⁴¹ Antonio José Ponte, « Estación H », *op.cit.*

nomade. Récupérer sa terre d'origine, l'habiter à nouveau lui est impossible. Elle semble condamnée à se mettre en route, éternellement.

Dans un autre registre, Carlos Victoria réunit les personnages de sa nouvelle « La mudanza » dans un lieu incertain qui, s'il se situe quelque part sur l'île, ne peut être localisé. Les membres dispersés d'une famille cubaine se retrouvent dans une vaste demeure qui ne se situe ni à la campagne ni à la ville – pas même dans un village. Cet espace étrange sur lequel le narrateur ne s'étend pas ressemble à un « *no man's land* », perdu au milieu de nulle part. Aucun détail ne permet de l'identifier :

« Hay salones vacíos en los que la humedad ha deslustrado desde las losas hasta el cielo raso. No hay cuadros ni cortinas, ni adornos que indiquen un gusto, o una historia. »²⁴²

Qui plus est, la famille habite ce « non-lieu » temporairement. Elle semble être dans un état transitoire : personne ne sait pourquoi chacun de ses membres est revenu et personne ne sait combien de temps cette situation pourra durer. L'histoire ne repose sur aucun élément stable et définitif. Tout n'y est que passage, d'un état à un autre, d'un espace à un autre :

« De modo que aquí estamos, en silencio, esperando un milagro, o a lo mejor la próxima mudanza, como si la vida fuera mucho más larga y nos diera la oportunidad de encontrar otro sitio donde los seis podamos ser y estar. »²⁴³

Le texte est construit, comme l'indique le titre, sur l'errance : sur un état et un espace de transition. La famille ne s'installe guère dans ce lieu indéterminé comme si elle était en perpétuel déménagement, toujours sur le point de partir.

Habitée par des personnages nomades et des espaces indéterminés, transitoires ou déplaçables, la littérature cubaine actuelle est également une littérature errante parce qu'elle s'écrit et se publie partout. Elle n'est plus confinée aux centres traditionnels de la culture cubaine que sont La Havane et Miami. Comme le souligne Iván de la Nuez :

« Se ha perdido el centro. Y no sólo el centro de la cultura producida en la isla, sino también el centro por excelencia dentro del exilio. Las cosas ya no se reducen a La Habana o Miami (que comienzan a operar como espacios centrífugos desde los cuales se escapa la « cubanidad »), sino que se abre una extensión de espacios productores de cultura con raíces o aristas cubanas,

²⁴² Carlos Victoria, « La mudanza », in *Encuentro de la cultura cubana*, n°18, Madrid, otoño de 2000, p.101.

²⁴³ *Ibidem*, p.102.

desplazadas desde los antiguos núcleos y opuestas, muchas veces, a la determinación territorial de éstos. »²⁴⁴

Les années 1990 ont marqué ainsi une nette rupture entre culture nationale et territoire. La culture cubaine – et plus spécifiquement dans le cas qui nous intéresse, la littérature – n’est plus exclusivement celle produite sur l’île – qu’il s’agisse de Cuba ou de Miami. Rassembler toutes ces œuvres dispersées de par le monde – à l’image du corps des écrivains – n’est pas une tâche aisée. L’immense puzzle de la littérature cubaine actuelle est d’autant plus difficile à reconstituer dans sa globalité.

La diffusion éditoriale de ces auteurs est beaucoup plus large et plus rapide notamment depuis que les écrivains de l’île peuvent publier à l’étranger sans passer par les réseaux officiels. Les écrivains cubains publient aujourd’hui au Mexique, en Argentine, en Colombie, en Espagne, en France, en République tchèque et dans bien d’autres pays encore et sont également traduits un peu partout. Cette littérature, plus nomade que jamais, rencontre pourtant encore une barrière infranchissable à sa diffusion complète, celle de l’espace insulaire, puisque de nombreux écrivains qui publient dedans ne sont pas publiés dehors et vice-versa²⁴⁵.

Ce caractère nomade de la culture cubaine trouve peut-être ses origines dans la condition même de l’être insulaire. Celui-ci, avant même de quitter l’île, est un être instable, dépourvu de racines qui l’ancrent définitivement dans son espace. C’est bien cette instabilité fondamentale de l’îlien qu’exprime Abilio Estévez dans son *Inventario secreto de La Habana*, lorsqu’il évoque le temps de son enfance et de son adolescence à Cuba :

« Años en que aún ignorábamos (al menos conscientemente) qué significaba ser un « nativo de las islas », aunque ya tuviéramos la lejana intuición de la precariedad de esa condición, su falta de arraigo, su escasa firmeza. Sabíamos, sin saberlo, que vivir en una isla tenía algo de barco a la deriva. »²⁴⁶

L’itinérance des écrivains cubains engendre ainsi de nouvelles modalités d’écriture et de publication. Pourtant, si la diaspora de la culture cubaine correspond aujourd’hui à

²⁴⁴ Iván de la Nuez, *La balsa perpetua*, *op.cit.*, pp.28-29.

²⁴⁵ Si les écrivains de l’île sont, depuis les années 1990, largement publiés dans les anthologies collectives à l’étranger, trop peu nombreux encore sont ceux qui parviennent à se faire un nom individuellement comme ce fut le cas d’Abilio Estévez quand il vivait encore à Cuba et comme c’est le cas de Leonardo Padura ou Miguel Mejides dont on ne publie pourtant que les romans à l’étranger.

On observe également, depuis quelques années, une récupération de certains écrivains de l’exil par les autorités culturelles de l’île, mais il s’agit de préférence d’auteurs qui sont morts et d’œuvres écrites quand ils étaient encore à Cuba.

²⁴⁶ Abilio Estévez, *Inventario secreto de La Habana*, *op.cit.*, pp.48-49.

sa dispersion massive et généralisée, il y a aussi, contenue dans ce terme, la promesse du retour.

Le rêve du retour sur la terre natale hante encore de nombreux récits. Même dans des recueils tels que *Cuentos de todas partes del imperio* d'Antonio José Ponte ou *Las ciudades imperiales* de Miguel Mejides, où l'axe structurant – intérieur/capitale/extérieur – révèle le sens de la dérive migratoire d'une nation, l'idée du retour est une constante. La Havane reste le cœur d'un empire disséminé vers lequel les Cubains aspirent à revenir un jour.

Loin d'être un sujet nouveau, le fantasme du retour apparaît toujours comme un thème inévitable de la diaspora cubaine pas seulement dans le sens du mythique « *viaje a la semilla* » mais aussi comme geste raté ou incomplet qui porte en lui la désillusion.

Deux nouvelles d'Anna Lidia Vega Serova abordent le thème du retour dans ce qu'il peut avoir de plus conflictuel. Dans « Erre con erre »²⁴⁷, un jeune enfant, sa grand-mère paternelle et sa mère racontent toute la violence, la haine et l'incompréhension qui ont poussé cette dernière à émigrer, laissant derrière elle un fils traumatisé par son départ et par l'existence de la nouvelle famille qu'elle a formée à l'étranger et dont il a été exclu. Le retour de la mère chargée de valises dans l'épilogue semble faire oublier la dureté de la confrontation passée avec sa belle-mère qui la reçoit avec joie au milieu des cris de bienvenue des voisins. Seul l'enfant ne sort pas de sa stupeur, donnant un goût amer à ces retrouvailles.

Dans « Tan gris como su nombre », une vieille femme revit la souffrance engendrée par la perte de son fils unique, parti vers le Nord en quête d'une vie meilleure, et dont elle n'a pu faire le deuil. Quand ce dernier revient à Cuba après des années d'absence, elle refuse, déconcertée, son retour.

Si dans la nouvelle de Manuel C. Díaz, « La casona », le retour ne reste qu'un rêve – tout comme le départ du protagoniste de l'île au début de la Révolution et sa vie à Miami – ce rêve tourne mal dans « El regreso » de Rodolfo Martínez. Tandis que le protagoniste revient à Cuba après des années d'exil et s'introduit la nuit dans la maison de son enfance, ce lieu auquel il appartient, les voisins préviennent la police de la présence de l'intrus. Il sent alors le piège se refermer sur lui, de manière absurde²⁴⁸, et le retour impossible devient alors celui vers les États-Unis :

²⁴⁷ Anna Lidia Vega Serova, « Erre con erre », in *Catálogo de mascotas, op.cit.*

²⁴⁸ Cette œuvre fait référence à la nouvelle homonyme de Calvert Casey dans laquelle le protagoniste décide de revenir à La Havane, où il est accueilli avec tendresse par ses proches, après avoir vécu de nombreuses années à New-York. Mais sa réintégration s'achève brusquement, sur un malentendu, avec son arrestation par les agents de Batista.

« ... *Ahora estaría atrapado de forma absurda, « quizás sería un buen pretexto para no regresar jamás », pensó, mientras una extraña sonrisa acompañó su rostro,...* »²⁴⁹

Le rêve du retour qui vire au cauchemar ou le retour impossible – soit vers le pays natal soit vers la terre d'accueil – apparaissent comme une constante dans les récits de la diaspora. Dans sa nouvelle, « Por hombres », Antonio José Ponte inverse la perspective traditionnelle sur le rapport des Cubains au voyage. Ce n'est pas le départ qui est ici impossible mais le retour sur l'île après une longue errance à travers le monde. Quels qu'en soient les motifs, le retour semble toujours compromis.

Loin de l'image d'un moment serein qui comblerait le « voyageur », le rêve du retour est intimement lié à l'idée de mort dans bon nombre de nouvelles. Le protagoniste du récit de Jesús Díaz, « Preguntas al polvo », ne revient à Cuba que pour retrouver, trop tard, sa mère défunte. La mort accompagne ainsi chaque pas de son périple.

Dans la nouvelle de Ronaldo Menéndez, « Una ciudad, un pájaro, una guagua », le retour du « *marielito* » est présenté comme son ultime voyage : malade du sida, c'est un dernier pèlerinage sur son île natale qu'il veut réaliser avant de mourir. Son retour est indissociable de la perspective de sa mort. Le retour à Cuba est le dernier voyage, dans tous les sens du terme.

Le fantasme du retour ne hante pas seulement l'esprit du « voyageur » parti de son île. Il habite également la littérature cubaine qui tendrait à revenir vers le centre.

Si la diaspora suppose l'existence préalable d'un foyer d'où elle est impulsée, le mouvement a commencé à s'inverser avec la parution des dossiers préparés par Ambrosio Fornet pour *La Gaceta de Cuba* à partir de 1993 et recueillis dans le livre *Memorias recobradas* publié en 2000²⁵⁰. Grâce à ce projet, le critique de l'île a voulu divulguer l'œuvre des écrivains cubains qui, parce qu'ils avaient commencé à écrire à l'étranger, étaient totalement inconnus à Cuba. A travers ces publications, Ambrosio Fornet nourrissait peut-être le rêve secret de voir son île redevenir un centre d'accueil pour l'ensemble de la culture cubaine. Dans cette perspective, Cuba ne serait plus seulement le point de départ de la diaspora cubaine : elle redeviendrait un espace centripète capable de réunir, en son sein, les œuvres de ses enfants dispersés.

²⁴⁹ Rodolfo Martínez, « El regreso », *op.cit.*, p.211.

²⁵⁰ Ambrosio Fornet, *Memorias recobradas*, Santa Clara, Capiro, 2000.

En travaillant sur le concept de diaspora appliqué au cas cubain, nous avons retracé l'histoire d'une dispersion : celle d'une île qui, depuis la fin des années 1980, erre sans fin, éparpillant ses habitants à travers le monde. Dans un processus continu depuis les débuts de la Révolution, l'émigration a exporté la culture cubaine vers d'autres terres et l'histoire culturelle de la nation s'écrit dans chaque recoin du globe où l'on trouve un Cubain.

Les nouvelles de notre corpus, fortement marquées par le contexte qui les a vu naître, sont à l'image de ceux qui les composent : des textes nomades qui portent en eux l'errance et expriment la distance même lorsqu'ils sont écrits sur l'île.

2.2. La littérature cubaine au-delà de tout territoire : de nouveaux espaces d'expression et de réunion

« *Un día para poder al fin
hablamos
cruzar tantos océanos
atravesar distancias.* »

Lourdes Gil, « Hablando en Diásporas »

Frappée d'anathème, condamnée au silence, une partie de la littérature cubaine « exilée » de l'île a tout naturellement cherché d'autres espaces d'expression pour exister malgré les limitations nationales. Se tourner vers les maisons d'édition étrangères est ainsi apparu comme une nécessité littéraire vitale pour certains écrivains. Publier – avec succès – à l'étranger a d'ailleurs pu servir parfois de levier aux écrivains de l'île pour réinvestir l'espace culturel national soit par la voie officielle en voyant leur œuvre, récompensée à l'étranger, publiée à Cuba, soit par une voie moins officielle en voyant l'édition étrangère de leur œuvre circuler de mains en mains sur l'île. Grâce au succès international de ses romans et de ses nouvelles publiés à l'étranger, Pedro Juan Gutiérrez a pu voir certaines de ses œuvres, les moins problématiques, publiées sur l'île²⁹⁵. Pour ce qui est de ses romans « irrévérents », ils circulent à Cuba sous le manteau, importés directement de l'étranger par des touristes ou des amis de l'écrivain. Le cas d'Amir Valle est tout aussi révélateur. Ses œuvres qui paraissent à Cuba sont le plus souvent publiées par la force des choses, grâce aux prix nationaux remportés par l'écrivain²⁹⁶. Ses romans noirs ne connaissent pas le même sort : à l'exception de *Si*

²⁹⁵ En 2000, les éditions *Unión* publient *Melancolía de los leones*, des nouvelles qui plongent le lecteur dans un univers poétique oscillant entre étrange et absurde, éloigné de la « réalité » cubaine. Deux ans plus tard, *Letras Cubanas* publie son roman *Animal tropical* qui narre l'histoire d'un « exil » raté puisque le protagoniste préfère quitter Stockholm pour revenir à toutes jambes vers son île. Plus récemment, en 2006, *Unión* a publié son roman *Nuestro GG en La Habana* qui tisse une intrigue policière autour de la figure de l'écrivain anglais Graham Greene dans La Havane des années 1950 – soit un contexte pré-révolutionnaire.

²⁹⁶ Voici comment Amir Valle analyse sa situation en tant qu'écrivain de l'île dans une interview menée par Adriana Morales : « [...] *todos mis libros se los debo a Premios. Un día descubrí que yo llevaba libros a editoriales y se llenaban de polillas. No salían. Pero ese mismo libro lo mandaba a premios y ganaba. Y aunque les pesara, debían cumplir con el compromiso de publicarlo porque sería demasiado escandaloso. [...]. Excepto mis libros de ensayos literarios (donde no me meto con nada), todo lo demás que he publicado en Cuba fue, como dijo alguno, "a golpe de premio".* », in *Consenso*, n°4, La Habana, 2006.

Cristo te desnuda publié par la maison d'édition *Oriente* en 2001, aucun autre n'a été publié sur l'île. Pourtant, les histoires du lieutenant Alain Bec circulent bel et bien à Cuba, trouvant un public certain bien que difficilement chiffrable.

Ainsi, paradoxalement, c'est en publiant hors des frontières de l'île que certains écrivains parviennent à renouer avec leur espace littéraire d'origine grâce à la circulation officielle ou officieuse d'œuvres à priori « indésirables » à Cuba. L'ouvrage écrit à Cuba et qui, une fois publié à l'étranger, réinvestit de différentes façons l'espace littéraire national, peut alors devenir un espace de réunion – inattendu – entre l'île et l'exil.

2.2.1. Vers « l'île possible ». Congrès, anthologies et expositions : des espaces concrets de réunion

Dans les années 1990 apparaissent, toujours plus nombreux, des espaces dédiés à la réunification de la culture cubaine. Un nouveau critère commence à s'imposer : la culture cubaine est une, quelque soit le lieu de résidence des écrivains et des artistes. Des rencontres historiques entre intellectuels de l'île et de l'exil en terrain neutre – ni à La Havane ni à Miami – vont concrétiser cette nouvelle perception de la culture cubaine. En 1994, l'écrivain exilé René Vázquez Díaz organise à Stockholm, sous les auspices du *Olof Palme International Center*, la première rencontre entre des écrivains cubains de l'intérieur et de l'extérieur afin de discuter et d'essayer de définir certaines questions théoriques liées à la culture nationale et à la nation cubaine elle-même. Deux conclusions s'imposent aux participants : d'une part, la culture cubaine est une, indépendamment du lieu où elle est produite et elle appartient à tous les Cubains ; d'autre part, l'embargo cubain doit être levé immédiatement et sans conditions. La rencontre de Stockholm a essayé de dépasser, pour la première fois, ce qui y a été défini comme la « bipolarité de la culture cubaine »²⁹⁷, c'est-à-dire l'opposition traditionnelle entre patrie et exil, entre nation et diaspora. Dans la lignée de cette première rencontre entre les Cubains de l'île et ceux de la diaspora, quatre congrès internationaux ont été organisés successivement à Madrid, Berlin, Barcelone puis dans le Michigan.

L'initiative de René Vázquez Díaz n'a cessé depuis de faire des émules. En 2001, le professeur Balderston de l'Université de l'Iowa, s'inspirant de l'expérience novatrice de

²⁹⁷ René Vázquez Díaz a rassemblé les travaux des participants à la rencontre de Stockholm dans un ouvrage intitulé *Bipolaridad de la cultura cubana*, publié à Stockholm par le *Olof Palme International Center* en 1994.

Stockholm, a suscité la rencontre d'une vingtaine d'intellectuels de l'île et de la diaspora autour d'une réflexion sur le thème « *Cultura, política y cambios en la Cuba contemporánea* ». Suivant l'exemple de son prédécesseur, il lui a semblé bénéfique que le débat des thèmes cubains se produise au-delà des espaces traditionnels où il s'est déroulé jusque dans les années 1990. Durant cette même décennie, peu d'événements académiques sur la culture cubaine qui se sont déroulés aux États-Unis ont pu réunir dans un même espace de discussion des intellectuels et des artistes de différentes générations aux expériences personnelles, aux projets esthétiques et aux filiations idéologiques si diverses. Parmi les intellectuels de l'île étaient présents les écrivains Antón Arrufat et Reina María Rodríguez²⁹⁸, la professeur et critique Maggie Mateo Palmer ainsi qu'un important groupe de jeunes écrivains et essayistes parmi lesquels se détachent les noms connus de Jorge Angel Pérez, Pedro de Jesús ou encore Carlos Alberto Aguilera – un des fondateurs du projet *Diáspora(s)*. Un fait notable doit être souligné concernant la composition la délégation cubaine de l'île : l'absence de voix très officielles soutenant l'idéologie révolutionnaire²⁹⁹. Parmi les représentants de la diaspora se trouvaient les professeurs et essayistes Román de la Campa, Emilio Bejel, José Quiroga, l'anthropologue Ruth Behar, l'historien Rafael Rojas ou encore le philosophe Emilio Ichikawa. Souhaitant un dialogue le plus ouvert possible, les organisateurs de l'événement ont laissé une totale liberté aux participants pour décider du contenu de leurs exposés. Quelques mois auparavant les élèves et les professeurs des deux centres organisateurs – l'Université de l'Iowa et le Grinnell College – s'étaient déplacés à La Havane avant d'accueillir à leur tour les intellectuels de l'île et de pouvoir confronter leurs recherches sur les thèmes cubains. Différentes approches culturelles, historiques, esthétiques et socio-politiques ont permis une réflexion globale menée autour de la cubanité qui s'est orientée vers une problématique résolument tournée vers le futur de l'île, la transition qu'elle devra assumer, le réajustement du projet national face à la globalisation, etc.

Ce genre de rencontre qui s'est multiplié depuis le début des années 1990 n'est pourtant pas facile à organiser. Les obstacles sont nombreux notamment de la part des autorités cubaines qui craignent que les intellectuels de l'île ne soient « contaminés » par les idées « nocives » de certains représentants de l'exil. La technique la plus courante consiste alors à retarder voire à bloquer l'émission des visas de sortie pour les Cubains

²⁹⁸ Ces deux écrivains étaient les seuls de la délégation à avoir participé à la rencontre de Stockholm.

²⁹⁹ Nous pensons par exemple à des personnalités telles que l'écrivain Miguel Barnet, présent, entre autres, à la rencontre de Stockholm, ou Pablo Armando Fernández.

de l'Ile, le plus souvent à la dernière minute, afin que ceux-ci ne puissent se présenter à temps à l'événement. Ainsi, la rencontre de Stockholm n'a pu se concrétiser qu'après des démarches longues et compliquées au cours desquelles l'UNEAC aurait essayé d'empêcher la participation de cinq de ses membres à l'événement. Le Colloque sur la poésie cubaine organisé en 1994 à Madrid, « La Isla Entera », a failli ne pas aboutir puisque les participants de l'Ile n'ont obtenu leurs permis de sortie que vingt-quatre heures avant le départ. Pour la rencontre de Littérature Cubaine de Berlin, en 1995, seuls deux des invités de l'Ile ont pu rejoindre l'Allemagne après des revirements incessants qui ont duré des mois. Quant aux futurs participants au symposium de l'Iowa, ils ont appris quarante-huit heures seulement avant de prendre l'avion que leur sortie avait été refusée. En compensation, l'UNEAC s'engageait à organiser un événement aux Etats-Unis où les intellectuels de l'Ile pourraient participer sans risques de « contamination ». Il s'agit, selon le journaliste Wilfredo Cancio Isla, d'une stratégie déjà largement éprouvée par les autorités cubaines :

« La estrategia forma parte de la fiscalización que el régimen está tratando de imponerle a la academia norteamericana, desde organizar los paneles cubanos en la conferencia de LASA a protestar la presencia de intelectuales no deseados. »³⁰⁰

C'est, finalement, grâce à la détermination des invités à réclamer leurs droits de citoyens et aux lettres pressantes que les professeurs cubano-américains et nord-américains ont fait parvenir aux plus hautes instances de l'UNEAC et du Ministère de la Culture, que le groupe d'intellectuels cubains a pu réaliser le voyage, suite à une décision « prise au plus haut niveau »³⁰¹.

La rencontre de l'Iowa, comme celles qui l'ont précédée, sont des exemples parmi tant d'autres de ces nouveaux espaces de dialogue culturel qui se sont ouverts entre l'Ile et la diaspora depuis le début des années 1990. Nous pouvons souligner qu'à côté de ces congrès internationaux réunissant des intellectuels de tous bords et de toutes les rives s'organisent également, à une échelle moindre, des rencontres entre Cubains de l'intérieur et de l'extérieur. Ces initiatives qui se produisent avec moins de moyens et qui ne bénéficient pas des mêmes échos dans la presse participent à élargir sans cesse les espaces de discussion neutres à l'instar des « Journées de la Culture cubaine » organisées conjointement par l'ambassade cubaine de Mexico et l'institution culturelle mexicaine

³⁰⁰ Wilfredo Cancio Isla, « Conversaciones en Iowa City », in *Encuentro en la red*, 29 de octubre de 2001, sur arch.cubaencuentro.com/cultura/2001/10/29/4518.html

³⁰¹ *Ibidem*

Casa Laam, en juillet 1999, auxquelles ont participé des écrivains cubains de l'Île et des écrivains cubains résidant au Mexique.

Le dialogue initié par toutes ces rencontres entre les diverses rives cubaines trouve un prolongement dans la publication d'anthologies réunissant à leur tour les écrivains ou artistes cubains de tous horizons. Ainsi, l'écrivain René Vázquez Díaz a recueilli dans les deux volumes *Cuba: voces para cerrar un siglo* des textes qui s'inscrivent dans la continuité de la rencontre de Stockholm dont il avait été l'instigateur et qui réaffirment l'unité de la culture cubaine qu'elle soit produite sur l'Île ou à l'extérieur³⁰². Dès les années 1970-1980 sont apparues des anthologies pionnières dans le dialogue entre intellectuels de l'Île et de l'exil. Nous pensons, par exemple, à l'ouvrage réalisé par Orlando Rodríguez Sardiñas en 1973, *La última poesía cubana. Antología reunida (1959-1973)*. La note préliminaire de l'écrivain définit un projet novateur pour l'époque :

«[...] sólo me mueve al editar este libro el afán de reunión, un deseo de amalgamar la poesía cubana de la Isla con la otra del exilio, no menos cubana.»³⁰³

Edmundo Desnoes fut également un des pionniers à tenter de mener à bien un tel projet d'intégration avec la publication, en 1981 – alors que les séquelles de l'épisode de Mariel étaient encore très récentes –, de son anthologie très controversée *Los dispositivos en la flor. Cuba: literatura desde la revolución*, parue en exil. Elle réunit des textes d'écrivains du dedans et du dehors, mélangeant aussi bien des extraits de fictions d'auteurs cubains renommés tels que Cabrera Infante ou Reinaldo Arenas que des fragments des discours de Fidel Castro ou d'Ernesto *Che* Guevara. Cette option qui parut si audacieuse pour certains fut perçue comme une marque de cynisme par d'autres. Au-delà de ces jugements, on ne peut manquer de voir se dessiner, à travers un tel projet, l'hypothèse selon laquelle la culture cubaine est une, peu importe le lieu de résidence des intellectuels impliqués dans l'ouvrage et peu importe leurs divergences idéologiques. L'anthologie, violemment critiquée par les intellectuels des deux rives, a pourtant constitué, en son temps, un pont – bien que précaire – entre deux eaux. Même si l'entreprise ne fut pas destinée à un succès évident, elle marqua un pas dans la

³⁰² *Cuba: voces para cerrar un siglo (vol.I- vol.II)*, ed. René Vázquez Díaz, Stockholm, Olof Palme International Center, 1999. Nous pouvons noter ici une légère contradiction entre la volonté de l'écrivain de réaffirmer que la culture cubaine est une, quel que soit son lieu de production, et la composition de l'ouvrage qui sépare – curieusement – les écrits des écrivains de l'Île réunis dans le premier volume et les textes des écrivains de la diaspora dans le second.

³⁰³ Orlando Rodríguez Sardiñas, *La última poesía cubana*, Madrid, Escelicer, 1973, p.5.

construction du dialogue entre l'île et l'exil puisqu'à partir de ce moment s'accumulèrent d'autres anthologies, des études et des analyses critiques suivant la même orientation dans différentes publications et différents espaces d'Amérique et d'Europe.

C'est véritablement dans les années 1990 que se produit une prise de conscience plus générale de la nécessité d'en finir avec la partialité qui habitait – et qui habite encore parfois – les diverses anthologies sur la littérature cubaine publiées depuis le début de la Révolution³⁰⁴. Le modèle jusqu'alors essentiellement exclusiviste est peu à peu nuancé avec les dernières parutions qui reflètent le même désir de réunir les multiples rives cubaines. Dans le domaine de la poésie, il aura fallu attendre plus de deux décennies pour que la conception intégratrice de Rodríguez Sardiñas soit reprise. Entre 1994 et 1995 sont publiés en Espagne deux anthologies qui perpétuent cette vision globale de la poésie cubaine : *La poesía de las dos orillas. Cuba (1959-1993)* de León de la Hoz³⁰⁵, et *Poesía cubana: La Isla entera* par Felipe Lázaro et Bladimir Zamora³⁰⁶. Depuis La Havane, quelques années plus tard, ce sont Jorge Luis Arcos avec *Las palabras son islas. Panorama de la poesía cubana. Siglo XX (1900-1998)*³⁰⁷ et Virgilio López Lemus avec *Doscientos años de poesía cubana 1790-1990*³⁰⁸ qui s'attèleront à la tâche d'intégrer, dans une même anthologie, les poètes de l'île et de la diaspora. Dans presque tous ces

³⁰⁴ Orlando Rodríguez Sardiñas soulignait, dans la présentation de son édition, cette caractéristique des anthologies cubaines : « [...] las antologías y los estudios de poesía cubana que desde 1960 al presente se han publicado, pecan de partidarios de uno u otro color, y amparados por políticas de estrechas miras tratan de ignorar la producción de « la otra orilla » en un afán de reducir al olvido lo imposible de olvidar. », in *La última poesía cubana, op.cit.*, p.38.

³⁰⁵ León de La Hoz dévoile le sens de sa démarche dans son prologue : « La poesía de las dos orillas es un intento de abordar con otro criterio la trayectoria de la poesía (cubana) durante más de treinta años, dividida ficticiamente por interpretaciones acerca de cuál debe ser el destino del país, en correspondencia con nuestra tradición histórica cultural y el sitio que ocupamos en una orilla y otra. [...] Creo que, de forma inevitable, en el origen de esta cultura bifurcada y en cualesquiera de sus vertientes, está el entremetimiento excesivo y desafortunado de la ideologización de los intereses políticos en la creación, la evaluación, la difusión y el consumo de diferentes expresiones culturales. » in León de La Hoz, *La poesía de las dos orillas. Cuba (1959-1993)*, Madrid, Libertarias/Prodhufo, 1994, pp.7-8.

³⁰⁶ Une des nouveautés de ce projet était que l'un de ses initiateurs résidait à Cuba tandis que l'autre vivait en exil et tous deux ont choisi des poètes de l'île comme de l'extérieur pour briser le sectarisme des deux rives. Cette anthologie prétend dépasser « esa monstruosa dicotomía, impuesta como reflejo de nuestra historia más reciente, [que] conllevó a que se publicaran antologías parciales, surgiendo la tesis de las dos orillas ». La thèse qu'ils soutiennent à travers la publication de cet ouvrage est que « es una la poesía cubana, como es una nuestra insularidad », in Felipe Lázaro y Bladimir Zamora, *Poesía cubana: la Isla entera*, Madrid, Betania, 1995, pp.9-12. Les deux auteurs ont voulu faire de ce livre une sorte de réconciliation poétique, précurseur d'un avenir possible.

³⁰⁷ Jorge Luis Arcos, *Las palabras son islas. Panorama de la poesía cubana del siglo XX*, La Habana, Letras Cubanas, 1999.

³⁰⁸ Virgilio López Lemus, *Doscientos años de poesía cubana*, La Habana, Casa Editora Abril, 1999.

ouvrages, au-delà de toute discrimination politique, la présentation chronologique des auteurs efface la distance qui les sépare selon leurs lieux de résidence.

Dans le domaine du théâtre, c'est à Carlos Espinosa Domínguez que l'on doit la première compilation d'œuvres d'écrivains résidant à Cuba et en exil intitulée *Teatro Cubano Contemporáneo* et publiée en 1992³⁰⁹. L'auteur fit des émules puisqu'en 1999 parut *De las dos orillas: Teatro Cubano*³¹⁰, une autre anthologie englobant les « deux rives » cubaines.

En ce qui concerne la nouvelle cubaine, les premières anthologies qui recueillent des textes de l'intérieur comme de l'extérieur apparaissent dans les années 1980. *Cuba : Nouvelles et contes d'aujourd'hui*³¹¹, publiée en 1985, est un bon exemple de ces tentatives de réunification, en terrain neutre, de la littérature cubaine éparpillée à travers le monde. L'expérience sera réitérée à la fin des années 1990 avec la publication, entre autres, du recueil de Michi Strausfeld, *Nuevos narradores cubanos*³¹², qui réunit vingt-cinq écrivains nés après 1959, aussi bien de l'île que de la diaspora.

Tous ces livres qui cherchent à intégrer dans un même espace d'expression la littérature cubaine produite dans l'île et celle créée à l'extérieur poursuivent finalement un même rêve : celui de la réconciliation nationale et de la recomposition de la société cubaine, rêve dont la réalisation historique semble encore si lointaine et difficile mais que ces œuvres, dans différents champs littéraires, rendent pourtant palpable.

Ces ouvrages sont un appel à l'unité des intellectuels cubains. Ils constituent un pont symbolique entre l'île et les îles cubaines disséminées à travers le monde comme le suggère le titre de l'anthologie d'essais et de créations littéraires et artistiques, *Bridges to Cuba*, compilée en 1995 par Ruth Behar et Juan León³¹³. Cette œuvre est le fruit du désir de converser avec les intellectuels et les artistes de l'île qui apparaissent comme les homologues de ceux qui ont grandi hors des frontières cubaines, et plus particulièrement aux États-Unis. Anthologie hybride, elle mêle à la prose la poésie, l'essai, le témoignage et les réflexions de cinquante-sept écrivains et intellectuels cubains ainsi que les dessins, peintures et autres représentations graphiques de vingt artistes cubains. Créer un dialogue culturel entre les intellectuels cubano-américains et

³⁰⁹ Carlos Espinosa Domínguez, *Teatro Cubano Contemporáneo*, Madrid, Centro de Documentación Teatral, Sociedad Estatal Quinto Centenario, Fondo de Cultura Económica, 1992.

³¹⁰ Adler Heidrun y Herr Adrián, *De Las Dos Orillas: Teatro Cubano*, Madrid/Frankfurt, Vervuert-Iberoamericana, 1999.

³¹¹ *Cuba : Nouvelles et contes d'aujourd'hui*, Liliane Hasson ed., Paris, L'Harmattan, 1985.

³¹² *Nuevos narradores cubanos*, Michi Strausfeld ed., Madrid, Siruela, 2000.

³¹³ Ruth Behar ed., *Bridges to Cuba*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1995.

les artistes de l'Île, promouvoir l'idée selon laquelle la production artistique cubaine extra-insulaire fait partie intégrante de l'héritage et du patrimoine de l'art cubain sont parmi les buts essentiels poursuivis par les instigateurs de l'anthologie³¹⁴.

Au-delà d'un espace métaphorique qui n'existerait que sur le papier, certains promoteurs d'une culture plus globale ont organisé, depuis le début des années 1990, des expositions créant un espace concret et commun pour les artistes de l'Île et de l'extérieur. Pionnière dans ce domaine, la Galerie Nina Menocal, à Mexico, a présenté en 1991 l'exposition *15 Artistas Cubanos* qui a intégré dans un même lieu des peintres de l'exil comme César Trasobares, Luis Cruz Azaceta et Félix Torres, des insulaires récemment émigrés comme Arturo Cuenca et des Cubains qui travaillent au Mexique tout en maintenant des liens étroits avec l'Île. L'exposition a ainsi offert une vision large et intégratrice de l'art cubain d'avant-garde sans distinctions idéologiques ou géographiques.

En 1995, Juan Pablo Ballester, María Elena Escalona et Iván de la Nuez, trois intellectuels qui ont quitté l'Île au début de la décennie et qui se sont formés sous le régime castriste, donnent naissance à l'exposition multidisciplinaire *Cuba, la isla posible*³¹⁵ où, sur les vingt-sept artistes cubains présentés, dix-neuf résidaient alors à l'étranger. Mais plus qu'un désir de dialoguer, cette manifestation explore la notion de coexistence nécessaire pour appréhender la culture cubaine. Les organisateurs se sont fixés des objectifs plus larges que Ruth Behar et Juan León puisqu'ils ne se sont focalisés sur aucun espace géographique en particulier. À travers le catalogue de l'exposition, œuvre hybride elle aussi par bien des aspects, s'exprime un désir de compréhension entre les différentes idéologies qui intègrent l'expérience artistique cubaine menée en dehors de l'Île. La culture cubaine y est perçue comme un corps d'écriture multiculturel et cosmopolite qui revendique une reconnaissance internationale. L'interdisciplinarité

³¹⁴ Ce livre s'inscrit ainsi dans la lignée ouverte en 1978 par la publication de l'anthologie *Contra Viento y Marea*, du groupe *Areíto*. Ce dernier constitue un témoignage collectif d'une cinquantaine de jeunes nés à Cuba qui ont dû quitter l'Île étant enfant et qui ont recherché, dans leur exil nord-américain, ce qui les unissait à la Révolution cubaine. Pour la première fois, des voix de l'extérieur – des voix solidaires et non hostiles – entraient pour la première fois, avec les honneurs, dans l'histoire de la littérature cubaine en recevant le prix « Casa de las Américas ».

³¹⁵ Des textes d'auteurs aussi divers que Manuel Moreno Fragnals, Rafael Rojas, José Triana, Gustavo Pérez Firmat, Antonio Benítez Rojo, Emma Álvarez-Tabío Alba ou Natalia Bolívar viennent soutenir et expliquer le discours plastique cubain. Le cinéma ainsi que le théâtre sont également représentés dans cette exposition multiple et tolérante qui s'est voulue ouverte sur les arts et sur le monde, au-delà des controverses et des désaccords. Juan Pablo Ballester, María Elena Escalona, Iván de la Nuez, *Cuba: la isla posible. Catálogo de la exposición « Cuba, la isla posible »*, Barcelona, Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona y Ediciones Destino, 1995.

et la transterritorialité, caractéristiques de *Bridges to Cuba*, s'imposent également dans *La isla posible*, mais à la différence du premier, le second ne poursuit pas qu'un dialogue avec Cuba : il cherche à promouvoir un échange culturel entre les écrivains et les artistes plastiques cubains dispersés de par le monde. « L'île possible » est ici cet espace métaphorique libéré de toute contrainte politique qui serait capable de rassembler les intellectuels cubains du monde entier. Cette « île possible », à venir, semble pourtant, pour le moment, se construire essentiellement en dehors de l'île puisque jusqu'à maintenant seuls de très rares artistes de l'exil – tels qu'Ana Mendieta ou Ernesto Pujol³¹⁶ – ont réussi à rompre les barrières et à exposer à Cuba dans des galeries privilégiées, avec le consentement officiel.

Si les œuvres des artistes plastiques cubains de l'exil n'ont pas encore investi le Musée National des Beaux-Arts de La Havane, les œuvres des écrivains exilés ont commencé, dans les années 1990, à s'ouvrir un chemin – même s'il reste relativement étroit – dans l'espace littéraire de l'île. Ainsi, en 1993, la revue *La Gaceta de Cuba* – un des organes littéraires de l'UNEAC – se lance dans un projet novateur : faire connaître dans l'île l'œuvre des Cubains qui ont commencé leur carrière d'écrivain à l'étranger. Ambrosio Fornet est alors chargé de préparer des dossiers sur les auteurs les plus représentatifs de chaque genre – aussi bien l'essai ou la critique que le roman, la poésie, la nouvelle, etc. – qui paraîtront jusqu'en 1998. En 2000, ces dossiers sont réunis dans un livre intitulé *Memorias recobradas* qui marque cet effort de reconnaissance initié dans les années 1990 de tout un pan de la littérature cubaine écrite à l'étranger et volontairement oubliée jusqu'alors par les autorités culturelles de l'île. Ce geste, bien qu'il ne réhabilite pas – loin de là – toute la littérature exilée, montre que l'île aussi peut devenir un espace d'accueil et de réunion.

Tandis que La Havane commence à réunir en son sein ses enfants dispersés, d'autres centres disséminés essentiellement à travers l'Europe, les États-Unis et le Mexique sont également devenus des espaces de réflexion et d'unité pour l'ensemble de la culture cubaine. Ainsi, en 1996, la création à Madrid de la revue *Encuentro de la Cultura Cubana* sous la direction, à l'origine, de Jesús Díaz³¹⁷, a fait de la capitale espagnole un lieu d'accueil et de cohésion – en terrain neutre – pour la culture cubaine de tous

³¹⁶ En 1983, Ana Mendieta devient la première artiste de l'exil à entrer au Musée National des Beaux-Arts de La Havane avec son exposition « Geo-Imago ». Douze ans plus tard, en 1995, Ernesto Pujol présente dans la Galerie Latino-américaine de la *Casa de las Américas* « Los hijos de Pedro Pan ». Il devient ainsi le deuxième artiste exilé à être admis dans une galerie officielle cubaine.

³¹⁷ Jesús Díaz s'est exilé à Madrid en 1992, après s'être vu interdire le retour à Cuba à cause de critiques du régime qu'il aurait exprimées lors d'une manifestation culturelle en Suisse.

horizons. Dans le premier numéro de la revue, le poète Gastón Baquero, exilé en Espagne, prônait la rencontre des écrivains et artistes cubains, qu'ils résident à Cuba ou à l'étranger. Dans ce même numéro, Abel Prieto, à l'époque président de l'UNEAC, écrivait que Cuba « *[ha] puesto al margen prejuicios y distanciamientos, enconados durante décadas de hostilidad, y las posiciones políticas (pasadas y presentes) de los que hacen o han hecho su trabajo de creación lejos de Cuba* »³¹⁸. L'axe général suivi par la revue est celui du développement de relations culturelles entre les Cubains de l'Île et ceux de l'exil, à travers ce que les collaborateurs eux-mêmes qualifient de « *libre-circulation des idées et des informations* ». Dès sa fondation, la revue a cherché à concevoir la culture nationale comme un lieu de rencontre, suivant en cela la recommandation de Gastón Baquero³¹⁹. *Encuentro de la Cultura Cubana* s'est ainsi développée comme un espace ouvert permettant la coexistence des plus diverses perceptions de la culture cubaine, sans qu'aucun discours ne doive s'effacer ou s'annuler face à un autre. C'est pourquoi la revue a toujours essayé de travailler avec un réseau de collaborateurs bien répartis entre l'Île et la diaspora et des intellectuels étrangers. C'est également pour préserver cet équilibre que la revue a rendu hommage aussi bien à de grandes figures de l'Île telles que Fina García Marruz, César López ou Antón Arrufat qu'à celles qui vivent en exil comme Antonio Benítez Rojo, Lorenzo García Vega ou encore Nicolás Quintana. Il s'agit là de faire apparaître la culture cubaine dans toute sa diversité. Les débats suscités à l'intérieur des pages de la revue se veulent d'ailleurs comme une préfiguration de la société plurielle que tous les participants au projet de *Encuentro* désirent pour leur pays :

« *Encontrándonos todos en las páginas impresas de una revista, o en los coloquios u otras citas culturales, es un anticipo, una puesta en práctica del inescapable Encuentro mayor que mantendremos un día en el escenario común...* »³²⁰

Cet espace physique commun qu'entrevoit Gastón Baquero lors de la publication du premier numéro de la revue en 1996 n'est encore, pour le moment, qu'un rêve. Pourtant, le fait que cet écrivain exilé puisse être lu dans l'Île grâce à la circulation informelle de la revue à Cuba représente déjà une avancée non négligeable dans la

³¹⁸ Abel Prieto, « Ser (o no ser) intelectual en Cuba », in *Encuentro de la cultura cubana*, n°1, Madrid, verano de 1996, p.93.

³¹⁹ Gastón Baquero, « La cultura nacional es un lugar de encuentro », in *Encuentro de la cultura cubana*, n°1, Madrid, verano de 1996, p.4.

³²⁰ *Ibidem*, p.4.

reconstruction de l'unité de la culture cubaine. En effet, *Encuentro*, bien que publiée à Madrid, parvient jusqu'à Cuba où sont envoyés, sans autorisation officielle, 1500 exemplaires de chaque numéro. Elle est également distribuée via Internet aux citoyens de l'île qui le souhaitent et qui disposent d'un mail personnel. Selon Antonio José Ponte, même des CD contenant les vingt-cinq premiers numéros de la revue circulaient à Cuba au début des années 2000. Par des voies détournées, *Encuentro de la Cultura Cubana* se fraye ainsi un chemin jusque dans l'île où la revue a aussi, manifestement, de fidèles lecteurs.

Les autorités cubaines sont au courant de cette distribution informelle et de la contribution de certains intellectuels de l'île à la revue. Elles ont d'ailleurs multiplié les tentatives pour empêcher que des écrivains de l'intérieur ne participent à cette publication qu'ils accusent d'être financée par le gouvernement nord-américain³²¹. Mais un certain nombre d'intellectuels de l'île – surtout les plus jeunes – ont su passer outre cette interdiction. L'exemple d'Antonio José Ponte est, sur ce sujet, édifiant. Alors qu'il vivait encore à Cuba, l'écrivain participait activement à la revue en qualité de membre du Conseil de Rédaction. Il a assisté, qui plus est, à la rencontre des intellectuels cubains de l'île et de l'exil organisée à Madrid sous l'impulsion de *Encuentro*. A cause – entre autres – de ses liens étroits avec la revue, Ponte a été dépossédé de sa condition de membre de l'UNEAC et placé dans une sorte de « *coma idéologique* »³²². Son affiliation à l'UNEAC a ainsi été utilisée comme mesure de pression pour qu'il cesse sa collaboration avec la revue.

Encuentro de la Cultura Cubana est également publiée sur Internet ce qui permet aux Cubains qui y ont accès – notamment dans les institutions comme les universités ou les hôpitaux où divers employés peuvent consulter la Toile, en passant du chef à la secrétaire – de faire circuler les articles. Ce sont eux qui permettent de faire redescendre les informations, en passant même parfois par l'intranet³²³.

³²¹ Notamment par la Fondation Nationale pour la Démocratie – ou NED, National Endowment for Democracy – organisme sans fins lucratives créé en 1983 par le gouvernement de Ronald Reagan, et par la Fondation Ford, entre autres.

³²² Expression employée par le journaliste Juan Cruz dans son article « La revista *Encuentro de la Cultura Cubana* cumple diez años », in *El País*, Madrid, 22 de junio de 2006, sur www.elpais.com/articulo/cultura/revista/Encuentro/Cultura/Cubana/cumple/anos/elpepicul/20060622elpicul_6/Tes.

Sa « désactivation » impliquait, entre autres, pour l'écrivain l'impossibilité de voyager en dehors de Cuba.

³²³ Selon le témoignage d'Annabelle Rodríguez, directrice de la revue *Encuentro de la Cultura Cubana*, lors du Colloque CERI – Centre d'Études et de Recherches Internationales – organisé avec le soutien de la « *Asociación Encuentro de la Cultura Cubana* », les 2-3 juillet 2007 à Paris et intitulé : « La réinvention du politique à Cuba. Mémoire collective, société civile et dissidence. »

2.2.2. Internet ou la « *balsa* » virtuelle

Internet est désormais largement utilisé, aussi bien depuis l'étranger que depuis l'île, pour diffuser la culture cubaine.

En effet, les principales revues littéraires cubaines ont aujourd'hui leur version électronique et ce depuis le début des années 2000. *Casa de las Américas*, revue de lettres et d'idées fondée en 1960 par Haydee Santamaría en tant qu'organe de l'institution homonyme créée un an auparavant, qui ne paraît plus, depuis 1991, que trimestriellement³²⁴ et à 3000 exemplaires, dispose aujourd'hui d'une version électronique consultable sur Internet même si tous les articles n'apparaissent pas nécessairement dans leur intégralité³²⁵. *El Caimán Barbudo*, une des revues culturelles les plus anciennes du panorama cubain, née en 1966 en tant que supplément culturel du journal *Juventud Rebelde* et qui a rassemblé la première promotion d'écrivains apparue sous la Révolution, s'est très vite dotée d'une version Internet³²⁶ quand l'île s'est ouverte, en 1996, à des réseaux informatiques de portée mondiale. De la même façon, *Bohemia*, revue culturelle fondée en 1908, paraît depuis avril 2002 en format digital et en a profité pour élargir son champ d'investigation puisque l'on peut y trouver désormais toutes sortes d'informations – nationales, internationales, sportives, économiques, etc. Cette version Internet permet également de pallier le faible tirage de la revue papier – 100 000 exemplaires tous les quinze jours – qui ne s'est jamais complètement remise de la crise des années 1990.

Si l'UNEAC a mis en ligne les principales revues qu'elle supervise³²⁷, notamment *La Gaceta de Cuba* et *Unión*, on déplore encore le peu d'articles effectivement accessibles sur le Net puisque seuls quelques uns sont mis en ligne.

Les revues plus récentes destinées à être de nouveaux espaces pour la réflexion critique et le débat d'idées, ont tout aussi naturellement investi la Toile. Ainsi, *Temas*, publiée depuis 1995, se consacre à la culture et à la pensée sociale contemporaines à Cuba et dans le monde. Les articles portent aussi bien sur les arts et les lettres que sur les sciences humaines et sociales, la théorie politique et l'idéologie. Publiée quatre fois par an, elle est apparue en format électronique en septembre 2002³²⁸. *La letra del escriba*,

³²⁴ Jusqu'en janvier 1991, la revue était bimestrielle.

³²⁵ www.casadelasamericas.com/publicaciones/revistacasa/actual/revistacasa.php?pagina=revistacasa

³²⁶ www.caimanbarbudo.cu

³²⁷ www.uneac.org.cu/index.php?module=publicaciones

³²⁸ www.temas.cult.cu

revue mensuelle de littérature créée en 2000 par l'Institut Cubain du Livre, est publiée, pour sa part, aussi bien en format papier qu'en format électronique³²⁹.

A la fin des années 1990 et au début des années 2000 sont également apparues des revues culturelles publiées exclusivement sur Internet. La revue électronique *La Isla en peso* – d'après le titre du célèbre poème de Virgilio Piñera – en est un bon exemple : publiée au début des années 2000, elle compte dix-huit numéros – qui sont actuellement en ligne³³⁰ – consacrés aux œuvres et aux écrivains cubains. La revue a cessé aujourd'hui sa publication et l'accessibilité aux anciens numéros laisse parfois à désirer. En effet, s'ils sont aujourd'hui disponibles sur le site Internet de l'UNEAC, ils disparaissent de temps à autre de la Toile, comme ce fut le cas en 2005.

Des revues électroniques plus novatrices ont été créées ces dernières années à l'image de *Esquife*³³¹. Cette publication essentiellement consacrée à l'art et à la littérature a cherché à créer une véritable interaction entre les arts plastiques et la littérature en faisant dialoguer le langage visuel et le langage écrit. Elle est élaborée avec le soutien de *Hermanos Saíz*, l'association de jeunes écrivains et artistes de Cuba.

Le cas de *La Jiribilla*, la revue culturelle électronique de référence à Cuba, chargée de conserver la pureté du régime, est intéressant car si cette revue est née sur Internet en avril 2001, elle a trouvée un prolongement – plus inattendu – en version papier depuis mai 2003. Si la version Internet paraît toutes les semaines, la version papier ne paraît, quant à elle, qu'une fois par mois. Celle-ci est sans doute le signe d'une renaissance des revues cubaines depuis la crise mais elle est aussi une nécessité dans la mesure où la revue se devait d'être accessible au public de l'île qui, lui, navigue difficilement sur le Net.

Toutes ces publications de l'île s'inscrivent dans une production culturelle institutionnalisée dans la mesure où elles naissent et ne peuvent exister qu'avec l'aval et les subventions de l'Etat. Elles doivent donc diffuser une certaine image de Cuba.

Hors des frontières de l'île de nombreuses publications électroniques consacrées à la culture et à la littérature cubaines viennent sans cesse enrichir le panorama cybernétique que nous venons d'ébaucher. Nombreuses sont celles qui sont éditées depuis Miami où l'importante communauté d'intellectuels en exil travaille à ouvrir de nouveaux espaces d'expression et de création pour les écrivains et les artistes cubains

³²⁹ www.cubaliteraria.cu/revista/laetradelescriba/

³³⁰ www.uneac.org.cu/LaIslaEnPeso/num19/inicio.htm

³³¹ www.esquife.cult.cu

qui évoluent loin de leur sol natal. Elles bénéficient souvent d'une certaine autonomie éditoriale puisqu'elles sont en général publiées par ceux qui les réalisent.

Sur les multiples revues électroniques cubaines qui existent à l'étranger, nous avons choisi d'en présenter trois qui ont plus particulièrement attiré notre attention compte tenu de la qualité de leurs publications. *El Ateje*, revue littéraire des Cubains exilés, publiée à partir de juin 2001 sur Internet depuis Miami, en fait partie³³². Elle est apparue à un moment où les écrivains, et plus particulièrement les Cubains exilés, n'avaient encore que peu d'espaces pour publier leurs œuvres. Le dernier numéro de la revue est paru en mai 2008. Selon l'un de ses éditeurs, Luis de la Paz, les progrès technologiques réalisés depuis la première publication et la facilité qu'offrent aujourd'hui les blogs font que les auteurs ouvrent désormais leurs propres espaces d'expression et y proposent leurs œuvres. La mission initiale de *El Ateje* étant perpétuée individuellement par les écrivains, la revue n'avait plus de raison d'être d'après son fondateur. En sept ans d'existence, vingt-et-un numéros ont été publiés avec la collaboration de plus de cent cinquante auteurs, pour la plupart cubains. Plus de sept cents textes sont parus dans des genres aussi variés que la poésie, l'essai, le roman et la nouvelle. À la publication de ces pages littéraires venaient s'ajouter les biographies détaillées des auteurs, des interviews, des résumés de livres ainsi que des nouvelles concernant l'actualité culturelle cubaine. Plusieurs numéros ont permis de rendre hommage à de grandes figures des lettres cubaines, sans distinction de générations, comme Lydia Cabrera, Virgilio Piñera, Lino Novás Calvo, Reinaldo Bragado Bretaña, Roberto Valero, José María Mijares, Guillermo Cabrera Infante ou encore Carlos Victoria. Durant les années où la revue a été éditée, elle a joué un rôle fondamental dans la diffusion de la culture cubaine et, plus particulièrement, de celle qui s'est enracinée dans le sud de la Floride. Les voix de nombreux écrivains exilés, connus et surtout moins connus, ont ainsi pu se faire entendre. Malgré l'arrêt de la publication, tous les numéros de la revue restent accessibles au public sur le Net.

Parmi les revues électroniques consacrées à la littérature cubaine, il en est une de très grande qualité et de très belle facture : *La Habana Elegante (Segunda época)*³³³. Cette revue trimestrielle dont le rédacteur en chef est Francisco Morán, a commencé à paraître sur Internet depuis Dallas au printemps 1998. Le titre de la revue reprend celui d'un hebdomadaire qui a vu le jour à La Havane le 4 août 1883 et où le poète Julián del

³³² www.elateje.com

³³³ www.habanaelegante.com

Casal a publié une bonne partie de son œuvre – aussi bien des chroniques que des poèmes ou des nouvelles. L’hebdomadaire fut sans doute un important diffuseur du modernisme hispano-américain et une des meilleures revues cubaines de son temps. Près de cent ans après sa disparition³³⁴, *La Habana Elegante* renaît en format électronique. Celle-ci se veut un hommage à la capitale et à la poésie cubaines – et notamment à l’un de ses plus talentueux représentants :

« Se trata de la realización de un sueño largamente acariciado: devolverle a la Habana un pedazo de sí misma, y, también, devolvérselo a nosotros mismos, a los habaneros y cubanos, en cualquier lugar del mundo, donde quiera que cada uno de nosotros esté inventando o re-escribiendo la ciudad. Muchos ejemplares de La Habana Elegante se han perdido para siempre. Sobre ese vacío es que queremos fundar. Éste es, pues, un homenaje a la Habana, a la poesía cubana, y a Julián del Casal. Las puertas de nuestra humilde redacción están abiertas. Como estuvo, está y estará abierta siempre la Isla al aroma del té y del café, a los kimonos y guayaberas, a los barcos y a los huracanes, a los exilios y despedidas, al sueño y a la pesadilla. En un café habanero, – "multiplicador del hastío" –, trazamos con la uña de Lezama "un pequeño hueco en la mesa" e insistimos "en que alguien tiene que llegar". La risa de Casal se extingue en el humo del último cigarro, y del aneurisma roto comienza a caer en pequeños cristales, la nieve perfecta, blanquísima, reparadora, sobre los tejados de la ciudad. »³³⁵

La revue électronique présente un panorama très complet de la production littéraire cubaine de l’île comme d’ailleurs, actuelle comme des siècles passés. Ses différentes rubriques, qui se sont étoffées et multipliées au fil des publications, témoignent de sa diversité et rendent hommage aux grandes figures de la littérature cubaine à travers les siècles. Ainsi, « En la loma del ángel » – qui évoque directement le roman de Cirilo Villaverde, *Cecilia Valdés*, – est un espace dédié au roman, à la nouvelle et aux études des œuvres et de leurs auteurs. La page « Hojas al viento » – titre du premier recueil de poèmes de Julián del Casal édité à La Havane en 1890 – est consacrée à la divulgation de la poésie et de la prose de cet écrivain ainsi qu’à des essais et des articles sur sa vie et son œuvre. La poésie cubaine trouve aussi un espace privilégié d’expression dans « La azotea de Reina », une section qui rend hommage aux réunions littéraires qui se tenaient fréquemment à la fin des années 1980 et dans les années 1990 sur la terrasse de la poétesse Reina María Rodríguez, au numéro 455 de la rue Ánimas dans *Centro Habana*.

³³⁴ *La Habana Elegante* a cessé d’être définitivement publiée en 1896.

³³⁵ Présentation du projet de la revue par Francisco Morán sur www.habanaelegante.com

Cette autre « terrasse », virtuelle, située en dehors des murs et au-delà des frontières mais toujours au cœur de la ville, accueille désormais, librement, tous les poètes cubains. La section « Ecos y murmullos », qui existait dans l'édition d'origine sous la direction d'Enrique Hernández Miyares, présente les livres publiés par les auteurs cubains, les revues et autres nouveautés comme les prix littéraires reçus par les uns et les autres. Terminons ce bref parcours à travers les pages de *La Habana Elegante* par « la Ronda » un espace entièrement consacré à La Havane que ses auteurs parcourent sans relâche et redécouvrent au gré de leurs interminables promenades. Bien d'autres rubriques viennent compléter la revue qui s'est, avec le temps, ouverte sur de nouveaux horizons. Nous pouvons ainsi noter l'apparition, dès le printemps 2001, d'une page consacrée, plus généralement, aux lettres et à la culture latino-américaines et intitulée « La expresión americana » ainsi que la recherche d'une plus grande interdisciplinarité notamment à travers la section « Café Paris » qui présente l'œuvre d'artistes plastiques, de chanteurs, de musiciens ou de photographes cubains.

Certaines revues imprimées jusqu'à présent et qui sont devenues de véritables institutions, tel le *Linden Lane Magazine*, fondé en 1982 à Princeton³³⁶ par Heberto Padilla et Belkis Cuza Malé et publié, normalement, quatre fois par an, ont entrepris une nouvelle étape en intégrant l'espace Internet : neuf numéros sont parus depuis le début des années 2000³³⁷. Parmi les revues littéraires consacrées aux thèmes cubains qui se sont créées en dehors de l'île, elle fait partie de celles qui ont une des plus longues durées de vie. Elle s'est donné comme mission de « *darle voz a las expresiones de escritores y artistas que tienen como bandera el exilio y como patria el idioma* »³³⁸.

Comme le souligne Francisco Morán dans l'article qu'il consacre aux revues littéraires de la diaspora³³⁹, le mérite de ces publications est de construire une mémoire autre, différente du canon élaboré sur l'île. Elles constituent une mémoire complémentaire et indispensable.

Les quelques exemples présentés nous montrent que les périodiques traitant de la vie littéraire et culturelle cubaine se sont multipliés sur la toile. Si de nombreuses revues

³³⁶ La revue est aujourd'hui éditée à Forth Worth, au Texas, où réside Belkis Cuza Malé. Elle a suivi les déplacements de ses fondateurs depuis Princeton (New Jersey) en passant par Madrid, Miami et Forth Worth. L'histoire de cette revue est aussi, en quelque sorte, celle de ses fondateurs. Ce n'est pas seulement une publication d'exilés cubains : elle partage également leurs expériences.

³³⁷ www.lacasaazul.org/Archivos_Linden.html

³³⁸ Luis de la Paz, « Linden Lane Magazine », sur www.larevistadeldiario.com/news.php?id=1898

³³⁹ Francisco Morán, « Cuba.com. Escapes, descocidos y reinención del espacio nacional », in *Encuentro de la Cultura Cubana*, n°40, Madrid, primavera de 2006, p.155.

paraissent désormais exclusivement sur le Net³⁴⁰, les plus anciennes, de grande qualité, parviennent elles aussi à se faire leur place dans ce nouvel espace virtuel. Créées à Cuba mais aussi en grande partie hors de l'île, elles témoignent d'une activité passionnée et manifestent la liberté et la créativité d'une littérature plus que jamais vivante.

Ces périodiques en ligne, tout en ayant des projets spécifiques et en suivant des orientations diverses, poursuivent un même but : permettre la diffusion de la littérature et de la culture cubaines à travers le monde. Mais qu'en est-il pour Cuba ? Ces publications qui peuvent parvenir à des lecteurs à l'autre bout de la planète peuvent-elles être lues par les premiers intéressés : les Cubains de l'île ?

Certes, les revues électroniques publiées depuis Cuba sous l'égide d'institutions officielles telles que l'UNEAC, Hermanos Saíz ou l'Institut Cubain du Livre, sont bien évidemment accessibles aux internautes – peu nombreux – de l'île. Ils peuvent consulter les pages qui les intéressent via l'intranet, « Tu Isla », spécialement conçu et filtré par les autorités sur lequel apparaissent tous les sites officiels. Lorsqu'on regarde d'un peu plus près les liens proposés par *La Jiribilla* vers d'autres sites de littérature cubaine, en dehors des publications officielles de l'île – dont *La Gaceta de Cuba*, *La Letra del Escriba*, *Temas*, *Contracorriente*, *El Caimán Barbudo*, etc. – seule figure *La Habana Elegante* parmi les revues culturelles cubaines publiées en dehors de l'île et aucune de celles qui, telles *El Ateje* ou *Decir del Agua*³⁴¹, sont publiées depuis Miami.

Ainsi, comme le suggère la pièce « Panoramic Internet » de l'installation d'Abel Barroso, « Café Internet del Tercer Mundo »³⁴², la Toile ne permet pas aux Cubains de s'ouvrir au monde mais plutôt de se regarder eux-mêmes.

³⁴⁰ Si le nombre de nouvelles publications est impressionnant – à tel point qu'il est parfois difficile de suivre le rythme éffréné de ces parutions – la qualité n'est pas toujours au rendez-vous.

³⁴¹ Revue de poésie de grande qualité publiée sur internet par les Cubains de Miami depuis novembre 2002. Elle propose des dossiers importants – essentiellement sur les écrivains de la diaspora – contenant parfois des poèmes inédits : www.decirdelagua.com

³⁴² Installation présentée en 2000 à la VII Biennale de La Havane au Castillo del Morro. Alors que les visiteurs pensent entrer dans un café Internet, ils ne trouvent que des ordinateurs en bois qui représentent le type de technologie auquel ont accès les Cubains ainsi que les peuples du Tiers Monde.



Une pièce de l'installation d'Abel Barroso : « *Café Internet del Tercer Mundo* »³⁴³

A Cuba, Internet est encore une curiosité pour le citoyen de base. Il est extrêmement difficile de connaître la proportion d'insulaires qui ont effectivement accès à ce média. Ce que l'on peut avancer, en revanche, sans se tromper, c'est que cette proportion est très faible surtout si on la compare à celle des autres pays latino-américains. Cette situation ne s'explique pas tant par le manque d'ordinateurs que par l'impossibilité de les connecter au réseau.

Lorsqu'on s'intéresse à l'accès au courrier électronique ou à Internet à Cuba, il ne faut pas perdre de vue les limitations externes imposées par les Etats-Unis. Jusqu'en 1959, les télécommunications internationales sur l'île dépendaient de câbles qui traversaient le détroit de Floride. A partir de 1962, Cuba s'est vu interdire l'accès aux télécommunications et aux équipements des compagnies nord-américaines. Ainsi, jusqu'en 1991, ces technologies lui ont été fournies exclusivement par les pays du bloc soviétique. Quand l'armée nord-américaine a développé le courrier électronique, Cuba n'a pas eu accès à ce service. Ce n'est qu'en juillet 1994 que le Département du Trésor des Etats-Unis a autorisé le transfert de données et d'informations vers l'île à partir des serveurs nord-américains. Trois mois plus tard, les compagnies de télécoms nord-américaines et cubaine ont été autorisées à signer des accords permettant de fournir un

³⁴³ Sur www.promo-arte.com/eng/artists/12abel_barroso.html

service téléphonique direct entre les deux pays. Ce changement de politique de la part des Etats-Unis s'explique par un changement de perception : désormais, ils voient dans le développement des communications avec Cuba un moyen d'affaiblir le régime révolutionnaire. A partir de janvier 1995, Cuba a ainsi la possibilité de se connecter directement à Internet. Pourtant, malgré la levée des principales restrictions exercées sur la connexion cubaine, l'Ile ne maîtrise pas la vitesse de cette dernière et ne peut pas choisir les canaux et les fournisseurs d'accès comme elle le voudrait³⁴⁴. L'accès cubain à Internet est toujours conditionné par la loi Torricelli de 1992 qui stipule que chaque mégabit acheté à une entreprise étasunienne doit recevoir préalablement l'approbation du Département du Trésor, sous peine de sanctions fortement dissuasives. De plus, les Etats-Unis s'opposent à ce que l'Ile utilise leur câble sous-marin à fibre optique qui longe l'archipel ce qui oblige Cuba à se connecter par satellite et rend la communication lente et coûteuse. C'est pourquoi l'Ile a signé en 2006 avec le Venezuela un contrat selon lequel un câble sous-marin reliera les deux pays outrepassant les Etas-Unis³⁴⁵.

A ces limitations externes pour accéder à Internet à Cuba s'ajoutent des limitations internes. Sous le régime actuel, la connexion à Internet est considérée comme un privilège. De ce fait, c'est un média encore réservé essentiellement à une élite proche du pouvoir. Il n'est destiné qu'aux révolutionnaires qui sont plus révolutionnaires que les autres comme dirait Orwell³⁴⁶. D'ailleurs, même ces quelques privilégiés n'accèdent, le plus souvent, qu'à l'intranet.

Les autorités ont légiféré dès l'apparition d'Internet sur l'Ile. En juin 1996, le décret-loi 209 intitulé « Accès depuis la République de Cuba au réseau informatique global », précise que son utilisation ne peut se faire « *en violation des principes moraux de la société cubaine ou des textes de loi du pays* », et que les messages électroniques ne doivent pas « *compromettre la sécurité nationale* ». Les Cubains propriétaires d'un

³⁴⁴ « *Hasta el momento, cada vez que Cuba intenta añadir un nuevo canal a Internet, la contraparte estadounidense debe obtener la licencia apropiada del Departamento del Tesoro de los Estados Unidos. De modo similar, si una compañía norteamericana quiere abrir un nuevo canal a Cuba o decide aumentar la velocidad de la conexión, se debe expedir una licencia.* », Nelson P. Valdés, « *Cuba y la tecnología de la información* », in *Temas*, n°31, La Habana, octobre-décembre de 2002, p.59.

Les informations fournies ici sur les limitations nord-américaines imposées à Cuba dans le cadre des TIC proviennent de cet article.

³⁴⁵ L'accès internet de l'Ile traversera ainsi une distance de 1500 km qui reliera Cuba, la Jamaïque, Haïti et Trinidad au reste du monde, via La Guaira au Venezuela.

³⁴⁶ « *Tous les animaux sont égaux, mais certains sont plus égaux que d'autres* », George Orwell, *La ferme des animaux*, Paris, Gallimard, 1984.

ordinateur³⁴⁷ et souhaitant disposer d'un accès à Internet doivent, pour obtenir l'accréditation obligatoire, fournir une « *raison valable* » et signer un contrat d'utilisation aux clauses restrictives. La procédure requiert, comme pour le téléphone, l'accord de l'opérateur de télécoms ETECSA, puis d'une commission locale dépendant des CDR qui évalue les mérites du demandeur. Selon ce décret, l'accès à Internet est accordé en priorité aux « *groupes et institutions pouvant contribuer à la vie et au développement de la nation.* » Ainsi, peuvent y prétendre – sans compter les ambassades et les sociétés étrangères – les responsables politiques, les hauts fonctionnaires, les intellectuels, les universitaires, les médecins, les chercheurs et journalistes officiels, les cadres des entreprises tournées vers l'exportation ou des entreprises d'informatique et la hiérarchie catholique³⁴⁸.

Il est également possible d'utiliser les ordinateurs des rares cybercafés qui existent dans les villes de l'île ou dans les hôtels pour étrangers. Il y a actuellement deux cybercafés à La Havane pour quelques 2,2 millions d'habitants³⁴⁹. Les longues files d'attente avant d'avoir accès à un poste, le tarif élevé de la connexion et la lenteur de la navigation découragent de nombreux internautes d'aller s'aventurer sur la Toile.

Le gouvernement a aussi mis en place des salles Internet, le plus souvent dans les bureaux de poste (*Correos de Cuba*). L'attente y est longue – souvent plus d'une demi-heure –, elles sont chères pour les habitants, leurs connexions sont lentes et elles sont surveillées³⁵⁰. Le nom, le prénom de l'utilisateur et son adresse sont inscrits sur un registre. Celui-ci peut ensuite choisir entre la version « nationale » d'Internet – c'est l'intranet qui donne accès à un service de mails et aux sites officiels, coûtant environ 1,20 euros de l'heure³⁵¹ – et un service international qui permet d'accéder au web pour la « modique » somme de 4 euros de l'heure³⁵². Depuis les *Correos de Cuba* comme depuis les hôtels – auxquels les Cubains ont accès librement depuis 2008 – on peut se

³⁴⁷ Espèce rare puisqu'il n'y avait, en 2007, que 3,3 ordinateurs pour 100 habitants sur l'île et que, jusqu'en mars 2008, il fallait obtenir l'autorisation expresse des autorités pour en posséder un. En effet, depuis le mois de janvier 2002, un arrêté adopté par le Ministère du Commerce intérieur interdisait la vente d'ordinateurs personnels (PC) aux particuliers. Dans le cas où l'achat d'un tel équipement était considéré comme indispensable, une autorisation devait être sollicitée auprès de ce même Ministère. C'est dans ce contexte de prohibition que sont nés les ordinateurs « Frankenstein » comme les appellent les Cubains, fabriqués avec des composants usagés assemblés et utilisés avec des logiciels piratés.

³⁴⁸ Informations fournies par *Reporters Sans Frontières* sur www.rsf.org/article.php3?id_article=10602

³⁴⁹ Un pour les touristes au Capitole et un réservé aux membres de l'UNEAC – au Palacio del Segundo Cabo – mais où ces derniers n'ont accès qu'à l'intranet.

³⁵⁰ Les journalistes indépendants et les opposants connus du régime n'y ont, par exemple, pas accès.

³⁵¹ Prix en 2007.

³⁵² Soit plus d'un tiers du salaire mensuel moyen d'un Cubain.

connecter à presque tous les sites y compris ceux de l'opposition cubaine à l'étranger. Selon le récit de voyage d'une journaliste free-lance entre août et septembre 2006 réalisé pour *Reporters Sans Frontières*, la surveillance de la Toile semble assez arbitraire sur l'île : « *le niveau de vigilance dépend des hôtels et des ordinateurs, au petit bonheur la chance* »³⁵³.

Ces conditions de prohibition ont donc mené à la naissance d'un marché noir de l'Internet. Certains Cubains, très débrouillards notamment lorsqu'il s'agit de contourner les interdits, parviennent à accéder au Net par des voies détournées. Ainsi, un réseau parallèle a vu le jour, grâce auquel il est possible de se connecter à l'aide d'un ordinateur portable ³⁵⁴. Celui-ci peut être branché secrètement à des prises téléphoniques au bureau. Les pages web bloquées peuvent être envoyées en pièces jointes par mail. Des personnes qui disposent d'un accès élargi à Internet, comme des fonctionnaires ou des résidents étrangers, peuvent se laisser soudoyer et vendre leur mot de passe. Toutefois, les contrôles de l'Etat ont rendu cette opération très risquée³⁵⁵ ce qui explique que ce marché aurait tendance à se marginaliser. Il est également possible de pirater des lignes téléphoniques mais, là encore, les autorités sont très vigilantes. ETECSA peut interrompre une connexion privée si elle constate que celle-ci a été piratée.

De toute façon, même si l'interaute obstiné parvient à se connecter à Internet depuis son domicile, il devra s'armer de beaucoup de patience pour affronter les lenteurs de la connexion téléphonique. Ainsi, les pages trop lourdes à télécharger ou les vidéos sur *You Tube*, par exemple, sont quasiment inaccessibles avec ce type de connexion. Compte tenu de toutes ces difficultés, la plupart des Cubains, lorsqu'ils ont la possibilité de se connecter au réseau, se limitent souvent à la fonction basique du courrier électronique.

L'accès restreint et surveillé au web a donné des idées à certains. Le blog *Potro Salvaje*, dont les auteurs sont anonymes, traite de la question épineuse d'Internet à Cuba.

³⁵³ Claire Vœux (pseudonyme), « J'ai testé pour vous l'internet cubain », sur www.rsf.org/IMG/pdf/rapport_fr_md.pdf

Nous avons pu constater par nous-mêmes que selon les villes et selon les hôtels, la qualité de la connexion et les possibilités d'accéder à certaines pages bloquées varient beaucoup. Même dans les grands hôtels où la connexion est hors de prix – à titre d'information, il fallait compter 3 CUC le quart d'heure au *Habana Libre* en novembre 2008 – nous avons rencontré de nombreuses difficultés ne serait-ce que pour lire des mails.

³⁵⁴ Sur le marché noir on peut aussi se procurer tout le matériel nécessaire pour se connecter : PC, modems, etc.

³⁵⁵ Vendre une clé d'accès à internet est considéré comme un délit à Cuba et se connecter illégalement à internet peut coûter jusqu'à cinq ans de prison.

Quand ils y ont accès, les internautes peuvent y trouver de nombreuses informations techniques sur les moyens de contourner la censure, de naviguer sur la toile en laissant le moins de traces possibles, d'utiliser le cache des moteurs de recherche, d'accéder à des pages bloquées, etc³⁵⁶.

Pourtant, malgré toutes les difficultés qui existent à Cuba pour se connecter à Internet, on recense un nombre assez important de pages personnelles ou de blogs créés à l'intérieur de l'île comme à l'extérieur et commentés par les Cubains eux-mêmes. Nous ne traiterons pas ici des blogs à succès qui – comme le plus célèbre, « *Generación Y* » de Yoani Sánchez – sont consacrés à la réalité cubaine³⁵⁷ mais plutôt des pages et des blogs créés par les écrivains de l'île, qui répondent à des initiatives personnelles et indépendantes, bien souvent, des institutions culturelles officielles.

Dans certains secteurs de la jeune littérature cubaine ont commencé à émerger de nouvelles manières d'appréhender et d'écrire la réalité, en cherchant à élargir leur champ visuel à un contexte culturel plus global notamment à travers Internet et les réseaux de courrier électronique. Ces derniers facilitent en effet la production et surtout la distribution de publications électroniques apparues ces dernières années à Cuba et élaborées en marge des institutions culturelles. Amir Valle fut un des pionniers dans ce domaine. Alors que le principe des revues électroniques était encore largement méconnu sur l'île, l'écrivain – qui vivait encore à La Havane à ce moment – décide d'éditer un bulletin personnel sur la littérature cubaine qu'il nomme *Letras en Cuba*. Il y traite, chaque semaine, en quelques pages, des nouveautés écrites et publiées sur l'île. Cette revue d'abord envoyée par mail à un groupe d'amis hors de Cuba s'est rapidement diffusée, trouvant des lecteurs de plus en plus nombreux³⁵⁸. Valle a pourtant dû y mettre un terme au bout de deux ans et trente numéros mis en circulation, sous les

³⁵⁶ Pour plus d'informations sur l'utilisation d'internet à Cuba et la censure de ce média, il faut consulter le site *Potro salvaje* à l'adresse suivante : www.desdecuba.com/potro/. Il a été créé, sur l'île, par des Cubains qui se définissent comme « *un grupo de internautas sin nave, de bloggers con escaso acceso a la balsa virtual y de informáticos venidos a menos ante la imposibilidad de tener legalmente una computadora.* » Ce site est consacré à des discussions sur la censure, les filtres, les pages bloquées, les proxys, bref, à toutes les limitations que rencontrent les Cubains pour monter à bord de la « *balsa virtual* ». Cet espace doit permettre aux bloggers, aux informaticiens, aux hackers – et même aux censeurs – de lire, de télécharger des logiciels, de débattre ensemble sur le thème délicat, à Cuba, d'internet : « *podrán [...] abrir la cerca a este "potro" que, por suerte, es más rápido que las riendas que intentan ponerle.* »

³⁵⁷ La plupart de ces blogs sont accessibles depuis le portail desdecuba.com.

³⁵⁸ L'écrivain a dépassé les six mille envois d'après son témoignage dans l'article « *Una revista es una revista...* », in *Otro Lunes*, n°1, Berlin, mayo de 2007, sur www.otrolunes.com/hemeroteca-ol/numero-01/html/otra-opinion/otra-opinion-n01-a02-p01-200705.html

pressions du Ministre de la Culture, car parler de littérature en dehors des circuits officiels c'est s'exposer à des sanctions sur l'île³⁵⁹. Ce dernier lui propose en échange de diriger une autre revue électronique, en suivant ses propres idées, mais éditée officiellement cette fois, sous les auspices du ministère. Très vite, l'écrivain se rend compte qu'on ne lui laisse pas toute sa liberté dans ce nouveau projet puisque tout ce qu'il publie doit d'abord recevoir l'approbation des autorités. Devant la menace d'une probable censure, l'écrivain renonce à ce poste³⁶⁰.

En juillet 2003 naît à La Havane le revue indépendante *Cacharro(s)*, sous l'impulsion et la coordination de deux jeunes écrivains marginalisés sur l'île : JAAD et Rebeca Duarte. Depuis sa création jusqu'en juin 2005, elle a circulé sur Internet en format *Word*, via les mails. Ses neuf numéros sont également consultables sur le blog créé pour l'héberger³⁶¹. Dans le premier numéro, une note préliminaire de JAAD précise le projet littéraire poursuivi par cette nouvelle publication qui se veut fondamentalement libre et libérée des tares traditionnelles de la culture insulaire cubaine tels que l'uniformité du champ littéraire, le provincialisme ou l'exclusion. Ceux qui, habituellement, n'ont pas leur place dans la tradition insulaire – comme Jorge Mañach, Labrador Ruíz, Lino Novás, Calvert Casey, Cabrera Infante, Reinaldo Arenas, Manuel Granados, Guillermo Rosales, Jesús Díaz, Jacobo Machover, Rafael Rojas, ou encore Antonio José Ponte –, retrouvent, dans cet espace virtuel, un droit d'expression. Deux points développés dans cette note rendent particulièrement bien compte du désir d'indépendance et de liberté qui anime les concepteurs et les collaborateurs de la revue :

2

« Ante la imposibilidad (material y legal) para la existencia de revistas independientes, Cacharro(s) que también sufre de angustia física y metafísica, le da un fotutazo a cualquier Papaíto Mayarí que pretenda, desde tribunas consensuadas, dictar el destino de la cultura nacional. »

³⁵⁹ Ce bulletin risquait de coûter leur e-mail – déjà difficilement accordé – aux écrivains. Suite à une affaire semblable – l'envoi par mail de réponses personnelles à des questions de littérature – Amir Valle a d'ailleurs perdu son courrier électronique.

Plus récemment, après la création de son blog *Los hijos que nadie quiso*, en février 2009, Angel Santiesteban a été privé de son courrier électronique qui lui permettait d'envoyer ses écrits à quelqu'un qui les mettait en ligne. Convoqué ensuite par la police pour un premier avertissement, il a été agressé physiquement le 17 mai 2009 par deux individus.

³⁶⁰ La revue née de ce projet est *La Isla en peso* accessible sur le site de l'UNEAC. Après cet « échec », Amir Valle s'est, quant à lui, lancé dans un nouvel essai de revue électronique mais depuis l'Allemagne cette fois : il s'agit de *Otro lunes*, disponible sur www.otrolunes.com

³⁶¹ revistacacharros.blogspot.com/2005/08/descargar-numeros-anteriores.html

« Hay que citar porque Cacharro(s) también es puro canibalismo, "tráfico y lavado" de textos, latrocinio, "guerrilla literaria", un gesto mínimo por "nuestra" libertad residual, en el país donde la mayoría de los eventos literarios, revistas, manifiestos (si los hubiera) es "arqueología, antropología, sociología, política o ideología de Estado". Por tanto citemos a Foucault: "Escribo para perder el rostro, no me pidan que permanezca invariable". »³⁶²

La revue bouscule tous les directives officielles en dédiant son premier numéro aux écrivains suicidés – et bannis de l’Ile – Reinaldo Arenas et Guillermo Rosales. Le contenu de ce numéro est représentatif de l’audace et de la témérité de la nouvelle publication : y apparaissent des textes inédits de figures « oubliées » à Cuba comme Guillermo Rosales, Juan Carlos Flores ou encore JAAD lui-même. L’ouverture de la revue à un champ culturel plus vaste que celui, restreint, de l’Ile, se note, entre autres, à travers la présentation d’un texte de Umberto Eco sur le fascisme et la reproduction d’une interview du philosophe français Jacques Derrida intitulée significativement « La democracia como promesa ». Des thèmes tabous à Cuba comme la drogue sont cités à travers l’article de José Sobrado López, « El vicio de la droga en Cuba ». Ainsi, par le choix des auteurs abordés comme des thèmes exposés, la revue revendique ouvertement son indépendance, son anticonformisme et son ouverture à d’autres horizons intellectuels qui viennent nourrir les réflexions sur la culture nationale.

La publication de *Cacharro(s)*, cette revue hors normes à Cuba, a été brutalement interrompue par les autorités qui ont condamné ses auteurs au silence.

Des méthodes similaires ont été déployées par la Sécurité de l’Etat pour mettre un terme à la parution d’une autre revue cubaine indépendante de littérature : *Bifronte*. Celle-ci a été lancée en 2005 par un groupe de jeunes écrivains de Holguín avec le soutien de l’évêché de la province³⁶³. Distribuée à seulement cinq cents exemplaires imprimés, elle a pourtant pu parvenir à des milliers de lecteurs à travers le monde grâce à sa diffusion sur la Toile.

³⁶² JAAD, « Preliminar », in *Cacharro(s)*, n°1, La Habana, julio-agosto de 2003, sur revistacacharros.blogspot.com/2005/08/preliminar-jorge-alberto-aguiar-daz.html

³⁶³ L’apparition de cette revue dans le champ culturel cubain n’est pas sans rappeler une autre publication, également consacrée à la littérature et parrainée par le Diocèse de Pinar el Río : *Deliras*. Les principaux collaborateurs de cette revue – dont Héctor García Quintana, Yenia Martínez et Yomars – sont aujourd’hui exilés en Espagne et continuent à faire vivre la publication par internet sur le site : www.vitral.org/vitral/deliras/deliras.htm

Les coordinateurs de la revue – Luis Felipe Rojas³⁶⁴ et Michael Hernández Miranda – annoncent dans un premier éditorial lapidaire, la mission qu'ils se sont assignés à travers ce projet :

*« Bifronte nace para dialogar, para vehicular ideas y armar un carro otro que conduzca hacia delante, hacia mañana. ¿Una convicción? Jamás una sola, pero valgan las similares a esta: La cultura nunca sobrevive a la falsa unanimidad. Nos anima arrimarnos a la experimentación, desligarnos de castradoras teorizaciones que en lugar de profundizar, banalizan. Rechazamos cualquier exigencia y manipulación que opere contra la imaginación, el desenfado, la crítica y la ironía. Si echamos a andar este proyecto es para sentir, aunque sea, el estrépito del pistoletazo en el concierto. »*³⁶⁵

La dernière phrase de l'éditorial montre qu'ils sont parfaitement conscients qu'une telle publication sortant des sentiers battus vient perturber le discours monolithique des autorités culturelles et peut déclencher les foudres de ses censeurs. Le premier numéro affiche l'audace de ses collaborateurs puisqu'il rend un hommage post-mortem à l'écrivain exilé Cabrera Infante et traite d'autres figures de l'exil tels Enrique Labrador Ruiz et Lorenzo García Vega. Les écrivains de l'île ne sont pas en reste puisqu'on peut y retrouver une interview de la poétesse havanaise Caridad Atencio, quelques pages en mémoire de l'écrivain défunt Guillermo Vidal, ainsi qu'un article d'Antonio José Ponte consacré à la relecture des lectures de José Martí.

La campagne de répression menée dès 2006 contre cet espace culturel alternatif n'a donc rien de très surprenant. Dès le mois de juin, Luis Felipe Rojas est victime d'un acte de répudiation violent dans la ville de Gibara. Son domicile est fouillé : on lui confisque son ordinateur portable, son appareil photo, des livres – tant de Cabrera Infante que de jeunes poètes actuels ainsi que la revue *Encuentro de la Cultura Cubana* – des disques, etc. Une semaine plus tard, il est renvoyé de son travail, comme sa femme, la journaliste Exilda Aronja Palmer. Il est expulsé de l'AHS in situ. Il est arrêté plusieurs fois à la suite de cet épisode, fouillé au corps et menacé. Retiré de toutes les anthologies et compilations où il figurait initialement, il lui est interdit d'apparaître dans des lectures publiques, d'être jury ou de donner des conférences. Une série de mesures – que

³⁶⁴ Celui-ci, déçu par le fonctionnement des institutions culturelles de l'île, a décidé de fonder la *Asociación de Jóvenes Escritores del Oriente*, et c'est avec un groupe de jeunes écrivains – dont Michael Hernández Miranda et Rafael Vilches – qu'ils ont décidé de créer la revue *Bifronte*.

³⁶⁵ Sur www.scribd.com/doc/127034/BIFRONTE

l'écrivain Rafael Vilches a qualifiées de « *pequeños castigos* »³⁶⁶ – est également prise à l'encontre des collaborateurs de la revue. Ils sont exclus des lectures et des interventions publiques dans le domaine de la culture tandis que le retard dans la publication de leurs livres est attribué à des problèmes financiers. Ils sont effacés de toute promotion nationale et parfois même dénigrés dans leur qualité d'écrivain. Toutes les portes se ferment devant eux pour retrouver du travail, y compris dans un autre ministère ou une autre institution. Ils sont régulièrement convoqués dans les bureaux de la Sécurité de l'Etat qui exerce sur eux une pression permanente. Les autorités surveillent de près leurs moyens de survie – notamment s'ils fréquentent le marché noir : ainsi, sous couvert de poursuites pour délits communs, elles peuvent les arrêter pour ce qu'ils disent ou ce qu'ils pensent. L'Etat « achète » également les moins récalcitrants pour les faire taire : voyages à l'étranger, possibilités de publication dans les plus grandes maisons d'édition de l'Ile, etc. Certains des collaborateurs ont cédé à ces offres, d'autres se sont tus : voilà comment la revue a été rapidement enterrée à un moment où le gouvernement parlait de plus de « permissibilité »³⁶⁷ sur le plan intellectuel et culturel et de plus de « collaboration » entre les intellectuels et le gouvernement.

Si cette permissibilité existe elle n'est pas due à la volonté du gouvernement mais imposée par les circonstances. Les situations d'écrivains tels qu'Antonio José Ponte, Amir Valle ou Zoelia Frómata nous montrent qu'il faut plutôt parler d'une époque de répression « intelligente ».

Malgré la résistance des autorités culturelles devant des projets littéraires aussi « perturbateurs » et les difficultés technologiques pour se connecter à Internet depuis l'Ile, les jeunes écrivains cubains utilisent de plus en plus ce média pour créer et diffuser leurs œuvres en toute indépendance.

Récemment, une nouvelle publication, *The Revolution Evening Post (TREP)*, présentée comme « *un e-Zine de Escritura Irregular* », a été conçue par trois jeunes écrivains de l'Ile : Jorge Enrique Lage, Ahmel Echevarría Peré et Orlando Luis Pardo. Le noyau de cette revue électronique qui paraît deux fois par mois est constitué par des textes d'auteurs étrangers qui ne relèvent pas de la fiction. Jusqu'à présent, la revue s'est nourrie de textes d'écrivains tels que les Chiliens Roberto Bolaño, Álvaro Bisama et

³⁶⁶ Expression que le jeune écrivain a utilisé dans une correspondance avec Amir Valle et que ce dernier reproduit sur son site : www.amirvalle.com/titulo.htm

³⁶⁷ Le ministre de la culture, Abel Prieto, a même dit qu'il ne connaissait aucun cas de censure aujourd'hui à Cuba.

Alejandro Zambra, les Argentins Gonzalo Garcés et Rodrigo Fresán ou encore le Péruvien Santiago Roncagliolo. La figure et l'esthétique de Bolaño sont au cœur du projet littéraire de cette publication. Ce dernier, qui fut l'un des fondateurs du mouvement poétique infra-réaliste dans les années 1970, s'est opposé à l'institutionnalisation de la culture et aux limites imposées à la beauté et à la libre expression individuelle de l'homme. Le but de la revue est de révéler au public d'autres façons de comprendre la littérature, de lire, de percevoir la pensée qu'il y a derrière l'écriture. C'est pourquoi, elle propose des textes différents qui s'opposent à toute vision pré-établie et à l'*establishment* littéraire. La « révolution » que prône la revue est multiple : révolution de l'écriture, de la pensée, de la littérature, « une révolution de la révolution » comme l'a définie Orlando Luis Pardo. La présentation visuelle de TREP aurait d'ailleurs de quoi choquer le lecteur de revues littéraires traditionnelles – notamment de l'Ile – puisqu'elle utilise des images prises sur Internet ou dans des revues nord-américaines comme *Playboy*, *Maxim* ou *Rolling Stone*, qui révèlent des corps dénudés, des icônes de la publicité ou des scènes bien peu soucieuses de la morale. Cette présentation donne une évidente légèreté à la revue mais aussi une dimension qui peut être jugée à Cuba « iconoclaste » ou « dissidente » comme le souligne Orlando Luis Pardo :

« Tratamos, como gesto que se inserta en la tradición de lo ligero, de quitar peso, de circular nombres, de circular ideas, maneras de leer lo literario, lo que ha quedado fuera de lo literario, lo pornográfico, la caricatura, las narraciones malas, los autores menores, los que desaparecieron, los que no formaron parte del canon. [...] TREP propone la libertad de narrar, la pasión y la aventura de la lengua, la libertad de desnudarse en una céntrica calle habanera, de hacer el amor en la escalinata de la Universidad de La Habana o en la Plaza de la Revolución, la libertad de fundar el siglo XXI cubano, un poco más polisémico, más abierto. »³⁶⁸

La publication est distribuée gratuitement en format *pdf*, par courrier électronique, à quelques trois cents adresses de l'Ile comme de l'étranger. Elle apparaît également sur un blog qui lui est consacré³⁶⁹ et qui est donc consultable par le plus grand nombre.

³⁶⁸ Orlando Luis Pardo sur www.scribd.com/doc/4098179/TREP1-safe

³⁶⁹ www.cubaweblogs.com/directorio/the-revolution-evening-post. Les numéros de la revue peuvent aussi être téléchargés à partir d'autres blogs, notamment celui de JAAD, « El fogonero emergente », sur jorgealbertoaguilar.blogspot.com/2007/07/revolution-evening-post-trep-desde-la.html

Les blogs – bien qu’encore peu nombreux sur l’Ile³⁷⁰ – donnent une autonomie et une liberté d’expression inégalées à leurs auteurs dans un pays où toutes les maisons d’édition dépendent de l’Etat. Ainsi, des figures marginalisées ou réduites au silence par les autorités culturelles cubaines tels JAAD ou Raúl Antonio Capote utilisent ce nouvel espace d’expression pour publier leurs écrits et continuer à exister en tant qu’écrivains. JAAD, co-directeur de la revue littéraire *Cacharro(s)*, a ouvert récemment sa page personnelle sur le Net³⁷¹ qu’il a conçue à la manière d’une revue informelle où sont publiés ses textes comme ceux d’autres écrivains cubains et étrangers. Reprenant l’idée de Deleuze et Guattari, il a créé un blog pour la littérature « mineure ». On y trouve des chroniques, des opinions, des récits, des poèmes, des textes d’amis mais aussi des réflexions personnelles, des confessions et des expériences racontées par l’écrivain lui-même. Celui-ci inclut également d’autres supports dans sa page, notamment des photos et des films. On peut, entre autres, y voir, dans son intégralité, le film de Julian Schnabel, *Antes que anochezca*, basé sur le roman homonyme de Reinaldo Arenas. Le blog se présente comme un espace alternatif qui propose une autre approche de la littérature. JAAD est également l’auteur d’un autre blog – ou « blok » comme il le désigne –, *Cuarto de máquinas*, qu’il définit comme une

*« suma de poquedades (como dijo Lezama)
a pasito de hormiga
cuando se pueda o lo quiera
aquí no hay periodismo ciudadano (aunque un día me da
por eso o algo parecido)
es lo que es: un cuarto de máquinas
y en algún momento podría ser como la propina de Dios »³⁷²*

L’écrivain a ainsi trouvé la possibilité de publier ses écrits – comme ceux d’autres écrivains cubains – et notamment des nouvelles extraites de son recueil publié en trop peu d’exemplaires par *Letras Cubanas*, *Adiós a las almas*. Son blog est devenu son espace de publication privilégié à défaut d’être publié par les maisons d’édition cubaines.

Raúl Antonio Capote a lui aussi rejoint en mars 2008 l’espace cybernétique pour pouvoir (re)trouver ses lecteurs. Son blog, *El blog del Adversario*, lui sert essentiellement à publier ses propres œuvres, certaines déjà parues en version papier,

³⁷⁰ On estime que seuls une quinzaine de Cubains de l’Ile ont osé jusqu’à présent ouvrir leur propre blog tandis qu’il existe plus de six cents blogs créés par des Cubains résidant à l’étranger.

³⁷¹ jorgealbertoaguilar.blogspot.com en ligne depuis octobre 2006.

³⁷² JAAD sur jorgealbertoaguiliardiaz.blogspot.com/2008/02/este-blog-sigue-activo-aunque-escriba-o.html

d'autres encore inédites. Sans agent littéraire ni engagement envers une maison d'édition en particulier, Capote se définit sur sa page comme l'un des écrivains les plus libres au monde :

« *Escribo lo que quiero, sin censura, autocensura o presiones del mercado.* »³⁷³

C'est presque exclusivement par le biais d'Internet qu'il publie et fait connaître son œuvre. Le blog constitue aujourd'hui une possibilité illimitée de s'exprimer, de façon presque gratuite, et d'être diffusé très largement à travers le monde.

Certes, il faut une fois de plus reconnaître que ces blogs originaux et alternatifs sont difficilement accessibles depuis Cuba pour toutes les raisons évoquées un peu plus haut. Un internaute de l'île pourra y accéder s'il possède une connexion Internet à son domicile, s'il ose s'y connecter depuis un bureau officiel ou s'il a la patience et l'argent pour se rendre dans un cybercafé. Mais même dans ces cas là, l'accès à ces blogs n'est pas garanti. En effet, il ne peut pas toujours les lire soit parce qu'apparaissent des messages d'erreur, soit parce que les pages ne se chargent pas, soit parce que le chargement prend trop de temps.

Un dernier exemple de diffusion d'une œuvre à travers Internet a attiré notre attention, notamment parce que celle-ci a pu être lue ainsi par des milliers de Cubains de l'île. Il s'agit du dernier livre de témoignages d'Amir Valle sur la prostitution à Cuba, publié actuellement par les éditions Planeta sous le titre de *Jineteras*, et qui a d'abord circulé sur Internet sous le nom de *Habana-Bablionia*. L'œuvre a été envoyée par l'écrivain au concours *Casa de las Américas* dans la catégorie témoignage. Elle n'a rien remporté mais sur les trois copies fournies par Amir Valle une seule lui a été restituée. L'une d'entre elles est alors sans doute tombée entre les mains d'une personne qui, sans scrupules, l'a faite circuler sur le Net via le courrier électronique, dans une encyclopédie d'œuvres interdites dans le monde. Le livre d'Amir Valle apparaissait ainsi aux côtés de *Antes que anochezca* de Reinaldo Arenas, entre autres textes d'auteurs cubains censurés sur l'île. Des milliers de lecteurs à Cuba ont alors écrit à Amir Valle pour le remercier d'avoir osé parler de ce qu'ils voyaient au quotidien et que la presse et les dirigeants politiques évitaient d'évoquer. Selon l'écrivain, ce sont plus de six mille Cubains qui ont pu lire son livre à travers une voie résolument alternative³⁷⁴. C'est ainsi

³⁷³ Raúl Antonio Capote, sur elblogdeladversario.blogspot.com/2008/04/respuesta-los-amigos.html

³⁷⁴ Amir Valle dans une interview accordée à Adriana Morales, « La libertad es el más sagrado de mis derechos », in *Consenso*, n°4, La Habana, 2006, sur www.amirvalle.com/entrevistas/consenso.htm. Signalons également que deux romans d'Amir Valle ont été publiés en format électronique – cette fois en

que pour la première fois dans l'histoire de Cuba une œuvre non imprimée a atteint la popularité d'un best-seller et a circulé abondamment à travers les courriers électroniques et les copies pirates sur les supports papier les plus variés dans un pays où, précisément, l'ordinateur et Internet ne sont pas à la portée du plus grand nombre.

Bien qu'accessible essentiellement depuis l'extérieur, Internet facilite tout de même aujourd'hui – y compris à Cuba – la production et la diffusion de publications électroniques élaborées en marge des institutions officielles. C'est bien, semble-t-il, cette nouvelle espèce virtuelle qui semble se développer le plus abondamment. Les publications en ligne, en ayant la possibilité de se libérer des contraintes de longueur, des facteurs de production et des réseaux de distribution traditionnels chapeautés à Cuba par l'Etat, ont ainsi la capacité d'offrir une plus grande quantité de textes accessibles en quelques clicks seulement.

Internet n'est encore qu'une « *balsa* » virtuelle à Cuba à laquelle tout le monde n'a pas accès. Pourtant, libéré de l'assise territoriale, il devient le lieu de réunion rêvé de la culture cubaine éclatée.

Détachée de son espace physique d'origine, La Havane s'enracine, tout en se disséminant, dans l'espace virtuel.

La nation cubaine apparaît aujourd'hui fragmentée et dispersée. Sa culture est éparpillée à travers le monde, rendant difficile la tâche de la rassembler dans son ensemble.

Elle semble pourtant chercher un nouveau centre où elle pourra se réunir au-delà des divisions et des tensions. Cet espace se construit peu à peu, concrètement mais aussi virtuellement via Internet qui constitue, à nos yeux, l'un des moyens les plus prometteurs pour réunifier la littérature – et plus largement la culture – cubaine dispersée.

toute légalité et avec le consentement de l'auteur – : *Cristo te desnuda et Muchacha azul bajo la lluvia*. Le succès auprès des lecteurs a été immédiat.

CONCLUSION

A travers l'étude des nouvelles publiées après 1990, nous avons tenté de retracer le destin de La Havane confrontée à une crise sans précédent, depuis les représentations de la destruction de la ville – Ile – jusqu'aux images de sa dispersion.

Cet espace littéraire privilégié est devenu une obsession dans les fictions cubaines de la fin du XXe siècle. Plus que jamais isolée de l'Ile et du reste du monde depuis la Période Spéciale, la capitale cubaine se contemple elle-même. Sa décadence physique et morale s'est imposée comme un thème majeur, conférant une nouvelle dimension à un long processus historique de création et d'appropriation de La Havane – non seulement en tant qu'espace géographique mais aussi spirituel.

Au cours des vingt dernières années, les écrivains ont dû apprivoiser et recréer cet espace à partir de sa destruction accélérée. Celle-ci a engendré le fantasme d'une disparition totale de la ville dont la fin semble avoir été programmée par la Révolution¹. Une rhétorique de la démolition s'est ainsi emparée de l'imaginaire national. Les œuvres havanaises se sont peuplées de lieux et de personnages en pleine décadence. Plus que des clichés, le « *solar* », la « *cuartería* » ou la « *ciudadela* » deviennent, dans les œuvres étudiées, des lieux symboliques de la dégradation cubaine qui concentrent toutes les images de la déchéance.

La Havane qui surgit de la littérature des années 1990 est – tout comme les nouvelles qui la mettent en scène – « *filles du chaos* »². Celui-ci n'est d'ailleurs pas seulement extérieur : au-delà des façades délabrées des immeubles en ruines, il habite les personnages, révélant une vacuité essentielle. Les textes nous confrontent aux multiples représentations d'une dévastation générale. Les êtres que nous y croisons sont en lutte contre le chaos qui régit la société cubaine ainsi que leur vie depuis le début de la crise. Habiter La Havane c'est aussi vivre dans un autre temps et à un autre rythme. Depuis le triomphe de la Révolution, le temps s'est figé sur l'Ile qui célèbre, sans fin, ses origines mythiques. Les personnages de nos nouvelles apparaissent prisonniers d'un présent sclérosant, temps de la répétition, de l'impasse et de la mort. Le motif de la montre dérégulée exprime sur le plan littéraire ce sentiment même si, en cassant cet objet symbolique, les écrivains échappent également à cette temporalité et entrevoient une dimension nouvelle : celle de tous les possibles.

¹ C'est, sans aucun doute, Antonio José Ponte qui défend cette thèse avec le plus de conviction, tant dans ses essais que dans ses œuvres de fiction.

² « Hijos del caos » est le titre que donne Pedro Juan Gutiérrez à une des nouvelles de sa *Trilogía sucia de La Habana*, *op.cit.*, pp.106-108.

Sur le point de s'effondrer et sans projet global de reconstruction, La Havane – à l'image de la Révolution – est en sursis, mais pour combien de temps ? Tandis que la ville et ses habitants sont plongés dans l'expectative, les écrivains explorent les différentes figures de l'Attente à Cuba et y cherchent un sens. Plusieurs nouvelles nous révèlent que l'île est entrée dans l'ère de l'Attente parfaite : une attente sans objet ni illusion.

La disparition du bloc communiste marque la fin du temps des utopies possibles. L'échec de la construction de l'Homme nouveau se lit dans l'apparition d'un contre-modèle littéraire : des personnages désorientés, empêtrés dans des mécanismes de survie et luttant pour « résoudre » leurs difficultés quotidiennes. Alors que la crise ébranle les fondements mêmes de la Révolution, l'instabilité s'installe au cœur du texte. La nouvelle devient l'espace d'expression privilégié de toutes les interrogations qui assaillent l'être cubain. La question se fait motif littéraire, (dé)construisant l'œuvre et les représentations de la ville.

Les frontières entre le centre urbain et la périphérie deviennent ambiguës. Les maux qui se sont abattus sur l'île ont fait émerger, dans la littérature, une Havane autre : celle des marges, de l'ombre, de l'*underground*. L'exploration d'espaces urbains périphériques et de nouveaux types sociaux, éloignés du modèle révolutionnaire, a radicalement transformé l'iconographie d'une capitale qui semble désormais maudite. Les nouvelles se font l'écho d'un discours non-officiel. Les ruines, la marginalité, la violence qu'elles exposent marquent une certaine prise de distance des écrivains par rapport à leur ville – trait jusqu'alors caractéristique, essentiellement, des œuvres composées hors de l'île. C'est au cœur de La Havane que le sujet exprime désormais un sentiment d'étrangeté voire d'exclusion. En faisant de la capitale cubaine l'emblème de la décadence, la littérature a instauré une distance dans la proximité : les personnages perdus, errant dans une ville qu'ils ne reconnaissent plus sont légion dans notre corpus. Cet éloignement entre le sujet et la ville a ouvert des brèches dans la représentation traditionnelle de l'espace social. La Havane intime et plurielle des années 1990-2000 s'oppose aux constructions univoques de la ville comme de l'être national. Les écrivains cubains imaginent, construisent, inventent et réécrivent une capitale qui aspire à être un espace individuel et multiple. La Havane littéraire, en tant que métonymie de la nation, renvoie l'image d'une île fragmentée, à la dérive et porteuse de nombreuses différences. Sa « récupération » artistique a aussi été celle de ses habitants, y compris ceux qui avaient été marginalisés par la Révolution. C'est ainsi un corps urbain et social hétérogène et discordant, qui se dessine à travers les nouvelles étudiées. La Havane

devient « *métaphore* »³ de l'état de la Révolution : métaphore d'une nation dispersée et errante.

Les multiples constructions littéraires de la ville, basées sur des destins individuels, deviennent matière à réfléchir. Elles interrogent la société cubaine profondément marquée par la crise. Le dialogue constant qui s'est instauré, dans ce contexte, entre littérature et société est au cœur de notre analyse. Les écrivains cubains ont perçu et exploité les possibilités littéraires de ces circonstances historiques. L'avènement d'un état d'urgence permanent – la Période Spéciale –, la violence de la crise migratoire de 1994 ou encore les campagnes militaires internationalistes ont trouvé un écho direct dans les nouvelles de cette période. Ces œuvres ont ouvert un espace de discussion inédit au sein de la communauté insulaire dépourvue de société civile, de moyens de communication indépendants et de partis politiques alternatifs. Elles nous permettent, à leur façon, d'appréhender et de saisir l'esprit d'une époque. N'est-ce pas d'ailleurs ce qu'ils ont toujours essayé de faire : « *alentar una visión complementaria de la historia, ofrecer modestamente algunos remedios, aprovechables o no, en tiempos de crisis.* »⁴ ?

La volonté de témoigner et de laisser une trace matérielle de cette Havane à l'agonie est manifeste dans les œuvres de notre corpus. Celles-ci constituent un ensemble littéraire qui n'est pas, à nos yeux, dépourvu d'intérêt sociologique. En témoignant de ce que fut La Havane ces dernières années – en tant qu'espace géographique, humain et spirituel – ces nouvelles contribuent, nous semble-t-il, à la connaissance du social dans un contexte où la presse défaillante ne laisse pas de traces valables de son temps. Plus qu'un lieu, la ville représente ici la manière dont les Cubains perçoivent leur existence. La crise des années 1990 est à l'origine de l'accélération des changements survenus dans la société insulaire. Nous l'avons donc, tout naturellement, placée au cœur de nos réflexions. Les œuvres du corpus exploitent ce contexte inédit en déclinant ses manifestations les plus extrêmes. Elles jouent avec les limites, poussant toujours plus loin les représentations de la crise.

Si le traitement de ce thème montre des signes d'essoufflement – comme l'avaient prévu de nombreux critiques dès la fin des années 1990 – il n'est pas pour autant épuisé. Des nouvelles et des romans continuent de paraître aujourd'hui nourris par un cataclysme qui n'en finit pas. En effet, si la Période Spéciale a été conçue comme une

³ Selon les termes de Guillermo Cabrera Infante repris dans notre introduction.

⁴ Lisandro Otero, *La utopía cubana desde dentro*, Madrid, Siglo Veintiuno, 1993, p.71.

stratégie transitoire, sa fin n'a jamais été officiellement décrétée. La crise en tant que manifestation brusque et intense de certains phénomènes est devenue un état permanent de la société que les Cubains ont intégré dans leur quotidien. Comme le souligne Angel Santiesteban, « *el Período Especial continúa sacudiendo el país, ahora con un grado menor en la escala de Richter si lo comparamos con los años 90. Probablemente, ya nos hayamos resignado a un temblor perpetuo* »⁵. Si la crise n'est plus au centre des œuvres qui s'écrivent aujourd'hui, elle est devenue un arrière-plan commun qui parvient presque à se faire oublier.

Certains craignaient de voir apparaître une littérature « datable » qui ne survivrait pas au contexte qui l'avait vu naître : l'enlisement du pays dans une crise qui s'éternise inscrit paradoxalement ces œuvres dans la durée.

Tandis que Reinaldo Arenas se demandait, dans son roman *Otra vez el mar*, quand ce désastre a commencé, les écrivains de notre corpus s'interrogent sur sa fin. Qu'advient-il de l'île après la crise ? Telle est la question qui sous-tend bon nombre de nouvelles et qui se résout souvent de façon tragique, à travers l'apocalypse. Si ces textes posent la question du futur de l'île ils la referment aussitôt en envisageant, pour seul dénouement, l'anéantissement total de La Havane. C'est en vain que le lecteur y cherche une clé pour interpréter l'avenir du pays. Ils ne disent pas dans quelle direction dérive la nation cubaine. La question de son devenir reste sans réponse peut-être parce que le futur, à Cuba, n'existe pas. L'obsession pour l'ici et le maintenant entrave toute réflexion sur un autre temps. Prisonnières d'un présent figé, les récentes nouvelles cubaines évitent ainsi de penser explicitement le lendemain.

L'ère du néant qui habite la ville est aussi celle de sa fragmentation. L'île devient le paradigme pour toute représentation spatiale : de l'île-refuge à l'île-prison, ses visages sont multiples. Les carences de cette période marquent le corps de La Havane et de ses habitants qui sont ramenés vers des temps immémoriaux et une organisation primitive. Face aux images quotidiennes d'une dévastation infinie, les écrivains expriment le besoin de regarder la ville autrement : surgissent ainsi, dans les œuvres du corpus, des espaces autres, des sortes d'hétérotopies, même si ces refuges urbains se révèlent le plus souvent fragiles et éphémères.

⁵ Angel Santiesteban, « La generación extraviada », in *Encuentro de la Cultura Cubana*, n°51-52, Madrid, invierno-primavera de 2009, p.6.

Écrites au milieu des décombres de la ville et de l'utopie, les nouvelles érigent le corps en refuge face au chaos. Celui-ci apparaît, dès lors, comme « *le seul espace possible* »⁶. Malgré le néant qui la détruit, La Havane continue d'exister à travers le corps de ses habitants. Ce dernier, tout en portant les marques de la crise, s'affirme vitalement. La charge érotique et sexuelle contenue dans les textes exprime, avec violence, le désir de vivre des insulaires, même si derrière cette profusion d'aventures corporelles se dévoile, en dernière instance, la solitude de tout homme.

La fête des corps que célèbrent les écrivains à travers leurs œuvres s'oppose à la philosophie du sacrifice prônée par la Révolution. En faisant du corps un espace privilégié de transgression, ils affirment leur désir d'absolue liberté. A la communauté d'hommes « sains » sur laquelle se fonde le projet révolutionnaire, ils opposent des individus différents, étranges, qui brisent l'apparente uniformité d'une société modèle. Ces corps en souffrance, malades, sont à l'image de la ville qu'ils habitent. Leur reconnaissance littéraire – et plus largement artistique – révèle la possibilité d'accueillir l'altérité au sein de l'œuvre de la Révolution.

Si ce corps autre, qui s'exhibe, est venu combler, en partie, le néant quotidien, il s'échappe peu à peu de la ville et se dissémine à travers le monde. Alors qu'il apparaissait comme la seule certitude face au néant, il finit, lui aussi par se désagréger. La prostitution éloigne, métaphoriquement, ceux qui s'y livrent, de l'île « réelle ». L'émigration divise, quant à elle, concrètement le peuple cubain. Suivant le destin de ses enfants dispersés, le corps de La Havane se disloque et part à la dérive.

Les personnages de nos nouvelles contemplent obstinément l'horizon cherchant par là même à échapper à leur isolement. En travaillant les notions de limite et de frontière, les écrivains nous éclairent sur les rapports complexes de l'île au monde. Malgré les nombreux obstacles que doivent franchir les Cubains pour prétendre traverser l'horizon, les textes se font l'écho d'une dispersion massive de ce peuple, qui justifie aujourd'hui le concept de diaspora appliqué à ce phénomène. Pourtant, tout en s'éparpillant aux quatre coins du monde, l'île se recompose sans fin, ailleurs, là où ont élu domicile les émigrés cubains.

Leur destin, comme celui de tout insulaire, est intimement lié à la mer : « *el cubano vive mirando al mar y pendiente de él* »⁷. Cette force vitale, érotique qui est au cœur de l'être cubain est aussi à l'origine de sa perte, comme nous le montre le sort des

⁶ « *Si existe un espacio verdaderamente real ese es el cuerpo. Es el único espacio posible.* », Ahmel Echevarría Peré, in Alberto Garrandés, *La mirada crítica, op.cit.*, p.182.

⁷ Guillermo Rodríguez Rivera, *Por el camino de la mar*, La Habana, Boloña, 2005, p.41.

« *balseiros* ». Plusieurs œuvres sont entièrement consacrées à l'épreuve de la traversée qui est à la fois physique et symbolique. Le voyage en « *balsa* » devient passage, dans tous les sens du terme. La figure du « *balseiro* » s'est imposée massivement dans la littérature cubaine avec la dernière grande crise migratoire de l'été 1994. Il a envahi les fictions, devenant la principale métaphore d'une nation à la dérive.

L'île se disperse depuis les débuts de la Révolution, entamant une errance sans fin. La culture cubaine s'exporte ainsi vers d'autres terres où continue de s'écrire l'histoire de la nation. Comme leurs auteurs, les nouvelles, marquées par l'éclatement de la Famille cubaine, deviennent elles-mêmes des textes nomades. Ceux-ci expriment un éloignement par rapport à l'île, qui se produit à l'intérieur même de l'espace insulaire, avant tout déplacement physique. Il caractérise notamment la figure de l'« *insiliado* », cet être qui fuit l'île sans jamais la quitter, en dressant des murs intérieurs. Cet exil au cœur de l'île représente, pour les écrivains cubains, une forme de mort puisqu'il les condamne au silence.

C'est au-delà de l'île et de l'exil, au-delà de toute question de territoire, qu'ils retrouvent un droit d'expression. L'espace virtuel que représente Internet leur permet de se libérer de nombreuses contraintes et notamment de contourner les réseaux de distribution contrôlés par l'État. Détaché de toute assise territoriale, il devient un lieu d'exposition et de réunion privilégié pour la culture cubaine dispersée.

Tout au long de ce travail, nous avons voulu montrer comment, face à une réalité en pleine décomposition, les écrivains cubains sont devenus les artisans d'une possible restauration de La Havane. C'est peut-être d'abord à travers l'écriture que la ville se reconstruit. Tout en se faisant l'écho d'une destruction généralisée, les nouvelles de notre corpus recomposent l'île quotidienne mais aussi une île autre, fantasmée, rebâtie symboliquement par l'art. Écrivant la ville depuis son déclin, les auteurs essaient de matérialiser l'image d'une capitale qui s'évanouit et, en même temps, refuse de disparaître.

Du néant a surgi le verbe : la littérature est venue combler le vide laissé par les ruines de la ville et de l'utopie. La tâche n'était pas évidente : comme nous le rappelle l'écrivain Angel Santiesteban⁸, les années 1990 auraient pu signifier la mort de la littérature sur l'île. Dans les premières années de la crise, écrire ou même parler de littérature était devenu un luxe que beaucoup ne pouvaient plus se permettre. L'ère des

⁸ *Ibidem*, pp.3-9.

livres n'était alors plus qu'un souvenir : les imprimeries fermaient, les librairies se vidaient et les éditeurs attendaient des temps meilleurs.

Face à la survie quotidienne, l'art semble futile. Comment écrire quand il faut survivre ? Telle est la question vitale que se posent les écrivains cubains qui apparaissent sur la scène littéraire pendant cette période. Pour ceux qui résistent, la situation est inédite : ils écrivent sans même penser à une possibilité de publication. Jamais, sans doute, leur liberté de création ne fut aussi grande⁹.

Dans ces conditions, écrire La Havane c'est se confronter concrètement au néant. A l'image du narrateur de la nouvelle de Rolando Sánchez Mejías, « Cuarto del confín »¹⁰, les écrivains auraient pu faire de la page blanche leur témoignage de la ville. Ils ont, au contraire, choisi de (re)construire La Havane à travers leurs œuvres en faisant du néant la matière première de l'écriture. Ils accomplissent ainsi, métaphoriquement, un projet architectural irréalisable dans l'espace réel¹¹.

En effet, avec le début des années 1990, les Havanais ne croient plus en une possible renaissance de la capitale. Très vite, la ville littéraire acquiert plus de consistance et de corporéité que la ville vécue. L'écriture apparaît alors comme antidote à la disparition de La Havane : elle se fait architecture. Dans cet univers chaotique, la construction littéraire est peut-être, en dernière instance, la seule porteuse de sens. D'une certaine façon, La Havane continue d'exister dans la mesure où elle est (re)composée par la fiction.

Le projet de sauvegarde de la capitale cubaine par l'écriture n'est pas si éloigné de celui de certains artistes plastiques ou architectes, tel Francisco Bedoya qui, à travers ses dessins¹², reconstruit les transformations de la ville dont les plus tragiques se sont achevées par la démolition des espaces urbains et des édifices emblématiques du centre historique. A l'image des écrivains, ils conjurent, par leurs œuvres graphiques, les ruines de La Havane.

⁹ Ce n'est que dans la deuxième moitié des années 1990 que sont arrivés les prix littéraires et les demandes des maisons d'édition étrangères.

¹⁰ « *Este es, más o menos, mi testimonio de la Ciudad: [un paragraphe vide]* », Rolando Sánchez Mejías, « Cuarto del confín », in *Escrituras, op.cit.*, p.41.

¹¹ Comme le rappelle Antonio José Ponte dans son introduction au dossier de *Encuentro*, « La Habana por hacer » : « *Apenas edificada en el último medio siglo, escasamente restaurada (salvo La Habana Vieja) y en ocasiones sufriendo reformas lamentables, La Habana constituye quizás el problema de mayor envergadura entre todos los problemas cubanos. [...]. Ya no se anuncian nuevos proyectos. La Habana parece quedar a la espera. Pero ¿a la espera de qué?* », in *Encuentro de la Cultura Cubana*, n°50, Madrid, otoño de 2008, p.86.

¹² Regroupés récemment dans l'ouvrage *La Habana desaparecida*, La Habana, Boloña, 2009.

« Chaque jour, comme dans le mythe d'Osiris, les auteurs cubains recueillent les fragments dispersés d'un pays fragmenté et à la dérive, d'un pays qui souffre. Ils les réunissent dans des pages qui tentent de recomposer l'île dans son entier car, où que nous soyons, nous en portons tous le poids. Ces pages, aux côtés des musiques et des tableaux, seront en fin de compte notre particularité, le meilleur de ce qui restera de nous. Peut-être les seules choses à perdurer. Le vrai mystère. Au moins c'est cette grâce que les dieux ont voulu nous donner en compensation. »¹³

C'est avec ces mots de Abilio Estévez que nous souhaitons terminer notre réflexion. Nous avons nous-mêmes suivi une Havane à la dérive, fuyante, par bien des aspects insaisissable, qui se décompose et se recompose au gré des pages de nos nouvelles. Tandis que la ville s'efface lentement de la géographie insulaire, elle se reconstruit ailleurs, à travers l'écriture. Dans l'art réside, sans doute, son unique salut.

¹³ Abilio Estévez, « Méditations sur la littérature cubaine d'aujourd'hui », *art. cit.*, p.221.

Bibliographie générale

1. Corpus de nouvelles :

Anthologies collectives de nouvelles :

- *Los últimos serán los primeros*, Salvador Redonet ed., La Habana, Letras Cubanas, 1993.
- *El submarino amarillo* (cuento cubano 1966-1991), Leonardo Padura ed., México, Coyoacán, UNAM, 1993.
- *Fábula de ángeles*, Francisco López Sacha - Salvador Redonet eds., La Habana, Letras Cubanas, 1994.
- *La isla contada*, Francisco López Sacha ed., San Sebastián, Tercera Prensa-Hirugarren Prentsa S.L, 1996.
- *Cuentos desde La Habana*, Omar Felipe Mauri Sierra ed., Alicante, Aguaclara, 1996.
- *Narrativa y Libertad*, vol.I y II, Julio E. Hernández Miyares ed., Miami, Universal, 1996.
- *Poco antes del 2000. Jóvenes cuentistas cubanos en las puertas del nuevo siglo*, Alberto Garrandés ed., La Habana, Letras Cubanas, 1997.
- *Cuentos de la Habana Vieja*, Tomás Barceló, Pedro Juan Gutiérrez, Juan Carlos Rivera, Elder Santiesteban, Idania Trujillo eds., Madrid, Olalla, 1997.
- *L'ombre de La Havane*, Liliane Hasson ed., Paris, Autrement, 1997.
- *Aire de luz*, Alberto Garrandés ed., La Habana, Letras Cubanas, 1999.
- *Para el siglo que viene: (Post)novísimos narradores cubanos*, Salvador Redonet ed., Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 1999.
- *Habaneras*, Mirta Yáñez ed., Tafalla, Txalaparta, 2000.

- *Des Nouvelles de Cuba*, Paris, Métailié, 2001.
- *Nuevos narradores cubanos*, Michi Strausfeld ed., Madrid, Siruela, 2002.
- *Caminos de Eva. Voces desde la Isla (Cuentistas cubanas de hoy)*, Amir Valle ed., San Juan de Puerto Rico, Plaza Mayor, 2002.
- *Cuentistas cubanas de hoy*, Marilyn Bobes ed., México, Océano, 2002.
- *Quemar las naves. Jóvenes Cuentistas Cubanos*, Rebeca Murga ed., Pelotas, Educat, 2002.
- *Mujeres como islas*, Thelma Jiménez y Susana Haug eds., La Habana, Unión, 2002.
- *Palabra de sombra difícil*, Rogelio Riverón ed., La Habana, Abril, 2003.
- *Cuentos desde Miami*, Juan Abreu ed., Barcelona, Poliedro, 2004.
- *Donde la luna bebe*, Mabel R. Cuesta ed., Matanzas, Vigía, 2005.
- *Voces cubanas: jóvenes cuentistas de la Isla*, Eduardo del Llano ed., Madrid, Popular, 2005.
- *Escritos con guitarra. Cuentos cubanos sobre el rock*, Raúl Aguiar-Yoss eds., La Habana, Unión, 2005.
- *El envés de la trama y otros relatos*, Basilia Papastamatiú, La Habana, Letras Cubanas, 2005.
- *Conversación con el búfalo blanco*, Rogelio Riverón ed., La Habana, Letras Cubanas, 2005.
- *En una estrofa de agua y otros relatos*, Rogelio Riverón ed., La Habana, Letras Cubanas, 2006.
- *Kubánská Cítanka*, Stanislav Skoda, Margarita Mateo Palmer eds., Prague, Labyrint, 2007.

Recueils de nouvelles

- ALONSO Nancy, *Cerrado por reparación*, La Habana, Unión, 2002.
- ALONSO Nancy, *Tirar la primera piedra*, La Habana, Unión, 2004.
- AGUIAR Raúl, *La hora fantasma de cada cual*, La Habana, Unión, 1995.
- AGUIAR DÍAZ Jorge Alberto (JAAD), *Adiós a las almas*, La Habana, Letras Cubanas, 2002.
- AGUILAR Alejandro, *Paisaje de arcilla*, La Habana, Letras Cubanas, 1995.
- AGUILAR Alejandro, *Figuras tendidas*, Las Tunas, Sanlope, 2000.
- ARANGO Arturo, *Segundas vidas*, La Habana, Unión, 2005.
- ARRIETA Ricardo et Ronaldo Menéndez, *Alguien se va lamiendo todo*, La Habana, Unión, 1997.
- CURBELO Jesús David, *Cuentos para adúlteros*, La Habana, Letras Cubanas, 1997.
- DÍAZ MANTILLA Daniel, *Las palmeras domésticas*, La Habana, Abril, 1996.
- ECHEVARRÍA PERÉ Ahmel, *Esquirlas*, La Habana, Letras Cubanas, 2005.
- ESTÉVEZ Abilio, *El horizonte y otros regresos*, Barcelona, Tusquets, 1998.
- FERNÁNDEZ DE JUAN Adelaida, *Oh vida*, La Habana, Unión, 1999.
- FERNÁNDEZ PINTADO Mylene, *Anhedonia*, La Habana, Unión, 1999.
- FRAGA Miguel Ángel, *No dejes escapar la ira*, La Habana, Letras Cubanas, 2001.
- GARCÍA MÉNDEZ Luis Manuel, *El éxito del tigre*, San Juan de Puerto Rico, Plaza Mayor, 2003.
- GARRIDO Alberto, *El otro viento de cristal*, La Habana, Letras Cubanas, 1993.
- GARRIDO Alberto, *El muro de las lamentaciones*, La Habana, Casa de las Américas, 1999.

- GUTIÉRREZ Pedro Juan, *Melancolía de los leones*, La Habana, Unión, 2000.
- GUTIÉRREZ Pedro Juan, *Trilogía sucia de la Habana*, Barcelona, Anagrama, 2006.
- LLANO Eduardo del, *El beso y el plan*, La Habana, Letras Cubanas, 1997.
- LÓPEZ Pedro de Jesús, *Cuentos fríos. Maneras de obrar en 1830*, La Habana, Unión, 2000.
- LÓPEZ SACHA Francisco, *Dorado mundo*, La Habana, Letras Cubanas, 2002.
- MARTÍNEZ CORONEL José Antonio, *Los hijos del silencio*, La Habana, Letras Cubanas, 1996.
- MEJIDES Miguel, *Rumba Palace*, La Habana, Unión, 1995.
- MEJIDES Miguel, *Las ciudades imperiales*, La Habana, Unión, 2006.
- MENÉNDEZ PLASENCIA Ronaldo, *El derecho al pataleo de los ahorcados*, La Habana, Casa de las Américas, 1997.
- MENÉNDEZ PLASENCIA Ronaldo, *De modo que esto es la muerte*, Toledo, Lengua de Trapo, 2002.
- MITRANI David, *Los malditos se reúnen*, La Habana, Letras Cubanas, 2004.
- NOS-Y-OTROS, *Basura y otros desperdicios*, La Habana, Letras Cubanas, 1994.
- PADURA FUENTES Leonardo, *La puerta de Alcalá y otras cacerías*, La Habana, Unión, 2000.
- PONTE Antonio José, *Un arte de hacer ruinas y otros cuentos*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- PORTELA Ena Lucía, *Una extraña entre las piedras*, La Habana, Letras Cubanas, 1999.
- PRIETO José Manuel, *Nunca antes habías visto el rojo*, La Habana, Letras Cubanas, 1996.
- RIVERÓN Rogelio, *Buenos días, Zenón*, La Habana, Unión, 2000.

- RIVERÓN Rogelio, *Otras versiones del miedo*, La Habana, Unión, 2002.
- SÁNCHEZ MEJÍAS Rolando, *Escrituras*, La Habana, Letras Cubanas, 1994.
- SANTIESTEBAN PRATS Ángel, *Los hijos que nadie quiso*, La Habana, Letras Cubanas, 2001.
- VAILLANT Luis Alfredo, *Náufragos*, La Habana, Unión, 2007.
- VALLE Amir, *Manuscritos del muerto*, La Habana, Letras Cubanas, 2000.
- VEGA SEROVA Anna Lidia, *Catálogo de mascotas*, La Habana, Letras Cubanas, 1998.
- VEGA SEROVA Anna Lidia, *Limpiando ventanas y espejos*, La Habana, Unión, 2001.
- VEGA SEROVA Anna Lidia, *Imperio doméstico*, La Habana, Letras Cubanas, 2004.
- VICTORIA Carlos, *El resbaloso y otros cuentos*, Miami, Universal, 1997.
- VIDAL Guillermo, *Confabulación de la araña*, La Habana, Unión, 1995.
- VIDAL Guillermo, *Donde nadie nos vea*, Santiago de Cuba, Oriente, 1999.

Nouvelles choisies dans les revues littéraires et sur internet :

- AGUIAR ÁLVAREZ Raúl, « Figuras », sur www.cubaliteraria.com/letra_joven/raul_aguiar.html
- AGUILAR Alejandro, « Cuento y epílogo para otro amigo en fuga », in *Encuentro de la Cultura Cubana*, Madrid, n°11, invierno de 1998/1999, pp.100-101.
- AGUILAR Alejandro, « Allegro del coronel », in *La Habana Elegante*, n°28, Dallas, invierno de 2004, sur www.habanaelegante.com/Winter2004/Angel.html
- ALONSO Nancy, « Domicilio desconocido », sur mexicovolitivo.com/2003/Septiembre/domicilio.html

- DÍAZ Jesús, « Preguntas al polvo », in *Encuentro de la Cultura Cubana*, Madrid, n°14, otoño de 1998, pp.119-122.
- DÍAZ ESPÍ Pablo, « Los perros », in *Encuentro de la Cultura Cubana*, Madrid, n°25, verano de 2002, pp.143-150.
- ECHEVARRÍA PERÉ Ahmel, « Tierra », in *La Jiribilla*, n°79, La Habana, noviembre de 2002, sur www.lajiribilla.cu/2002/n79_noviembre/elcuento.html
- ESTÉVEZ Abilio, « Viajes Sir Cook », in *La Habana Elegante*, n° 8, Dallas, invierno de 1999, sur www.habanaelegante.com/Winter99/Angel.htm
- FERNÁNDEZ José Hugo, « La Hora de El Bomba », in *Encuentro de la Cultura Cubana*, Madrid, n°30-31, otoño-invierno de 2003-2004, pp.57-66.
- FERNÁNDEZ José Hugo, « La isla de los mirlos negros », in *La Habana Elegante*, n°22, Dallas, verano de 2003, sur www.habanaelegante.com/Summer2003/Hojas.html
- FORTÚN BOUZO Denis R., « Deseos », in *El Ateje*, n°12, Miami, febrero-mayo de 2005, sur www.elateje.com/0412/narrativa041206.htm
- GUILLOT CARVAJAL Mario L., « El jinetero », in *Revista Hispano Cubana*, Madrid, n° 2, 1998, pp.108-110.
- GUILLOT CARVAJAL Mario L., « Familia de patriotas », in *El ateje*, n°6, Miami, febrero-mayo de 2003, sur www.elateje.com/0206/narrativa020602.htm
- JORGE Andrés, « El cuento ése de la patria », in *Encuentro de la Cultura Cubana*, Madrid, n°10, otoño de 1998, pp.111-116.
- LAGO David, « El llenador de barriles », sur www.lacasaazul.org/Cuen_Nar3.html
- LLANO Eduardo del, « Unplugged », in *Encuentro de la Cultura Cubana*, n°44, Madrid, primavera de 2007, pp.59-62.
- LORENZO REINA Lázaro, « Soliloquio », in *Revista Hispano Cubana*, Madrid, n° 11, 2001, pp.165-168.

- LORENZO REINA Lázaro, « Crónica de una fuga », in *Revista Hispano Cubana*, Madrid, n° 10, 2001, pp.135-138.
- MARTÍN Rita, « Sed », in *La Habana Elegante*, n°26, Texas, verano de 2004, sur www.habanaelegante.com/Summer2004/Angel.html
- MONTERO Reinaldo, « Paseo del Malecón », in *La Habana Elegante*, n°7, Texas, otoño de 1999, sur www.habanaelegante.com/Fall99/Angel.htm
- MONTES HUIDOBRO Matías, « Ikú », in *Revista Hispano Cubana*, Madrid, n°11, 2001, pp.159-164.
- PÉREZ Nelton, *Apuntes de josué 1994. Cien relatos de balseiros y balserías*, in *Cacharro(s)*, n°5, La Habana, marzo-mayo de 2004, pp.45-48, sur www.scribd.com/doc/96023/cacharro5
- PONTE Antonio José, « De este lado del muro », in *Revista Hispano Cubana*, Madrid, n° 21, 2005, pp.171-176.
- PRIETO Ayled, « Taconeo a media noche », in *El Ateje*, n°12, Miami, febrero-mayo de 2005, sur www.elateje.com/0412/narrativa041209.htm
- SÁNCHEZ José Miguel (Yoss), « La causa que refresca », in *Encuentro de la Cultura Cubana*, Madrid, n°8-9, primavera-verano de 1998, pp.91-94.
- SANTIESTEBAN PRATS Ángel, « Ciudad de arena », in *Encuentro de la Cultura Cubana*, Madrid, n°33, verano de 2004, pp.91-101.
- URÍA Roberto, « El prepucio de la Gioconda », in *Encuentro de la Cultura Cubana*, Madrid, n°18, otoño del 2000, pp.112-114.
- VALLE Amir, « El panteón de los héroes », in *Encuentro de la Cultura Cubana*, Madrid, n°20, primavera de 2001, pp.136-138.
- VERGARA Eva M., « Entre ángeles », in *El Ateje*, n°11, Miami, octubre de 2004-enero de 2005 sur www.elateje.com/0411/Narrativa041109.htm
- VICTORIA Carlos, « Hijos », in *Cubista Magazine* n°3, sur cubistamagazine.com/a3/030201.html
- VICTORIA Carlos, « La mudanza », in *Encuentro de la Cultura Cubana*, n°18, Madrid, otoño del 2000, pp.99-102.

2. Autres œuvres consultées

Romans :

- ARENAS Reinaldo, *Otra vez el mar*, Barcelona, Tusquets, 2002.
- ARENAS Reinaldo, *Antes que anochezca*, Barcelona, Tusquets, 2006.
- ARENAS Reinaldo, *El color del verano*, Barcelona, Tusquets, 1999.
- DÍAZ Jesús, *Dime algo sobre Cuba*, Madrid, Espasa, 1998.
- DÍAZ MANTILLA Daniel, *Regreso a Utopía*, La Habana, Letras Cubanas, 2007.
- DÍAZ-PIMIENTA Alexis, *Prisionero del agua*, La Habana, Letras Cubanas, 2003
- ESTÉVEZ Abilio, *Tuyo es el reino*, Barcelona, Tusquets, 1997.
- ESTÉVEZ Abilio, *Los palacios distantes*, Barcelona, Tusquets 2002.
- ESTÉVEZ Abilio, *Inventario secreto de La Habana*, Barcelona, Tusquets, 2004.
- GUTIÉRREZ Pedro Juan, *El rey de La Habana*, Barcelona, Anagrama, 1999.
- HERNÁNDEZ DÍAZ Alejandro, *La milla*, La Habana, Letras Cubanas, 1996.
- MEJIDES Miguel, *Perversiones en el Prado*, La Habana, Unión, 1999.
- MENÉNDEZ Ronaldo, *Las bestias*, Madrid, Lengua de Trapo, 2006.
- PADURA Leonardo, *Pasado perfecto*, La Habana, Unión, 2005.
- PADURA Leonardo, *Vientos de cuaresma*, La Habana, Unión, 2005.
- PADURA Leonardo, *Máscaras*, La Habana, Unión, 2005.
- PADURA Leonardo, *Paisaje de otoño*, La Habana, Unión, 2005.
- PÉREZ Jorge Ángel, *El paseante cándido*, La Habana, Unión, 2001.

- PÉREZ Jorge Ángel, *Fumando espero*, La Habana, Letras Cubanas, 2003.
- PORTELA Ena Lucía, *El pájaro: pincel y tinta china*, Barcelona, Casiopea, 1998.
- PORTELA Ena Lucía, *Cien botellas en una pared*, La Habana, Unión, 2003.
- SUÁREZ Karla, *Silencios*, Madrid, Lengua de Trapo, 1999.
- VALDÉS Zoé, *La nada cotidiana*, Barcelona, Emecé, 1998.

Poesie :

- CALDERÓN Damaris, *Duro de roer*, La Habana, 2005.
- DÍAZ MANTILLA Daniel, *Templos y turbulencias*, La Habana, Unión, 2004.
- FRÁNQUIZ Roberto (selección), *Doce poetas en las puertas de la ciudad*, La Habana, Extramuros, 1992.
- PONTE Antonio José, *Asiento en las ruinas*, La Habana, Letras Cubanas, 1997.
- SOLER Juventina, *Exilio en mi ciudad*, Bayamo, Ediciones Bayamo, 2005.

Théâtre :

- ESTÉVEZ Abilio, *Ceremonias para actores desesperados*, Barcelona, Tusquets, 2004.
- ESTÉVEZ Abilio, *Un sueño feliz/La noche*, La Habana, Letras Cubanas, 1998.
- ESTÉVEZ Abilio, *Muerte y transfiguración*, Holguín, Ediciones Holguín, 2002.

Essais:

- ALBERTO Eliseo, *Informe contra mí mismo*, Madrid, Alfaguara, 2002.

- CABRERA INFANTE Guillermo, *Mea Cuba*, Barcelona, Plaza & Janes, 1992.
- CASTILLO Luciano, *El cine cubano a contraluz*, Santiago de Cuba, Oriente, 2007.
- ESTÉVEZ Abilio, « La Habana, esa alucinación », octubre de 1998, in *La Habana Elegante*, n°12, Dallas, invierno de 2000, www.habanaelegante.com/Winter2000/Ronda.htm
- ESTÉVEZ Abilio, « La ciudad de las ventanas abiertas », in *La Habana Elegante*, n°12, Dallas, invierno de 2000, www.habanaelegante.com/Winter2000/Ronda.htm
- PONTE Antonio José, *Un seguidor de Montaigne mira La Habana/Las comidas profundas*, Madrid, Verbum, 2001.
- PONTE Antonio José, *El libro perdido de los origenistas*, Sevilla, Renacimiento, 2004.
- PONTE Antonio José, « La maqueta de la ciudad », in *Cuadernos Hispanoamericanos*, n°649-650, Madrid, julio-agosto de 2004, pp.251-256.
- PONTE Antonio José, « Primer autorretrato: los ruidos de los alrededores », in *La Habana Elegante*, n°31, Dallas, otoño de 2005, sur www.habanaelegante.com/Fall2005/Angel.html
- PONTE Antonio José, « La viga maestra, el tiempo », in *La Habana Elegante*, n°33-34, Dallas, primavera-verano de 2006, sur www.habanaelegante.com/SpringSummer2006/Ronda.html
- PONTE Antonio José, « Una catedral rusa para La Habana », in *La Habana Elegante*, n°37, Dallas, primavera de 2007, sur www.habanaelegante.com/Spring2007/Ronda.html
- PONTE Antonio José, *La fiesta vigilada*, Barcelona, Anagrama, 2007.
- STOCK Ann Marie, « Una nueva generación de realizadores y una nación que cambia », in *Temas*, n°56, La Habana, octubre-diciembre de 2008, pp.142-151.
- STOCK Ann Marie, *On Location In Cuba: Street Filmmaking During Times Of Transition*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2009.

Courts-métrages :

- *Buscándote Havana* (2006) de RODRÍGUEZ ABREU Alina.
- *Esperando el amanecer* (2006) de ROSA JANEIRO Guillermo (de la)
- *Existen* (2005) de INSAUSTI Esteban.
- *Jugando al timeball* (2004) de REYES Susana Patricia.
- *Las camas solas* (2006) de GÓMEZ Sandra.
- *Utopía* (2006) de INFANTE Arturo.
- *Video de Familia* (2001) de PADRÓN Humberto.

Longs métrages :

- *Arte nuevo de hacer ruinas* (2006), documentaire de BORCHMEYER Florian.
- *Barrio Cuba* (2005) de SOLÁS Humberto.
- *Entre ciclones* (2002) de COLINA Enrique.
- *Fresa y chocolate* (1993) de GUTIÉRREZ ALEA Tomás et TABÍO Juan Carlos.
- *Hacerse el sueco* (2000) de DÍAZ TORRES Daniel.
- *La vida es silbar* (1998) de PÉREZ Fernando.
- *Lista de espera* (2000) de TABÍO Juan Carlos.
- *Madagascar* (1994) de PÉREZ Fernando.
- *Miel para Oshún* (2001) de SOLÁS Humberto.
- *Miradas* (2001) de ÁLVAREZ Enrique.
- *Suite Habana* (2003) de PÉREZ Fernando.

3. Etudes critiques sur la littérature cubaine actuelle :

- AGUIAR Raúl, YOSS, « Llega la generación del Período Especial », octubre de 2001, sur www.cubaunderground.com/Introduccion/Llega-la-generacion-del-Periodo-Especial.html
- AGUIAR Raúl, YOSS, « El tema prohibido (o casi): El rock : su reflejo en la narrativa cubana y mundial », in *Escritos con guitarra*, La Habana, Unión, 2005, pp.5-22.
- AGUIAR Raúl, ARANGO Arturo, DÍAZ Elizabeth, GARCÍA RONDA Denia, MEJIDES Miguel, PRIETO Héctor, RODRÍGUEZ CORONEL Rogelio, SUÁREZ Yania, « Venturas y desventuras de la narrativa cubana actual », in *Temas*, n°24-25, La Habana, enero-julio de 2001, pp.166-192.
- ALONSO ESTENOZ Alfredo, « Tema homosexual en la literatura cubana de los 80 y los 90: ¿renovación o retroceso? », in *La Habana Elegante*, n°11, Dallas, otoño de 2000, sur www.habanaelegante.com/Fall2000/Pasion.htm
- ÁLVAREZ José B., « Discursos de resistencia y contestatarios en los Novísimos », publié par le *Center for Technology-Enhanced Language Learning and Instruction*, Purdue University, sur tell.fl.purdue.edu/RLA-Archive/1998/spanish-html/Alvarez,%20Jose.htm
- AÑEL Armando, « Censura y autocensura en la literatura cubana de los noventa: una observación y algunos apuntes », in *Revista Hispano Cubana*, n°13, Madrid, 2002, pp.71-78.
- ARAGÓN Uva (de), « Sólo azul y más azul: aproximaciones a la historia de los balseros cubanos », in *Literatura y pateras*, Madrid, Akal, 2004, pp.139-156.
- ARANGO Arturo, *Segundas reincidencias*, Santa Clara, Capiro, 2002.
- ARAÚJO Nara, « Zonas de contacto: narradoras en la Isla y en la diáspora », in *Temas*, n°32, La Habana, enero-marzo de 2003, pp.48-58.
- ARAÚJO Nara, « El espacio otro en la escritura de las (novísimas) narradoras cubanas », in *Temas*, n°16-17, La Habana, octubre de 1998 – junio de 1999, pp.212-217.
- BEJAR Eduardo, « La salvación por la literatura. Abilio Estévez entrevistado por Eduardo Béjar. », in *Encuentro de la Cultura Cubana*, n°26-27, Madrid, otoño-invierno de 2002-2003, pp.91-97.

- BEJAR Eduardo, « Poder y discurso del placer. La picaresca habanera de Pedro Juan Gutiérrez », in *Encuentro con la Cultura Cubana*, n°30-31, Madrid, otoño-invierno de 2003-2004, pp.137-145.
- BEJEL Emilio, « Cuerpos peligrosos en una nación de héroes », in *Encuentro de la Cultura Cubana*, n°41-42, Madrid, verano-otoño de 2006, pp.76-82.
- BEJEL Emilio, « *Cuentos fríos*: la búsqueda de una voz elidida », in *La Habana Elegante*, n°15, Madrid, otoño de 2001, sur www.habanaelegante.com/Fall2001/Verbosa.html
- BELÉN MARTÍN SEVILLANO Ana, *Cuento cubano actual (1985-2000)*, Tesis doctoral, Departamento de Filología Española, Universidad Complutense de Madrid, 2001.
- BELÉN MARTÍN SEVILLANO Ana, « Algunos aspectos del cuento de los Novísimos narradores cubanos », in *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol.31, Madrid, 2002, pp.295-312.
- CÁMARA BETANCOURT Madeline, « Adiós a los ochenta: ajuste de cuentas con la joven literatura cubana », in *Plural*, México, abril de 1991, pp.66-81.
- CÁMARA BETANCOURT Madeline, « La mulata cubana: de la Plaza al malecón », in *Puentelibre*, n°5-6, México, verano de 1995, pp.152-155.
- CAMPUZANO Luisa, *Las muchachas de La Habana no tienen temor de Dios...*, La Habana, Unión, 2004.
- CAMPUZANO Luisa, « Literatura de mujeres y cambio social: narradoras cubanas de hoy », in *Temas*, n°32, La Habana, enero-marzo de 2003, pp.38-47.
- CAMPUZANO Luisa, « Doxa y paradoxa: estudios de género y narrativa de mujeres en la Cuba de hoy », sur www.amulhernaliteratura.ufsc.br/artigo_luiza.htm
- CAPOTE CRUZ Zaida, « El cuento cubano. Panorama de un desarrollo entre 1989 y 1999 », in *Moenia*, n°10, Santiago de Compostela, 2004, pp.249-262.
- CASAMAYOR CISNEROS Odette, « ¿Cómo vivir las ruinas habaneras de los años noventa? Respuestas disímiles desde la Isla en las obras de Abilio Estévez, Pedro Juan Gutiérrez y Ena Lucía Portela. », in *Caribbean Studies*, San Juan de Puerto Rico, july-december, año/vol.32, n°2, pp.63-103.

- CHAVARRÍA Daniel, DIEZ Cary, HERNÁNDEZ Helmo, HERNÁNDEZ Rafael, MORA Rudy, « De qué depende el éxito. La producción artística y el mercado », in *Temas*, n°33-34, La Habana, abril-septiembre de 2003, pp.150-170.
- CLARK Stephen, « Conversación con Leonardo Padura Fuentes », sur www.andes.missouri.edu/andes/Cronicas/scpadura/sc_padura1.html
- CLARK Stephen, « El Rey de Centro Habana: Conversación con Pedro Juan Gutiérrez », sur www.pedrojuangutierrez.com/Entrevista_ES_Librusa.htm
- CLUSTER Dick, FRAZEN Cola, « Interview with Antonio José Ponte », sur citylightsfoundation.org/ponte.html
- CREMADES Luis, « Apuestas para el siglo XXI: literatura homosexual en Cuba », in *Encuentro de la Cultura Cubana*, n°41-42, Madrid, verano-otoño de 2006, pp.93-97.
- DÍAZ MANTILLA Daniel, « En los límites de lo posible », in *Temas*, n°16-17, La Habana, octubre de 1998-junio de 1999, pp.194-204.
- DORTA SÁNCHEZ Walfrido, « Estaciones, estados, documentos: panorama de la poesía cubana en los '80 y los '90 del siglo XX », in *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol.31, Madrid, 2002, pp.17-38.
- EPPLE Juan Armando, interview de Leonardo Padura (18 avril 1994 à Medellín), in *Hispanéricas*, vol.24, n°71, Gaithersbur, 1995, pp.50-53.
- ESPINOSA MENDOZA Norge, « Otras maneras de *entender*: VIH y Sida, cultura y nuevas relaciones », in *Enfoques*, primera quincena, n°10, mayo de 2007, sur cubaalamano.net/sitio/client/article.php?id=8872
- ESTEVEZ Abilio, « Méditations sur la littérature cubaine d'aujourd'hui », in *Cahiers des Amériques Latines*, n°31-32, Paris, IHEAL, 1999, pp.211-228.
- FERRO DE LA HAZ Juan José, « Feria del Libro o de la impostura », in *Revista Hispano Cubana*, n°10, Madrid, 2001, pp.81-84.
- FORNET Ambrosio, *Memorias recobradas*, Santa Clara, Capiro, 2000.
- FORNET Jorge, *Los nuevos paradigmas. Prólogo narrativo al siglo XXI, La Habana*, Letras Cubanas, 2007.

- FORNET Jorge, Intervention sur le thème « Escritores y mercado editorial en Iberoamérica », Espacio Ciclos en Movimiento, del Centro Cultural Dulce María Loynaz. La Habana, 24 de mayo de 2007, sur laventana.casa.cult.cu/modules.php?name=News&file=article&sid=3736
- GARCÍA Luis Manuel, « Crónica de la inocencia perdida. La cuentística cubana contemporánea », in *Encuentro con la Cultura Cubana*, n°12-13, Madrid, primavera-verano de 1999, pp.121-127.
- GARCÍA RONDA Denia, GUTIÉRREZ Pedro Juan, HERNÁNDEZ Rafael, ROMERO Cira, « Los 400 años de la literatura cubana », in *Temas*, n°55, la Habana, julio-septiembre de 2008, pp.155-162.
- GARCÍA MORALES Déborah, « Ediciones Sed de Belleza: acercamiento histórico-valorativo », in *Islas*, Villa Clara, enero-marzo de 2003, sur www.cenit.cult.cu/sites/revista_islas/pdf/135_08_Deborah.pdf
- GARRANDÉS Alberto, « El cuento cubano en los últimos años », in *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol.31, Madrid, 2002, pp.65-82.
- GARRANDÉS Alberto, *La mirada crítica*, Pinar del Río, Cauce, 2007.
- GARRIDO Alberto, « Hemos venido a dar testimonio », in *Juventud Rebelde*, La Habana, 28 de febrero de 2006, www.juventudrebelde.cu/2006/enero-marzo/feb-28/cultura_hemos.html
- GIL Lourdes, « Les fonctions représentatives du corps dans la narration cubaine de l'exil », in *América*, n°23, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2000, pp.117-124.
- GIL Lourdes, « La apropiación de la lejanía », in *Encuentro de la Cultura Cubana*, n°15, Madrid, invierno de 1999-2000, pp.61-69.
- GUTIÉRREZ Pedro Juan, « Viejas tesis sobre el cuento », in *Encuentro de la Cultura Cubana*, n°18, Madrid, otoño de 2000, pp.211-214.
- HASSON Liliane, « Le conte cubain de la révolution », in *Europe*, Paris, octobre 1984, pp.21-28.
- HASSON Liliane, « Los cuentos de Carlos Victoria: de Cuba a Miami, idas y vueltas », in *Encuentro de la Cultura Cubana*, n°4-5, Madrid, primavera-verano de 1997, pp.215-220.

- HERNÁNDEZ Rafael, MEJIDES Miguel, VÁZQUEZ Aurora, ZARDOYA Rubén, « ¿Qué significa ser marginal? », in *La Isla en peso*, n°5, La Habana, sur www.uneac.org.cu/LaIslaEnPeso/num05/estacion.htm
- HERNÁNDEZ BUSTO Ernesto, *Inventario de saldos. Apuntes sobre literatura cubana*, Madrid, Colibrí, 2005.
- HUERTAS Begoña, *Ensayo de un cambio. La narrativa cubana de los 80*, La Habana, Casa de las Américas, 1993.
- ICHIKAWA, Emilio, « El escritor y el político », 30 de junio de 2000, sur www.cubafreepress.org/art2/cubap000630zz.html
- JAMBRINA Jesús, « Sujetos queers en la literatura cubana: hacia una (posible) genealogía homoerótica », in *La Habana Elegante*, n°11, Dallas, otoño de 2000, sur www.habanaelegante.com/Fall2000/Agosto2000.htm
- KOHUT Karl, « Los nuevos realismos. Temas y conceptos », in *América*, n°23, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2000, pp.9-21.
- LEAL Francisco, « *Trilogía sucia de La Habana* de Pedro Juan Gutiérrez: mercado, crimen y abyección », in *Taller de Letras*, n°37, 2005, pp.51-56, sur www.pedrojuangutierrez.com/Ensayos_ensayos_Francisco%20Leal%20.htm
- LOPEZ SACHA Francisco, « Literatura cubana y fin de siglo », in *Temas*, n°20-21, La Habana, enero-junio de 2000, pp.155-160.
- LOPEZ SACHA Francisco, « Tres revoluciones en el cuento cubano y una reflexión conservadora », in *La Letra del escriba*, n°6, La Habana, mayo de 2001, pp.2-3, sur usuarios.lycos.es/wemilere/cuba.htm
- LOPEZ SACHA Francisco, *La nueva cuentística cubana*, La Habana, Unión, 1994.
- LUIS REYES Dean, « Las faenas del Eros. Entrevista con Víctor Fowler », in *La Isla en peso*, n°2, La Habana, sur www.uneac.org.cu/LaIslaEnPeso/num02/entre.htm
- MÁRQUEZ ARREAZA Dionisio, « Cinco telas y cuatro hilos: el minicuento cubano de los 90 », in *El cuento en red*, n°7, primavera de 2003, sur cuentoenred.xoc.uam.mx/tabla_contenido.php?id_fasciculo=246

- MÁRQUEZ LINARES Claudia, « Al borde de una crisis. » (Entrevista con JAAD), in *De Cuba*, n°1, La Habana, diciembre de 2002, sur www.rsf.org/IMG/pdf/doc-1970.pdf
- MATEO PALMER Margarita, « La literatura caribeña al cierre del siglo », in *Temas*, n°6, La Habana, abril-junio de 1996, pp.23-34.
- MATEO PALMER Margarita, « La narrativa cubana contemporánea: las puertas del siglo XXI », in *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol.31, Madrid, 2002, pp.51-64.
- MATEO PALMER Margarita, *Ella escribía poscrítica*, La Habana, Letras Cubanas, 2005.
- MENENDEZ Ronaldo, « El gallo de Diógenes. Reflexiones en torno a lo testimonial en los novísimos narradores cubanos », in *Encuentro de la Cultura Cubana*, n°18, Madrid, otoño de 2000, pp.215-222.
- MONTERO Mayra, « Cuentos para el caimán y otras lágrimas de cocodrilos maduros », in *Encuentro de la Cultura Cubana*, n°1, Madrid, verano de 1996, pp.102-106.
- MORALES Adriana, « La libertad es el más sagrado de mis derechos. Entrevista con Amir Valle », in *Consenso*, n°4, La Habana, 2006, sur www.amirvalle.com/entrevistas/concenso.htm
- MORAN Francisco, « Cuba.com: Escapes, descosidos y reinención del espacio nacional », in *Encuentro de la Cultura Cubana*, n°40, Madrid, primavera de 2006, pp.152-158.
- MURGA Rebeca, « El cuento cubano en el nuevo siglo o la encantadora timidez del desencanto », in *La Isla en peso*, n°8, La Habana, sur www.uneac.org.cu/LaIslaEnPeso/
- PADURA, Leonardo, « Dos vueltas de péndulo: el cuento cubano contemporáneo », in *El submarino amarillo, (Cuento cubano 1966-1991)*, México, UNAM, 1993, pp.7-19.
- REDONET Salvador, « Para ser lo más breve posible », in *Los últimos serán los primeros*, La Habana, Letras Cubanas, 1993, pp.5-31.
- REDONET Salvador, « Mi cuento por una pregunta », in *La Gaceta de Cuba*, n°4, La Habana, julio-agosto de 1993, pp.7-10.

- REDONET Salvador, *Vivir del cuento*, La Habana, Unión, 1994.
- REDONET Salvador, « Vivir del cuento (y otras herejías) », in *Temas*, n°4, La Habana, octubre-diciembre de 1995, pp.112- 120.
- REDONET Salvador, « Bis repetita placent (Palimpsesto) », in *Para el siglo que vienen: (Post)novísimos narradores cubanos*, Zaragoza, Prensas Universitarias, 1999, pp.9-23.
- REDRUELLO Laura, « Escribir en Cuba: ¿Crear, mentir o callar? Una conversación con el escritor cubano Arturo Arango », in *La Isla en peso*, n°13, La Habana, sur www.uneac.org.cu/LaIslaEnPeso/num13/entre.htm
- REGAZZONI Susanna ed., *Cuba: una literatura sin fronteras*, Frankfurt-Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 2001.
- REINSTÄDLER Janett et OTTMAR Ette eds., *Todas las islas la isla*, Frankfurt-Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 2000.
- RISCO Enrique del, « Epica y tragedia locales », in *Encuentro de la Cultura Cubana*, n°19, Madrid, invierno de 2000-2001, p.195-196.
- RODRÍGUEZ BETANCOURT Miriam, « Periodismo y literatura: la polémica que no cesa », in *Temas*, n°20-21, enero-junio de 2000, pp.30-38.
- RODRÍGUEZ CORONEL Rogelio, *Lecturas sucesivas*, La Habana, Unión, 2008.
- RODRÍGUEZ CUESTA Mabel, « Marginalia no.7, otra dirección para inventar la realidad », in *Temas*, n°37-38, La Habana, abril-septiembre de 2004, pp.98-104.
- RODRÍGUEZ-MOURELO Belén, « Narrativa cubana de la diáspora », in *El Ateje*, n°9, Miami, febrero de 2004-mayo de 2004, sur www.elateje.com
- ROZENCVAIG Perla, « Constantes dispersas en la narrativa cubana del exilio », in *Lo que no se ha dicho*, New-York, Ollantay Center for the Arts, 1994, pp.144-152.
- RUBIO CUEVAS Iván, « La doble insularidad de los novísimos narradores cubanos », Alicante, Actas del Congreso de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, 2000, et sur www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12482280880131519643846/p0000009.htm#I_61_

- SÁNCHEZ MEJÍAS, Rolando, « Contar con las palabras », in *Encuentro de la Cultura Cubana*, n°1, Madrid, verano de 1996, pp.95-101.
- SANTIESTEBAN Angel, « 1991. Se acabó el cuento. », in *La Isla en Peso*, n°14, La Habana, sur www.uneac.org.cu/LaIslaEnPeso/num14/central.htm
- SANTIESTEBAN Angel, « La generación extraviada », in *Encuentro de la Cultura Cubana*, n°51-52, Madrid, invierno-primavera de 2009, pp.3-9.
- SOROA Raúl, « La circunstancia de escribir en Cuba », in *Cubanet*, Miami, 4 de octubre de 2005, sur www.cubanet.org/CNews/y05/oct05/04a10.htm
- SUQUET MARTÍNEZ Mirta, « Apuntes sobre el homoerotismo masculino y femenino en la literatura cubana de los '90 », sur www.ub.edu/cdona/lectora.htm#5
- TÁPANES LÓPEZ Raúl, « Escribo de la marginalidad porque vivo en esos barrios. Entrevista al escritor Amir Valle », in *Cuba Underground*, sur www.cubaunderground.com/content/view/154
- VALDEMAR ROMERO Antonio, « Cambios en la narrativa latinoamericana del fin de siglo », in *Puntos y comas*, Colombia, abril de 1999, pp.33-41.
- VALDÉS-ZAMORA Armando, « La escritura de la isla: notas sobre la narrativa cubana », in *Revista Hispano Cubana*, Madrid, n°13, primavera-verano 2002, pp.125-134.
- VALDÉS-ZAMORA Armando, « De-vuelta de la utopía: la obra narrativa de Abilio Estévez », in *La Habana Elegante*, n°37, Dallas, primavera de 2007, sur www.habanaelegante.com/Spring2007/Angel.html
- VALDÉS-ZAMORA Armando, « La escritura imaginaria de Abilio Estévez », in *Encuentro con la Cultura Cubana*, n°51-52, Madrid, invierno-primavera de 2009, pp.123-132.
- VALLE Amir, « Cuando Sancha manda más allá de su ínsula: La Narrativa Habanera actual », sur www.cubaliteraria.com
- VALLE Amir, *Brevísimas demencias. La narrativa joven cubana de los 90*, La Habana, Extramuros, 2001.
- VALLE Amir, « Narrativa cubana de los 90: los vaivenes del péndulo », sur www.cubaliteraria.com

- VALLE Amir, « Megahistoria vs. Marginalia. El camino del neopolicial cubano », in *Encuentro de la Cultura Cubana*, n°36, Madrid, invierno de 2005-2006, pp.70-76.
- VALLE Amir, « Negra ciudad novelada. Los oscuros límites de la nueva sociedad literaria latinoamericana en la narrativa de Rubem Fonseca ». Conferencia leída en la Semana de Autor: Rubem Fonseca, Casa de las Américas, La Habana, 1 de diciembre de 2004, sur www.amirvalle.com/ensayos/nueva.htm
- VÁZQUEZ DÍAZ René ed., *Cuba: voces para cerrar un siglo*, vol.1 et 2, Stockholm, The Olof Palme International Center, 1999.
- VÁZQUEZ PORTAL Manuel, « La literatura marginal », in *Cubanet*, Miami, 10 de mayo de 2002, sur www.cubanet.org/CNews/y02/may02/10a8.htm
- VICTORIA Carlos, « De Mariel a los balseros. Breve historia de una insatisfacción », in *Encuentro de la Cultura Cubana*, n°15, Madrid, invierno de 1999-2000, pp.70-73.
- WHITFIELD Esther, « Autobiografía sucia: The Body Impolitic of *Trilogía sucia de La Habana* », in *Revista de Estudios Hispánicos* n°36, vol.2, Washington University, mai 2002, pp.329-351.
- WHITFIELD Esther, « Billetes buenos y falsos. El dinero en la reciente narrativa cubana. », in *Temas*, n°32, La Habana, enero-marzo 2003, pp.32-37.
- WHITFIELD Esther, « El presente en ruinas », in *Miradas*, La Habana, noviembre de 2005, sur www.eictv.co.cu/miradas/index.php?option=com_content&task=view&id=416&Itemid=99999999
- WHITFIELD Esther, Prólogo a *Un arte de hacer ruinas y otros cuentos*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005, pp.9-30.

4. Analyses sociales, économiques et politiques :

- ACKERMAN Holly, « Protesta social en la Cuba actual: los balseiros de 1994 », in *Encuentro de la Cultura Cubana*, n°3, Madrid, invierno de 1996-1997, pp.125-131.
- ACKERMAN Holly, « Los balseiros: antes y ahora », in *Encuentro de la Cultura Cubana*, n°36, Madrid, primavera de 2005, pp.131-141.
- ACOSTA DE ARRIBA Rafael, « ¿Pasando de moda? Interioridades de una mutación », in *Temas*, n°53, La Habana, enero-marzo de 2008, pp.131-142.
- ALARCÓN RAMÍREZ Dariel, *Vie et mort de la révolution cubaine*, Paris, Fayard, 1996.
- ALFONSO Pablo, SÁNCHEZ José F., « La angustia lleva a los cubanos al suicidio », in *La Nueva Cuba*, 8 de mayo de 2006, Washington D.C., sur www.lanuevacuba.com/nuevacuba/notic-06-05-802.htm
- ÁLVAREZ-TABÍO Emma, *Invención de La Habana*, Barcelona, Casiopea, 2000.
- ÁLVAREZ-TABÍO Emma, « Arqueologías de La Habana », *Encuentro de la Cultura Cubana*, n°51-52, Madrid, invierno-primavera de 2009, pp.173-179.
- ARCOS Jorge Luis, « Notas (para una conversación) sobre la diáspora cubana », in *Otro Lunes*, n°1, Berlín, mayo de 2007, sur www.otrolunes.com/hemeroteca-ol/numero-01/html/sumario/este-lunes/este-lunes-n01-a03-p01-200705.html
- AZCUY Hugo E., « Estado y sociedad civil en Cuba », in *Temas*, n°4, La Habana, septiembre-diciembre de 1995, pp.105-110.
- AZOR HERNÁNDEZ Marlene, « Pensar Cuba hoy », in *Papers de la Fundació Rafael Campalans*, n°131, Barcelona, 2002, pp.1-27, sur www.cidob.org
- BAQUERO Gastón, « La cultura nacional es un lugar de encuentro », in *Encuentro de la cultura cubana*, n°1, Madrid, verano de 1996, p.4.
- BARTHELEMY Françoise, « Cuba entre lassitude et fierté », in *Le Monde diplomatique*, septembre 2001, pp.18-19, sur www.monde-diplomatique.fr/2001/09/BARTHELEMY/15571

- BEHAR Ruth ed., *Bridges to Cuba*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1995.
- BEHAR Ruth ed., « Cuba y su diáspora », in *Puentelibre*, n°5-6, México, verano de 1995, pp.7-13.
- BEHAR Ruth ed., « Going to Cuba: Writing Ethnography of Diaspora, Return and Despair », in *The Vulnerable Observer-Archaeology That Breaks Your Heart*, Boston, Beacon Press, 1996, pp.136-160.
- BORGES-TRIANA Joaquín, « Canción cubana contemporánea. La luz, bróder, la luz », in *Temas*, n°39-40, La Habana, octubre-diciembre de 2004, pp.59-71.
- CAMPO Esther (del) y PERALTA Víctor, « Cuatro escenarios para una transición política en Cuba », in *América Latina Hoy*, n°18, Salamanca, marzo de 1998, pp.41-47.
- CANCIO ISLA Wilfredo, « El periodismo en Cuba: otra vuelta de tuerca », in *Encuentro de la Cultura Cubana*, n°2, Madrid, otoño de 1996, pp.31-38.
- CANCIO ISLA Wilfredo, « Visas para los cubanos podrán pedirse desde EEUU », in *El Nuevo Herald*, Miami, 26 de abril de 2006, www.cubademocraciayvida.org/web/article.asp?artID=2347
- CASTRO ÁLVAREZ Carlos, « Historias de balseros », in *Revista Hispano Cubana*, n°10, Madrid, 2001, pp.15-18.
- CASTRO RUZ Fidel, *Discurso pronunciado por Fidel Castro Ruz*, Cacahual, 7 de diciembre de 1989, www.cuba.cu/gobierno/discursos/1989/esp/f071289e.html
- CESPERO Iris, « Cuba.cu. Desafíos de internet », in *Encuentro de la Cultura Cubana*, n°45-46, Madrid, verano-otoño de 2007, pp.245-253.
- CLIFFORD James, « Diasporas », in *Cultural Anthropology*, n°3, august 1994, p.305.
- COLOMER Josep M., « Salida, voz y hostilidad en Cuba », in *América Latina Hoy*, n°18, Salamanca, marzo de 1998, pp.5-17.
- COSANO ALÉN Reinaldo, « Los cubanos amanecen sin calendario », in *Cubanet*, Miami, 10 de enero de 2006, sur www.cubanet.org/sindical/news/y06/01100601.html

- COYULA Mario, Joseph L. SCARPACI, SEGRE Roberto, *Havana. Two Faces of the Antillean Metropolis*, Chichester, 1998.
- COYULA Miguel, « La Habana toda vieja », in *Temas*, n°48, La Habana, octubre-diciembre de 2006, pp.72-76.
- CRUZ HERNÁNDEZ María Caridad, « Agricultura urbana y medio ambiente: ciudad de La Habana », in *Revista Interamericana de Planificación*, vol.29, n°115-116, Cuenca (Ecuador), julio-diciembre de 1997, pp.202-219.
- CUMERLATO Corinne et ROUSSEAU Denis, *L'île du Docteur Castro. La transition confisquée*, Paris, Stock, 2000.
- DÍAZ CASTRO Tania, « Año 1989 », in *Cubanet*, Miami, 25 de enero de 2005, sur www.cubanet.org/CNews/y05/jan05/25a9.htm
- DÍAZ CASTRO Tania, « La última puerta », in *Cubanet*, Miami, 11 de mayo de 2005, sur www.cubanet.org/CNews/y05/may05/11a9.htm
- DÍAZ CASTRO Tania, « Mandarria de tiempo » in *Cubanet*, Miami, 25 de febrero de 2000, sur www.cubanet.org/CNews/y00/feb00/25a13.htm
- DÍAZ CASTRO Tania, « Wakamba antes y después », in *Cubanet*, Miami, 24 de febrero de 2000, www.cubanet.org/CNews/y00/feb00/24a14.htm
- DÍAZ PÉREZ Maiky, MARTÍN FERNÁNDEZ Consuelo, PERERA PÉREZ Maricela, « La vida cotidiana en Cuba. Una mirada psicosocial », in *Temas*, n°7, La Habana, julio-septiembre de 1996, p.93
- DOMÍNGUEZ Jorge I., « La transición política en Cuba », in *Encuentro de la cultura cubana*, n°1, Madrid, verano de 1996, pp.5-12.
- DOUZANT-ROZENFELD, « Les défis des réformes dans l'agriculture cubaine », in *Cahiers des Amériques Latines*, n°31-32, Paris, IHEAL, 1999, pp.161-179.
- DOUZANT-ROZENFELD Denise et ROUX Maryse, « Vicissitudes de La Vieille Havane », in *Cahiers des Amériques Latines*, n°31-32, Paris, IHEAL, 1999, pp.145-159.
- DUANY Jorge, « La migración cubana. Tendencias actuales y proyecciones », in *Encuentro de la Cultura Cubana*, n°36, Madrid, primavera de 2005, pp.164-179.

- ESCOBAL Vicente, « Coleros profesionales », in *Cubonet*, Miami, 13 de junio de 2000, sur www.cubonet.org/sindical/news/y00/06130001.html
- ESCOBAR Reynaldo, « Los ángeles perdidos », in *Encuentro de la Cultura Cubana*, n°4-5, Madrid, primavera-verano de 1997, pp.65-67.
- ESTÉVEZ Abilio, « Cuba está de moda », in *El País Digital*, n°1046, Madrid, 15 de marzo de 1999, sur www.chez.com/jpquin/estebez.html
- ESTÉVEZ Abilio, « Los reyes en Cuba », in *El País*, Madrid, 30 de octubre de 1999, n°1275, sur www.cubonet.org/CNews/y99/nov99/01o20.htm
- FOGEL Jean-François, ROSENTHAL Bertrand, *Fin de siècle à La Havane*, Paris, Seuil, 1993.
- FOGEL Jean-François, « La transición económica en Cuba: eludiendo los caminos europeos y asiáticos », in *Encuentro de la Cultura Cubana*, n°6-7, Madrid, otoño-invierno de 1997, pp.142-155.
- FONT Mauricio A. ed., *Cuba Today. Continuity and Change since the 'Período Especial'*, sur web.gc.cuny.edu/dept/blidn/publications/CubaToday.shtml
- FORNÉS Federico, « Ojos llenos, manos vacías », La Habana, 19 de febrero de 2007, sur www.cubaencuentro.com/index.php/es/cultura/articulos/ojos-llenos-manos-vacias-31196
- FUSCO Coco, « Jinetas en Cuba », in *Encuentro de la Cultura Cubana*, n°4-5, Madrid, primavera-verano de 1997, pp.53-64.
- GARCÍA Iván, « Escapar o esperar », in *Revista Hispano Cubana*, n°11, Madrid, 2001, pp.13-14.
- GARCÍA Luis Manuel, « Ser cubano, ¿o no? », in *Encuentro en la red*, 23 de mayo de 2005, arch1.cubaencuentro.com/opinion/20050523/af7316d0c8ddd9315d41b2712b1822ff/1.html
- GARCÍA CABREJAS Roberto, « Drogas, Sueños y Vida de Jinetera », in *Revista Hispano Cubana*, n°17, Madrid, 2003, pp.7-9.
- GARVE Lucas, « El pícaro, el gerente y la corrupción », in *Cubonet*, Miami, 26 de junio de 2001, sur www.cubonet.org/CNews/y01/jun01/26a6.htm

- GRATIUS Susanne, « Cuba y Europa: diez años de encuentros y desencuentros », in *América Latina Hoy*, n°18, Salamanca, marzo de 1998, pp.91-98.
- GUEVARA Ernesto, « El socialismo y el hombre en Cuba », sur colombia.indymedia.org/uploads/2005/10/guevara_ernesto_-_el_socialismo.pdf
- HABEL Janette, « Cuba dix ans après la chute du mur de Berlin », in *Cahiers des Amériques Latines*, n°31-32, Paris, IHEAL, 1999, pp.31-53.
- HENKEN Ted, « Balseros, boteros y el bombo. Persistencia de un trato migratorio especial. », in *Encuentro de la Cultura Cubana*, n°36, Madrid, primavera de 2005, pp.142-163.
- HOFFMANN Bert, « La reforma que no fue », in *Encuentro de la Cultura Cubana*, n°10, Madrid, otoño de 1998, pp.71-83.
- HURTADO Rogelio Fabio, « La vivienda en Cuba », in *Consenso*, n°2, 2005, desdecuba.com/02/articulos/12_01.shtml
- KARNOOOUH Lorraine, « *Gusano, balsero, marielito, cubanoamericano*. Eléments pour une réflexion sur la diaspora cubaine », sur www.gensdelacaraibe.org/recherche/articles.php?id_story=71
- LANGUEPIN Olivier, *Cuba : la faillite d'une utopie*, Paris, Gallimard, 1999.
- LARCO GUICHARD Juan, « Cuba, Período Especial », in *Quehacer*, n°86, noviembre-diciembre de 1993, pp.74-75.
- MACHOVER Jacobo, « Cuba, l'utopie réalisée », in *América*, n°32, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2005, pp.87-100.
- MARQUÉZ DE ARMAS Pedro, « Ficción y realidad del solar habanero », in *La Habana Elegante*, n°37, Dallas, primavera de 2007, sur www.habanaelegante.com/Spring2007/Panoptico.html
- MARQUÉZ DE ARMAS Pedro, « El suicidio: ¿una cualidad de lo cubano? », in *Encuentro de la Cultura Cubana*, n°45-46, Madrid, verano-otoño de 2007, pp.121-137.
- MASEDA Héctor, « Bla bla bla y otras sustancias », in *Cubonet*, Miami, 19 de julio de 2002, sur www.cubonet.org/CNews/y02/jul02/19a7.htm

- MASUD-PILOTO Félix, « Una perspectiva histórica », in *Encuentro de la Cultura Cubana*, nº19, Madrid, invierno de 2000-2001, pp.114-121.
- MESA-LAGO Carmelo, « Hacia una evaluación de la actuación económica y social en la transición cubana de los años noventa », in *América Latina Hoy*, nº18, Salamanca, marzo de 1998, pp.19-34.
- MESA-LAGO Carmelo, « ¿Recuperación económica en Cuba? », in *Encuentro de la Cultura Cubana*, nº3, Madrid, invierno de 1996-1997, pp.54-65.
- MORALES MENOCA Juan Luis, « La ciudad y sus constituciones », in *Encuentro de la Cultura Cubana*, nº50, Madrid, otoño de 2008, pp.87-98.
- MORRIS Emily, « La recuperación de la economía cubana desde 1993: su estructura, desempeño y política económica. », in *América Latina Hoy*, nº18, Salamanca, marzo de 1998, pp.73-81.
- MUJAL-LEÓN Eusebio y SAAVEDRA Jorge, « El posttotalitarismo carismático y el cambio de régimen: Cuba y España en perspectiva comparada », *América Latina Hoy*, nº18, Salamanca, marzo de 1998, pp.35-40.
- NUEZ Iván de la, « Más acá del bien y del mal. El espejo cubano de la posmodernidad », in *Plural*, nº238, México, julio de 1991, pp.21-32.
- NUEZ Iván de la, « Mariel en el extremo de la cultura », in *Encuentro de la Cultura Cubana*, nº8-9, Madrid, primavera-verano de 1998, pp.105-109.
- NUEZ Iván de la, *La balsa perpetua. Soledad y conexiones de la cultura cubana*, Barcelona, Casiopea, 1998.
- NUEZ Iván de la, « Luis Cruz Azaceta: la fuga como poética », in *Encuentro de la Cultura Cubana*, nº15, Madrid, invierno de 1999-2000, pp.158-171.
- NUEZ Iván de la, *El mapa de sal*, Barcelona, Mondadori, 2001.
- NUEZ Iván de la, « Al borde del abismo del *American Dream*. Entrevista con Luis Cruz Azaceta », in *Encuentro de la Cultura Cubana*, nº15, Madrid, invierno de 1999-2000, pp.154-157.
- NUEZ Iván de la, « El destierro de Calibán », in *Encuentro de la cultura cubana*, nº 4-5, Madrid, primavera-verano de 1997, p.140.
- OLIVERA CASTILLO Jorge, « Olores apocalípticos », in *Revista Hispano Cubana*, nº10, Madrid, 2001, pp.19-20.

- OLIVERA CASTILLO Jorge, « Plena agonía », in *Revista Hispano Cubana*, n°14, Madrid, 2002, pp.16-18.
- OTERO Lisandro, *La utopía cubana desde dentro*, México, Editorial Siglo XXI, 1994.
- PADURA Leonardo, *Entre dos siglos*, La Habana, IPS, 2006.
- PERAZA LINARES Héctor, « Cien mil derechos por un zurdo », in *Revista Hispano Cubana*, n°3, Madrid, 1999, pp.124-126.
- PÉREZ-STABLE Marifeli, « La crisis invisible: la política cubana en la década de los 90 », in *Encuentro de la Cultura Cubana*, n°8-9, Madrid, primavera-verano de 1998, pp.56-65.
- PRIETO Abel, « Ser (o no ser) intelectual en Cuba », in *Encuentro de la cultura cubana*, n°1, Madrid, verano de 1996, p.93.
- PUERTA Ricardo A., *Corrupción en Cuba y cómo combatirla (Una propuesta de auditoría social)*, Buenos Aires, Fundación Cadal, 2004.
- QUINTERO Tania, « Desde La Habana », in *Encuentro de la Cultura Cubana*, Madrid, n°3, invierno de 1996-1997, pp.38-42.
- REPORTERS SANS FRONTIERES ed., *L'autre voix cubaine : des journalistes dissidents témoignent*, Paris, Reporters sans frontières, 1997.
- RISECH-OZEGUERA Flavio, « Flotar por los canales de la legalidad: los inmigrantes cubanos y la ley estadounidense de inmigración », in *Puentelibre*, n°5-6, México, verano de 1995, pp.14-19.
- RIVERO Raúl, « La vida cotidiana », in *Revista Hispano Cubana*, n°16, Madrid, 2003, pp.71-79.
- RIVERO Raúl, « Las visas del pícaro », in *El Nuevo Herald*, Miami, 27 de diciembre de 1996, sur www.cubanet.org/CNews/y96/dec96/27visas.html
- RODRÍGUEZ CUESTA Mabel, « Marginalia no.7, otra dirección para inventar la realidad », in *Temas*, n°37-38, La Habana, abril-septiembre de 2004, pp.98-104.
- RODRÍGUEZ RIVERA Guillermo, *Por el camino de la mar*, La Habana, Boloña, 2005.

- ROJAS Rafael, « Matarse en Cuba », sur www.finlay-online.com/finlayinstitute/matarsecuba.htm
- ROJAS Rafael, « Entre la revolución y la reforma », in *Encuentro de la Cultura Cubana*, Madrid, n°4-5, primavera-verano de 1997, pp.122-136.
- ROJAS Rafael, *El arte de la espera*, Madrid, Colibrí, 1998.
- ROJAS Rafael, « Diáspora y literatura », in *Encuentro de la Cultura Cubana*, n°12-13, Madrid, primavera-verano de 1999, pp.136-146.
- ROJAS Rafael, « El intelectual y la revolución », in *Encuentro de la Cultura Cubana*, n°16-17, Madrid, primavera-verano de 2000, pp.80-88.
- ROJAS Rafael, *El estante vacío. Literatura y política en Cuba*, Barcelona, Anagrama, 2009.
- ROSENDAHL Mona, *Inside the Revolution*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1997.
- ROUX Maryse, « L'intendance quotidienne à La Havane dans les années 1990 », in *Cahiers des Amériques Latines*, n°31-32, Paris, IHEAL, 1999, pp.121-143.
- RUPÉREZ Ignacio, « La Habana, verano del 90 », in *Encuentro de la Cultura Cubana*, Madrid, n°19, invierno de 2000-2001, pp.114-121.
- SANGUINETTY Jorge A., « La experiencia cubana: la Crisis Económica de los 90 », in *Revista Hispano Cubana*, n°8, Madrid, 2000, pp.111-132.
- SERRANO Pío E., « Cuatro décadas de políticas culturales », in *Revista Hispano Cubana*, n°4, Madrid, mayo-septiembre de 1999, pp.35-54.
- SOLBES Jean, *Le défi cubain*, Paris, Graphein, 1998.
- TCHAK Sami, *La prostitution à Cuba*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- TORRENTS Nissa, *La Habana*, Barcelona, Destino, 1989.
- VALDÉS Nelson P., « El Estado y la transición en el socialismo: creando nuevos espacios en Cuba », in *Temas*, n°9, La Habana, 1997, pp.101-111.

- VALDÉS Nelson P., « Cuba y la tecnología de la información », in *Temas*, n°21, octobre-décembre de 2002, pp.57-71.
- VALDÉS GUTIÉRREZ Giberto, « La alternativa socialista: reforma y estrategia de orden », in *Temas*, n°6, La Habana, 1996, pp.101-112.
- VALLE Amir, *Habana Babilonia*, Barcelona, Ediciones B, 2008, et sur [www.arrebatatus.com/downloads/habana-babilonia%20\(version\).pdf](http://www.arrebatatus.com/downloads/habana-babilonia%20(version).pdf)
- VICENT Mauricio, « La Habana, ciudad vigilada », in *El País Digital*, no°1031, 28 de febrero 1999, sur www.chez.com/jpquin/EP280299.html
- VCEUX Claire, « J'ai testé pour vous l'internet cubain », sur www.rsfs.org/IMG/pdf/rapport_fr_md.pdf
- ZAYAS Manuel, « Mapa de la homofobia », in *Encuentro en la Red*, Madrid, 20 de enero de 2006, sur www.cubaencuentro.com/es/cuba/articulos/mapa-de-la-homofobia-10736

5. Autres ouvrages consultés :

- ALAIN, *Système des Beaux-Arts*, in *Les arts et les dieux*, Paris, Gallimard, 1937.
- AUERBACH Erich, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, 2002.
- BACHELARD Gaston, *L'eau et les rêves*, Paris, José Corti, 1942.
- BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 2009.
- BLANCHOT Maurice, *L'attente, l'Oubli*, Paris, Gallimard, 2000.
- BARTHES Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Le Seuil, 1977.
- BARTHES Roland, *Encore le corps*, in *Œuvres complètes*, Tome V, Paris, Seuil, 2002.
- BARTHES R., BERSANI L., HAMON Ph., RIFFATERRE M., WATT I., *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982.
- BATAILLE Georges, *L'érotisme*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1987.

- BATAILLE Georges, *Histoire de l'érotisme*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1976.
- BATAILLE Georges, *Les larmes d'Eros*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1987.
- BECKETT Samuel, *En attendant Godot*, Paris, Editions de minuit, 2001.
- DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Mille Plateaux*, Paris, Editions de Minuit, 1980.
- DIRKX Paul, *Sociologie de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2000.
- FOUCAULT Michel, *L'usage des plaisirs*, Paris, Gallimard, 1984.
- FOUCAULT Michel, *Des espaces autres, Hétérotopies*, Conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967, in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, Paris, octobre 1984, pp.46-49.
- GENETTE Gérard, « Récit fictionnel, récit factuel », in *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 2004, pp.141-168.
- MONTALBETTI Christine, *La fiction*, Paris, Flammarion, 2001.
- ORWELL George, *La ferme des animaux*, Paris, Gallimard, 1984.
- PAZ Octavio, *La llama doble. Amor y erotismo*, Barcelona, Seix Barral, 1997.
- STEINER Georges, « Les langues d'Eros », in *Les livres que je n'ai jamais écrits*, Paris, Gallimard, 2007.

Principaux journaux consultés :

- *Cubanet* : sur www.cubanet.org
- *Encuentro en la red* : sur www.cubaencuentro.com
- *El Nuevo Herald* : sur www.elnuevoherald.com

Revues cubaines littéraires et socio-culturelles consultées sur internet :

- *Bifronte* : www.scribd.com/doc/127034/BIFRONTE
- *Cacharro(s)* : revistacacharros.blogspot.com
- *Consenso* : www.desdecuba.com/index.shtml
- *Cubista Magazine* : cubistamagazine.com
- *El Ateje* : www.elateje.com
- *El Caimán Barbudo* : www.caimanbarbudo.cu
- *Encuentro de la Cultura Cubana* : www.cubaencuentro.com/revista/revista-encuentro
- *Esquife* : www.esquife.cult.cu/revista/index.htm
- *La Habana Elegante* : www.habanaelegante.com
- *La Isla en Peso* : www.uneac.org.cu/LaIslaEnPeso
- *La Jiribilla* : www.lajiribilla.cu
- *La Letra del Escriba* : www.cubaliteraria.cu/revista/laletradelescriba/
- *La zorra y el cuervo* : www.lazorrayelcuervo.com
- *Linden Lane Magazine* : www.lacasaazul.org/Archivos_Linden.html
- *Otro Lunes* : www.otrolunes.com
- *Temas* : www.temas.cult.cu
- *Vitral* : www.vitral.org

Sites et blogs des écrivains du corpus:

- GUTIÉRREZ Pedro Juan : www.pedrojuangutierrez.com
- JAAD : jorgealbertoaguiardiaz.blogspot.com/
- MENÉNDEZ Ronaldo: www.ronaldomenendez.com
- SANTIESTEBAN Angel : www.cubaencuentro.com/angel-santiesteban/blogs/los-hijos-que-nadie-quiso
- VALLE Amir : www.amirvalle.com

ANNEXES

Parmi les nombreux entretiens que nous avons eus avec les écrivains de l'Île entre 2004 et 2008, nous avons choisi d'en sélectionner deux qui nous ont semblé particulièrement pertinents dans le cadre de notre sujet de recherche. Ils ont également constitué des rencontres humaines marquantes qui ont modifié notre regard sur la littérature et la société cubaines.

Entrevista con Antonio José Ponte, realizada en su casa de *La Habana Vieja*
(febrero de 2006)

Primero, tenía una pregunta acerca de la publicación, en el extranjero, de los libros de autores de la Isla, como es su caso. La situación cambió a partir de los 90, ¿puede ahora publicar, pasando por alto las instituciones? O sea que ¿manda sin ningún problema sus escritos allá, o alguien tiene que venir aquí a recogerlos...?

Cambiaron muchas cosas, cambió la industria cubana en un momento en que completamente quebró. No había papel en el país, o muy poco, es decir fue el momento en que hicieron muchas “plaquettes”, y no había libros. Y entonces, se dejó de editar como se había editado entonces. El sistema de aparición para el público cubano, que era una especie de escalafón donde aparecía todo el que tenía una carrera, donde tú aparecías después de los mayores y ese tipo de cosas, se rompió, se quebró completo, con esta quiebra de la industria editorial a comienzos del Período Especial.

Y entonces, en ese momento, también entró el dólar. Eso hizo que los artistas y los escritores pudieran empezar a cobrar en moneda extranjera, lo cual hizo que la gente empezara a publicar fuera de Cuba. Había también una apetencia de las editoriales extranjeras por los que vivíamos aquí dentro. Se quería saber lo que pasaba dentro de Cuba, dentro de la ciudad cerrada, dentro del país prohibido: a ver qué sucedía aquí dentro. Y eso hizo que las editoriales extranjeras, la atención de editores, de agentes literarios se volcara, sobre todo, sobre los narradores de la Isla – por la poesía no toca – cuentistas y novelistas, y se volcara a partir de ese interés. Ese interés de los editores extranjeros más la posibilidad de cobrar honorarios en moneda extranjera, más la quiebra del sistema editorial cubano o por lo menos su quiebra momentánea, hizo que los escritores empezaran a publicar fuera.

No tenían que pasar o no han tenido que pasar por una comisión de censura. El Estado cubano, las autoridades culturales cubanas confían mucho en el sistema de autocensura que tienen los autores. Es estable lo que pueden decir si quieren seguir viviendo aquí. En este sentido, no hay que pasar por una comisión de censura. Hay una apariencia de libertad, pero esa apariencia de libertad descansa sobre un censor que cada uno tiene

dentro, ¿no?, un censor político que sabe lo que puede y lo que no puede decir. Entonces, “se liberó” de algún modo la literatura cubana. Es algo que hubiera sido impensable sin el desastre del Período Especial. Si uno piensa, por ejemplo...: todas las desgracias de Reinaldo Arenas comenzaron por la edición de un libro de él, sin contar con los censores cubanos en el extranjero, en los años setenta. Pensar que eso después se pudiera hacer libremente es algo bastante increíble: cómo hace unas décadas era castigado y cómo ahora es permitido. Bueno, es permitido por los fallos del sistema editorial cubano, y también por un cambio de administración cultural: ya no es el estalinismo de la época de Reinaldo Arenas, pero también el sistema cultural cubano podía resolver todas esas guerrillas. A partir del Período Especial, el sistema editorial cubano ya no puede hacerse cargo de la literatura cubana y le da esa libertad a los autores para que se defiendan.

Liliane Hasson me dijo que ya no puede viajar desde hace algunos años...

Desde hace tres años.

Y eso, ¿por qué...?

Bueno, en resumen, por opinar en contra del gobierno cubano y de la política cultural cubana. Pero, puntualmente, por pertenecer al Consejo de Redacción de la revista *Encuentro* que es una revista hecha en el exilio, y por haber defendido una posición independiente dentro de la Feria de Guadalajara. Yo fui invitado por la editorial mexicana, entonces no iba ni por el exilio ni por la delegación oficial. Era el único caso que estaba en el medio, entre tirios y troyanos. Y tomé partido, es decir, dije lo que yo pensaba: no puede existir un monopolio de la información como lo tiene el gobierno cubano; no hay una sola versión sobre la realidad cubana, que es la versión ortodoxa, oficial, cubana. Hay tantas versiones como gente hay, entonces, cada cual tiene derecho a decir su versión, ¿no? No tienen que pensar sólo las altas esferas, no tiene que haber una ortodoxia, no tienen que estar unos autorizados y todos los demás son herejes, pecadores. Entonces, eso no gustó.

¿Esta imposibilidad de viajar ahora tiene algún impacto en su manera de escribir?

Yo creo que ya de antemano sabía..., es decir, mi libertad es interior. Yo había tratado de encontrarme, de pensar, de escribir las cosas como si no existiera el gobierno cubano. Como si no existieran las restricciones, y como si yo tuviera total libertad para decir lo que pienso. Eso lo tenía de antemano. No ha cambiado con eso. Lo único que ha cambiado es que, de algún modo, un libro que hubiera podido demorarme más en hacerlo porque los viajes se me hubieran interferido dentro de eso, lo pude hacer inmediatamente, le pude dedicar mucho más tiempo en extenso, por haber estado acá.

Claro, esto entorpece también muchas cosas. Es decir, libros que hubiera tenido que consultar en el extranjero, que sólo hubiera podido consultar en el extranjero, tenía que buscarme el viajero que me los trajera. De algún modo, se dificulta por un lado pero, por otro lado, se facilitan cosas. Yo creo que hay que sacar ventajas de la situación en la que uno está. Entonces, me ha dado un tiempo muy largo que aproveché para escribir este libro, *La fiesta vigilada*, y que pude hacerlo de un tirón, sin interrupción, con pequeños trabajos en el medio, artículos, reseñas, cosas que uno tiene que hacer para seguir viviendo, para poder resolver económicamente la vida, pero tuve ese tiempo, he tenido ese tiempo en grande.

Claro, es algo que ya me pesa. Tengo necesidad de salir. Quiero ver, necesito coger algo... uno no puede estar todo el tiempo respirando como hace un esnórkel. No sólo porque hay gente amiga, que uno quiere, que está lejos y que podría ver, sino porque también necesito entrar en una librería donde uno puede elegir, necesito entrar en una biblioteca donde uno encuentre lo que quiera, necesito ver una galería de pintura, necesito ver... cierto ámbito que aquí no alcanzo.

¿En qué medida los cambios que ocurrieron en los 90 cambiaron su modo de aprensión de de la realidad cubana, y su mirada hacia el porvenir? Varios autores que entrevisté me dijeron que fue la crisis de los 90 la que, de cierto modo, los indujo a escribir. Los motivó, fue algo vital escribir a partir de todo ese mundo, de su mundo, que se estaba derrumbando. ¿Fue, de alguna manera, su caso también?

No, yo escribía desde antes. Yo escribo desde niño. Y comprendo que la crisis de los 90 haya sido un catalizador para mucha gente. Para empezar porque es un mundo que se termina. Tiende a rememorar ese mundo, digamos, es el costado cruz del asunto. Pero también es un mundo que se levanta con novedades un tanto escandalosas, y un tanto difíciles de comprender. Entonces es necesario escribirlas para digerirlas, para sintetizarlas, para poderlas soportar también. De este modo, la escritura frente a la crisis de los 90, frente a la debacle cubana que ya llevamos tantos años, se porta de un modo terapéutico y arqueológico, ¿no?, un tanto trata de recuperar lo que había antes, y también trata de servir como terapia de readaptación a lo que está pasando. En mi caso, puedo decir que estas dos pulsiones han servido: trato de dar un poco la idea de lo que es, a veces no de un modo muy realista, pero siempre la idea de lo que es la circunstancia cubana de determinados años, y también me han servido para tratar de entender, porque uno escribe para tratar de entender, uno no escribe porque lo sepa todo sino para empezar a descubrirlo, ¿no? Y entonces, para tratar de entender ciertos mecanismos, ciertos canales, y conductos de la realidad cubana que de otro modo no me los pensaría tan a fondo. La escritura sirve también para eso.

Pero la crisis de los 90 ha sido para mí un agravante de algo que ya existía. En mi caso, desde los años 80, no ha cambiado mi pensamiento frente a la realidad cubana, frente a las circunstancias cubanas, sólo se ha profundizado, se ha ido sutilizando en muchos

casos porque lo que para mí sí cambió fue que, a partir de los 90, ha sido cada vez más protéico para decirlo de un modo rápido, se ha metamorfoseado cada vez más rápido la capacidad de adaptación de las autoridades cubanas a las nuevas circunstancias. Entonces, todas estas readaptaciones gubernamentales se traducen en nuevos discursos, y en transformaciones de discursos. A partir de los 90 yo creo que sí, en mi caso, me he convertido en un analista de esas readaptaciones, mucho más aguzado, mucho más afinado, para tratar de entender por qué están cambiando las cosas, qué justifica eso, y qué enmascara todo este discurso, qué hay detrás de este discurso. En este sentido, sí, yo puedo decir que antes de los 90, era, durante los 80 y los 70, un niño. Durante los 80, fue una década estática, de muy pocos cambios dentro del discurso oficial, un discurso oficial bastante inamovible, y, ya en los 90, es un discurso que tiene que justificar demasiadas cosas. Tiene que justificar la entrada de una moneda extranjera, tiene que justificar la visita de un Papa, es decir se ve enfrentado a escollos que tiene que sortear: cómo el pensamiento oficial sortea esos escollos me interesa siempre analizarlo, porque me da la medida de la dimensión del escollo. Es decir, esto es un poco como la lectura de cuerpos que uno no alcanza: de algún modo es el ultrasonido. Uno lee el interior de un cuerpo a través de las inflexiones y de las desviaciones que hace una onda dentro de él: igual es el discurso oficial. Yo tengo la onda. Quiero ver por qué se desvía esa onda, qué insinúa ese desvío, qué quiere decir ese desvío, qué se transparenta. Entonces, a partir de los 90, yo me he vuelto un lector mucho más sutil porque se ha sutilizado el discurso, porque ha sido más cambiante, más “metamorfoseante”, más protéico que en los 80.

Tiene, ahora, alguna respuesta a una de las preguntas que se hace el personaje de Escorpión en su cuento: ¿cómo se las arregla la gente aquí para seguir viviendo?

No... Eso es algo que todavía me sigo preguntando. Es un enigma personal de cada persona, un enigma de dónde la gente saca resistencia, cómo este país esté en pie, cómo la gente se levanta todos los días, el grado de desesperación que hay en la gente, cómo puede partalear, cómo la gente puede vivir con ello.

Yo pienso que hay distintas formas de olvido, distintas formas de distracción. Ya se sabe que el carácter cubano, la idiosincrasia cubana es un carácter que sabe bastante lidiar con este tipo de circunstancias. Siempre decimos que nos reímos de nuestras propias desgracias. Pero así todo no se explica. Siempre hay un momento en el que he oído: ¿cómo puede ser?, ¿cómo puede continuar?, ¿cómo la gente puede seguir así? Y sigue siendo un misterio para mí esta pregunta. Fíjate que, en el cuento, es una pregunta que retoma Escorpión pero que formula inicialmente un gato que habla. Lo hace un animal fantástico, una criatura fantástica. Es una pregunta para la cual no tengo respuesta. Siempre puedo encontrarme en ese punto de perplejidad, pero ¿cómo lo hacen?, ¿cómo lo logran?,...

En varias novelas y cuentos que se publicaron en estos años 90 y más adelante – estoy pensando, por ejemplo, en obras de Abilio Estévez, de Miguel Mejides, como en las suyas – aparece un fenómeno de encierro tanto espacial como temporal. Los personajes se ven así encerrados en un presente estancado y en un espacio muy limitado, muy reducido, sea La Habana, sea un barrio, un edificio, un piso,... ¿Se podría vincular esto con el fenómeno de insularidad que se ha acentuado quizás por estas condiciones de vida de los 90?

Claro, cuando aparecen tantos autores como tú dices, debe insistirse en eso. Pero pienso también que la obra literaria, la obra narrativa trata de aislar unos ciertos elementos. Incluso puedes pensar en *la Comedia humana* de Balzac que tiene tantos personajes; de todas maneras, es un París de laboratorio lo que nos está dando, ¿no?, entonces, el ideal de un escritor es aislar en un laboratorio, un laboratorio que no parezca un laboratorio, que se parezca lo más semejante a la vida, eso depende del grado de realismo que cada escritor quiera conseguir, pero existe esa idea de “hortus conclusus”, de jardín cerrado donde uno pueda trabajar, mantener... Y sobre todo, piensa que, narrativamente, para el afán de drama que tiene una narración, es muy efectivo eso de mantener a los personajes cerrados es una especie de olla de presión donde tú vas aumentando la presión: tienes un espacio cerrado, y puedes ir aumentando la presión y ver cómo reaccionan estos personajes. En este sentido, es un poco un laboratorio de aceleración de partículas. A estas partículas las vas a ir acelerando, dándole velocidad, o sea que, yo creo que la situación, las circunstancias cubanas pueden haber dictado eso, pero de todas maneras, es una ventaja para el escritor porque así se alivian las circunstancias con una necesidad imperiosa que tiene el autor de concentrar un mundo, de hacer un pequeño mundo de un espacio, de un barrio, una ciudad, un país, hacerlo manejable, de algún modo, de hacerlo portátil, como hace portátil un libro.

En este sentido, yo creo que puede leerse como que las circunstancias han conseguido eso pero también puede leerse como que cualquier autor tiende a hacer eso. Otra cosa es que dentro de la literatura cubana, dentro de estos autores que tú mencionas, haya una reflexión de los personajes sobre la imposibilidad de salir. Entonces ya eso lo distingue de otro tipo de literatura, ya hay una especie de *huis clos* a la Sartre: la idea de que no se puede salir de ese infierno. Eso sí, creo, es una particularidad cubana. La conciencia de los personajes de que están metidos en un sitio del que no se sale. Digamos que eso, Balzac, en *la Comedia humana*, no lo tenía. El es el infinito. Es Rastignac que va a vérselas con París porque París es infinito, tiene miles de promesas, tiene miles de mundos abiertos, París es muchos mundos. En este sentido, cuando un personaje de la narrativa cubana confiesa su propia necesidad de salir y su imposibilidad de salir, ... su infierno, entonces sí hablamos de las circunstancias cubanas.

Sí, por ejemplo, parece que Escorpión tiene este deseo de salir y al mismo tiempo siente una imposibilidad de hacerlo, ¿no?

Sí, es una especie de petición de principios de este cuento. Ninguno de los dos personajes, ni Escorpión ni Veranda, pueden salir de la ciudad, se atreven a salir de la ciudad, por razones distintas. Están como paralizados en un medio, en un espacio, y entonces hacen de la ciudad el mundo, tratan de descubrir la ciudad como si fuera un mundo, tratan de viajar dentro de la ciudad.

En este sentido, hay un trazado de círculo vicioso. Es infernal a la larga. Ya que hablamos de círculo vicioso ya sabemos que estamos hablando de uno de los círculos del infierno. Entonces son almas en pena que están dando vueltas en un determinado círculo del infierno: el infierno cubano, el infierno de esa época, el infierno de esos años del Período Especial. Es un cuento muy datado, es muy fechable, y escrito con una urgencia igual que *Las comidas profundas*, por ejemplo. Son libros escritos con una necesidad de fecha, una necesidad de testimonio, ¿no?

En cuanto a ese tiempo... ¿Qué relación tiene con este tiempo detenido, con este tiempo que califica, en uno de sus ensayos, como el “tiempo del castigo”?

Vivo en este tiempo. Estoy metido en este tiempo. Es el tiempo de las ruinas también. Es el tiempo donde nada se levanta, lo único que ves son edificios desmoronarse, no se construye nada nuevo. Yo lo llamo “un paréntesis de ruinas” en el último libro. Como en un texto, el paréntesis engloba algo que puede extraerse y el texto continúa perfectamente; pues nosotros estamos en una especie de “impasse” histórico desde hace unos años, desde hace décadas, y estamos metidos en este “impasse”, en este presente que parece nunca pasar, que es como un presente detenido. Y es la civilización, sobre todo que cuando entras y sales de Cuba, lo que, primero, te llama la atención; que es una apariencia de reino de la Bella durmiente, donde todo el mundo se ha quedado paralizado. Es una apariencia falsa, como todas, la vida continúa, la gente sigue viviendo, los niños se convierten en adolescentes, los adolescentes en adultos. Pero de todas maneras, es pesante este tiempo, te das cuenta de que se te está yendo la vida en eso, pero estás esperando siempre: la verdadera vida está en otra parte, como Rimbaud decía. Estás esperándola siempre. De ese modo es un paréntesis de ruinas, ¿no?

Me interesa también la manera en que comienza el cuento de “Corazón de skitalietz”, con el sentimiento de extrañamiento que experimenta el narrador frente a una ciudad que no reconoce desde este punto de vista, desde el patio de un hotel. Está viendo esta ciudad como desdoblada. Y esto es también una imagen recurrente en varias obras donde hay personajes que se apartan de la ciudad y la ven con otros ojos, como lo harían extranjeros...

Puede ser varias cosas. Yo, por ejemplo, a veces estoy escuchando alguna música, sobre todo música vieja, cubana, y bromeo con usted o con amigos oyendo la música y digo:

no, no, quítenme esa música que me recuerda Cuba, como si estuviera en el exilio. Entonces, de algún modo estamos exiliados también, por esto te he hablado de paréntesis. De algún modo, la Cuba que yo quisiera no es la Cuba que existe. Y, de ese modo, el extrañamiento funciona muy a menudo. Es algo que literariamente te ayuda también a comunicarte con un lector extranjero. Piensa que la literatura cubana vive ahora una especie de esquizofrenia, y yo especialmente dentro de la literatura cubana, donde yo estoy acá pero mis libros y mis lectores están fuera. De algún modo, mi comunicación es más factible con lectores extranjeros que con lectores cubanos porque mis libros no se publican en toda Cuba, no se venden en librerías, no están en las bibliotecas, entonces en este sentido, este extrañamiento también es el extrañamiento de mi situación como escritor y mi situación de autor frente a mis lectores.

Pero eso lo he pensado después, obedece en primer lugar a este sentido, que te digo, de no reconocer estos momentos, lo que me rodea, y de sobreimponer en muchos casos un ideal a la realidad. Es decir, la disyuntiva entre realidad y deseo, entre lo que hay y cómo debería ser, cómo yo pienso que debería ser la cosa, que en este sentido es un pensamiento de exiliado. Por eso siempre hago esa broma de no me pongan esa música, que me recuerda Cuba, mientras esto es Cuba. Es lo mismo que le pasa al personaje: está en La Habana, le gusta esta ciudad, quisiera vivir en esta ciudad pero ya vive en esta ciudad. Lo que pasa es que también la está viendo desde un mirador privilegiado en este momento, el panorama lo está viendo desde un patio de hotel. Entonces se está sintiendo como un extranjero, ya que tú sabes lo que significan los hoteles dentro de la realidad cubana, que son sitios de extranjeros, meramente. En esta dicotomía entre exiliado, extranjero, y nativo por decirlo así. Y ese bamboleo entre realidad y deseo, entre ideal y realidad,...

Y, frente a este espacio de La Habana que sigue fascinando a los autores – la mayoría de las obras ocurren en la Habana – no ha perdido su capacidad de atracción esta ciudad pero me parece que hay un cambio bastante importante de la imagen que devuelven de ella. Antes había una especie de fascinación por la belleza decadente, ahora sólo queda la decadencia. O sea que la belleza ha desaparecido totalmente, el encanto de la ciudad parece haberse tornado maleficio. ¿Es algo específico de la literatura cubana actual lo de devolverle al lector una imagen simplemente de la degradación, de las ruinas, de un espacio que ya no tiene ningún encanto? Incluso Abilio Estévez dijo, por ejemplo, cómo su amor por esta ciudad se había convertido en odio, y que ahora la mira así... Me preguntaba si usted también tenía esta relación de amor-odio con esta ciudad.

No, yo estoy en una relación más rara que la de amor-odio: estoy en la de un amor-culpa. Amar las ruinas, amar ruinas habitadas que es la particularidad de Cuba,... tú puedes amar el Coliseo, o puedes amar el Partenón pero el Coliseo y el Partenón no están habitados. La particularidad cubana es que estás amando ruinas habitadas y segundo, estás amando un gran número de ruinas, porque La Habana no es que tenga

un poco de ruinas sino que es mayormente una ruina. Yo digo que soy un ruinólogo, es decir alguien que hace discursos sobre las ruinas, esa pasión la pago con culpa después, porque es una especie de placer pecaminoso, en el sentido de que sí, estás amando ruinas pero esa es la desgracia de tanta gente, incluso la desgracia propia, mía, ¿no?, entonces, no llega a ser odio, se complica más, porque la relación amor-odio es una relación bastante geométrica: uno va al amor y, al opuesto, al odio, pero la relación amor-culpa es un poco más enrevesada,... un caso de conciencia, más dostoiévskiana para explicarme rápido. Entonces, en este sentido, tengo esta relación.

Claro, yo pienso que hay un agotamiento del paisaje habanero en la literatura, y en el cine es muy evidente por ejemplo. El cine cubano reciente, ya las vocaciones son predecidas, ya es bastante previsible los paisajes que vas a ver, si la película se desarrolla en La Habana. Uno no tiene más que ver los últimos títulos del cine cubano, *Suite Habana*, *Barrio Cuba*, *Viva Cuba*, que ya, desde el título mismo del filme, están enunciando esta necesidad de cartografiar o de mostrar un espacio, ¿no? Hay un cansancio de eso ya. Yo creo que las ruinas pierden muy rápidamente el “glamour”, de algún modo, entonces, se va a lo contrario, se va a lo denigrante de la ruina. Piensa también que es una relación cerrada como la de la que estábamos hablando en el caso de estos personajes. Es una ciudad donde no se construye: no hay nada nuevo acá, pues lo único que nos queda es, matemáticamente, agotar un número de espacios que no crecen. Una ciudad que crece le puede dar a un escritor o a un cineasta el espacio de nueva locaciones. En Cuba estamos en un número de locaciones agotado, en La Habana. Lo tienes que ver en un conjunto reducido. Si sigues trabajando sobre este conjunto reducido, estás creando variantes sobre este conjunto, lo que va variando es tu sensación frente a él. Es un poco como el trabajo de los impresionistas, de Monet pintando la catedral de Rouen: está frente a una obra determinada, ahora lo que va a cambiar es la luz pero la catedral es la misma. Igual pasa en la transacción de esos autores frente a la ciudad, ¿no? Eso ha hecho que cambie el matiz con que la ciudad es vista, cambie el ánimo, el humor, el “mood” con que la ciudad es vista pero no hay mucho espacio más donde excavar. Estamos viendo las mismas caras, no hay más caras...

¿Nunca pensó darle el protagonismo a su ciudad natal o a otra ciudad de provincia?

Hay cuentos míos que pasan en provincia, y sobre todo muchos cuentos con trenes, en ese primer libro que yo había publicado en inglés, hay cuentos donde la territorialidad es otra, no es la capital sino es o el camino hacia la capital o la fuga de la capital, hacia el interior, eso en este primer libro. En el segundo libro de cuentos, *Cuentos de todas partes del Imperio*, salvo dos cuentos, el resto son narraciones que pasan en otras partes del mundo, de cubanos que se han ido a otras partes del mundo, por eso se habla de todas las partes del imperio como si hubiera un imperio cubano que existiera más allá.

Mi novela sí, sucede en La Habana, pero es una Habana fantasmagórica, gótica...Entonces, eso es lo que cambia: de una Habana barroca o neo-clásica, he cambiado al gótico. Como se ve son cambios de órdenes para tratar de variar sobre un mismo espacio, sobre unas mismas imágenes, De todos modos, creo que eso depende del talento del escritor: siempre puedes volver al mismo sitio y volver, con un mismo espacio puedes volver a contar nuevas historias y volver a interesar al lector, ¿no?, depende del talento.

Yo creo que lo que pasa es que hay mucha petición de los editores, mucha demanda de postales turísticas. Y la gente las escribe. Hay muchos escritores cubanos escribiendo postales turísticas, postales que no son de bellos atardeceres, que son de ruinas, pero son postales turísticas: son también entre la postal turística y el título periodístico, o sea, mucha crónica que se disfraza de literatura. En este sentido también hay un cansancio del espacio, un cansancio del sitio, del *locus* por esta abundancia de periodismo disfrazado o de exotismo.

También una particularidad de sus obras es que siempre está jugando con mundos límites. Está jugando con fronteras, entre historia y ficción, entre el sueño y la realidad, entre lo narrativo y lo poético, o sea con esta escritura fronteriza que permite pasar de un mundo a otro sin que el lector se diera cuenta. ¿Qué es lo que persigue a través de este perpetuo juego con los límites?

Sí, en primer lugar, escaparme, y hacer escapar al lector, es decir, ahorita hablamos de un mundo cerrado, de un mundo de laboratorio, es decir romper las paredes del laboratorio, eso es lo que intento.

A mí me interesan las fronteras, quizás lo que más me interesa son las hibrideces, conseguir traspasar un universo a otro, de un estado a otro, en una misma página. No lograr una puridad sino más bien una mezcla, es lo que he intentado hacer en este último libro, quizás más rotundamente. Estos saltos de un universo a otro no son jerárquicos: a mí no me interesa suponer que el sueño es más importante que la realidad o que la realidad es más importante que el sueño. Obviamente, son tangenciales y existen en cada narración, en cada personaje, la búsqueda de este punto, de esta galería que lleva de un sitio a otro. Esto es lo que me interesa: la búsqueda de canales, de pasadizos de un mundo a otro, de ida y vuelta además. No es sólo la búsqueda de un mundo onírico para refugiarse en los sueños, o la búsqueda de lo fantástico para refugiarse en un mundo donde el accionar sea fantástico, sino lo que me interesa es ir y volver, que es lo que he hecho en Cuba también. Casi toda la gente que piensa como yo se ha ido de Cuba, lo escritores que piensan abiertamente como yo se han ido de Cuba: es decir, hay un exilio y una isla. A mí me ha interesado romper este esquema, ir y mirar, y lo mismo hacen mis personajes entre mundos distintos.

Entrevista con Angel Santiesteban, realizada en su casa del *Vedado*
(febrero de 2006)

Empezó a escribir en los noventa, ¿no? Me hubiera gustado saber si tenía algo que ver con los cambios que vivió Cuba en esos años, y también si estos cambios, que siguen repercutiéndose en la realidad cotidiana, modificaron su modo de aprensión de la realidad y del porvenir del ser humano – y más específicamente cubano.

Bueno, empecé a escribir en el año 85: la realidad cubana no había cambiado mucho en ese momento, pero sí mi vida había cambiado bastante. Estaba preso, por ayudar a mi hermana y a su marido a irse del país. Yo sólo había acompañado a mi hermana hasta la costa, nada más. Mi hermana se fue en una lancha. Los atraparon: a mi hermana habían sancionado a diez años, a mi cuñado sancionaron a diez años, mi hermano sancionaron otros años, cinco años, y a mí, por convención, había que sancionar también, por encubridor, ése era el delito mío. En esto estuve catorce meses, en prisión, y el día del juicio, salí absuelto, no fui sancionado pero ya había estado ahí catorce meses, preso. Nueve meses en la Cabaña y en otros lugares, así. El mismo día, el fiscal le preguntó al instructor por qué no me habían enviado a mí prisión, si mi culpa era encubrir; tú puedes encubrir a un hermano, a unos padres, es la ley que creo que ampara ése... y yo lo que había hecho era proteger a mi hermana, la había acompañado para protegerla. Mi hermana cumplió como ocho años, presa. Después, salí, y volvimos a comprar la lancha y mi hermana se fue, y entonces está allá porque cada cual debe estar donde desee, ¿no? Y yo volví a acompañarla a la costa y eso está en un cuento que tengo, esta historia de la salida de mi hermana.

Entonces, sí mi vida había cambiado a partir de este momento, así que cuando llegaron los 90, ya yo tenía otra visión de la realidad. El Período Especial sólo me ha ayudado a corroborar la sospecha que tenía del plan político y social del país: me lo confirmaba. Empecé a indagar por la realidad cubana en Angola, porque me habían propuesto ir de internacionalista allá y yo me negué. En ese momento, cuando a mí me detienen, yo estaba cursando una carrera militar, mira tú..., y mi sueño era ser militar. Yo abandono eso y en la prisión es donde ya necesito escribir, es que comienzo a escribir. Eso está en el 84-85. Yo había sido preso en el 84 y en el 85 comienzo a escribir en la prisión. Me di cuenta de que la carrera que había elegido no me gustaba y me incorporo al mundo cultural. Me proponen que vaya a Angola y yo me niego, a partir de ahí empiezo a indagar sobre la realidad del cubano allá en la guerra. Y bueno, no es que trato de ver la guerra desde un ángulo u otro, la guerra es mala: quien ha padecido una guerra del lado donde esté, confirma que humanamente es mala. Con esto te quiero demostrar que por muy internacionalista que parecía aquí, por mucha ayuda que quisimos brindar a esta revuelta, nosotros, nuestros soldados se estaban peleando, se estaban muriendo, se estaban traumatizando, y de esto trata mi primer libro. Por él yo sufrí lo indecible. Lo

indecible sufrí con este primer libro. De hecho ya empezaron intimidando, me quitaron el premio en el 91, el Premio *Casa*... es decir, tenían un dossier de escritores de mi generación y cuando yo mandaba mis cuentos me los sacaban, cuentos que no publicaban, y cosas así... Mi generación estaba marcada, así que cuando llegaron los 90, yo ya estaba marcado.

Se nota en sus obras un deseo de reflejar su tiempo, quizás de dejar un testimonio literario de su experiencia personal y también de lo que está pasando aquí en Cuba. Me preguntaba ¿qué es lo que le interesa a la hora de utilizar esta realidad como materia prima de su obra?

Bueno, yo no comienzo buscándolo así, de esta forma. No sé, si se me ocurre un cuento de extraterrestres, lo voy a escribir. No me impongo que sea realista o de la cotidianidad o algo así. Ese es el sector que Hemingway ha mencionado, que a mí me asalta una señal de que ahí hay algo artístico. Parto de ahí, de un sentimiento artístico, una cosa que me conmueve y que yo creo que va a conmover a otras personas. Ese es el parto fundamental para que yo empiece a escribir una historia. Después, si esta historia sirve para dejar un testimonio de mi época, de mi generación, de mi tiempo, bueno, está bien. Pero si fuera del siglo antepasado, lo escribiría igual, sólo que me tiene que surgir este sentimiento que yo quiera transmitir a los otros.

Eduardo Galeano dijo que creía en la necesidad de escribir una literatura que ayude a mirar. ¿Es algo que tiene la sensación de hacer también, de cierta forma?

Sin querer, me sale así. No es una cosa que tengo como ejercicio o conscientemente. Sí, después sirve para eso, pero sólo después que yo sepa que es arte, si no, no lo escribo. Es decir, soy incapaz de escribir una protesta, ni a favor ni en contra de nadie, si antes... y eso tampoco es el final, mi objetivo es, de un principio a un final, transmitir un sentimiento que me conmueva a mí y que entonces otro sienta la misma sensación que tuve yo al escribirlo.

Y ¿qué opina del surgimiento, en los 90, de este fenómeno referencial, de esta multitud de autores que van a nutrirse en las fuentes de la realidad, en referencias marcadamente extratextuales, para elaborar ficciones?

Dicen los críticos que lo que sucede es que hay un bache en el periodismo y que el escritor cubano de mi generación asumió el papel del periodismo, sin llegar la literatura a periodismo. Nada se dice en los periódicos... Quizás ellos no veían en el periódico algo que me atañe a mí, este sentimiento de la verdad, y bueno, lo van escribiendo. Yo no estoy muy empapado, no me he puesto a estudiar este fenómeno, quizás porque me conviene no estudiarlo. En realidad no me gusta mucho la idea de que lo que escribiera

fuera leído como periodismo. Quisiera que no, quisiera que no... Me gusta la literatura y que sea ficción. En literatura escribo ficción aunque parto de una realidad, y a veces no parto de ninguna realidad, a veces me invento una realidad que puede ser posible y la escribo.

Entonces, más que explorar la realidad, en general está explorando los márgenes de esta realidad. ¿Por qué este interés en todos estos seres abandonados, marginados, este mundo límite que se deja de lado tradicionalmente?

Quizás me vea un poco reflejado en estos personajes. Yo creo que ellos tienen un poquito de mí. La Revolución trató siempre de proteger, y no... Yo estuve de niño muy protegido. Digo a mis amigos que soy un niño de un país capitalista, de esos que ellos describen aunque pasé económicamente mucho trabajo de niño, y quizás fui marcado por estas condiciones y una situación. Soy de un mundo marginal, nací en un mundo marginal. Esos son los personajes que conocí, son personajes que cuando los veo... hay un código que yo percibo desde el mundo donde yo nací... Y de ahí va más o menos esa señal.

Y ¿de dónde le viene esta tendencia a animalizar sus personajes? En cada cuento, vuelve este tema, se revela la dimensión animal de los seres que pueblan sus ficciones.

Lo que a mí me gusta es la situación del hombre en el límite. Y ahí se me da entonces el "skin" de la persona, el hombre que está en el límite se desnuda. Pusieron el otro día un documental sobre los simios, que eran muy parecidos a nosotros, o nosotros muy parecidos a ellos. Y alguien me ha comentado, por correo electrónico, el documental, y me decía, nos reconocemos, y yo le decía que sí: somos nosotros mismos. A partir de ahí, el hombre, por muy medurado que parezca, o sea cuando está en el límite, es cuando se descubre. Quizás ni él mismo se conocía; es cuando se sabe quién es realmente.

¿Y esta fascinación suya por el universo carcelario? Su último libro, por ejemplo, está dedicado enteramente a este tema.

Sí, veinticuatro cuentos. Se trata de *Dichosos los que lloran* que todavía no está publicado. Sale el año que viene. El libro sale por el premio *Casa de las Américas*. A mí me publican por premio. Si yo no gano premio, ellos no me publican. Lo que yo escribo, el sistema cubano no lo digiere. Si yo me quedara en el extranjero ellos me aplauden. Sin ningún problema: quiso partir y se fue. Si yo soy una espina mala y ellos me publican sólo contra premios. Me sacan los libros de los concursos. El concurso de hace dos años, de *Casa de las Américas*, yo le preguntaba al jurado y ninguno había leído mi libro. Y me dijeron: mira, tu libro está en una cajita, aquí debajo de mi buró y tengo los pies encima de él. Me dijeron a mí: tu libro no llegará al jurado. Luego, lo que pasa es que

a mí no me gusta el escándalo. No me gusta, si voy a subir un escalón, en mi vida literaria, que no sea por escándalo. Mucha gente lo utiliza, y se da a conocer por escándalo; yo no. Si a mí me conoces es porque has leído un cuento en *Encuentro* o porque alguien te dice, mira, lee de este autor. Sí, literariamente me gusta ascender. Desde el año 92, que fue cuando me quitaron el premio *Casa de las Américas*, y entonces yo hablé con el jurado, me dijeron: mira, que por qué a este autor lo habían retirado – a mí no me conocían en ese momento – me dijeron: yo pregunté por este libro porque lo tenía en mi listado y no vaya que se me haya traspapelado o algo así, y pregunté por el libro, y me dijeron que al autor lo habían retirado. Es decir que, para evitar que hasta yo gane concurso, tenían primero que dar con el jurado: no, no premien este libro, este libro da una vista de la Revolución que no queremos dar a conocer. Ya esa forma de abordar, ya no les parece conveniente... los tiempos han cambiado y se adaptan a los tiempos. Entonces prefieren sacar al libro y que el jurado no lo lea. Así al final no hay situación, escándalo. Pero, evidentemente, yo lo sabía porque me lo dijeron unas amistades: alguien sabe que no se lo entregaron al jurado.

Hace dos años volví a mandar el libro y, bueno, lo premiaron este año. Ahora el libro está por publicar. Y, publicar, es otro asunto... El libro que fue rechazado del premio *Casa de las Américas*, le cambié el título¹, lo mandé al premio UNEAC y lo premiaron. Y se estaban tomando los pelos. Mi libro ganó en el 95, debía ser publicado en el 96 y salió en el 98, después de pactar con funcionarios: hay que sacar cuentos, hay que sacar el párrafo, quitar oraciones, palabras, ... Y bueno, yo dije que no, no quiero que mi libro salga censurado, cercenado, ... prefiero ser inédito. Entonces, me ofrecieron un apartamento a cambio, si yo aceptara, y yo en ese momento tenía a mi esposa embarazada, estaba casado, es decir que necesitaba terminar ahí, y necesitaba este lugar que no existía y al final me digo, bueno, uno entrega el libro a un editor extranjero, el editor extranjero escoge los cuentos que le convienen, y dice, mira estos tres cuentos a mí no me interesan, éste es el dossier que yo le quiero publicar. Por estos tres, él no te va a pagar por supuesto, él te va a pagar por él que le interesa. Entonces, quiere decir que, en ese momento, ellos, o sea, los funcionarios cubanos me están ofreciendo pagar por lo que me sacan. Y yo tengo la necesidad... y acepté, acepté el apartamento, empezaron las negociaciones y así salió el libro²,... Ahora están en este dilema: el libro es sobre la vida carcelaria, que todas las cárceles son iguales, eso no es nada más que un lugar cualquiera y ellos no quieren entender eso: podría ser la cárcel de Montenegro, por ejemplo, sólo cambia el contexto histórico, pero son las mismas emociones, los mismos sentimientos, las mismas ganas, todo, el telón está igual, lo único que cambia es el contexto. Esa es la situación, pero yo no... ese modelo socialista quiere que las cosas queden bien bonitas...

¹ La obra, titulada primero *Sur: Latitud 13*, llegó a titularse: *Sueño de un día de verano*.

² En la primera edición de este libro, falta un cuento: fue el precio que tuvo que pagar el autor: la “concesión” necesaria. Paradójicamente, el cuento fue censurado por la misma institución que lo había recompensado con el premio.

Está abordando estos temas difíciles de manera bastante directa, sin artificios, sin rodeos, ... ¿se podría decir con desengaño?

Sí, yo creo que las personas de los 80... sí, uno crece, mi hijo ahora viene con manifestaciones ya políticas, y eso no se enseña en la escuela. Y yo comprendí que había hecho lo mismo. Es una cosa mecánica, si tú te pones ahí y no reaccionas de la manera en que ellos desean. Lo que pasa es que, tú después, te vas engañando, que eso no lo puedes impedir. Yo te contaba que quería ser soldado, malogré esta carrera, y, por supuesto, por lo que me pasó, yo me dije que no iba a dar mi vida por eso... y me fui desengañando. Gracias a los ojos de mi madre... ella me lo advertía pero yo, por muy joven, no la escuchaba. Mi hermano se fue a estudiar esta carrera también. Y yo decido ser escritor porque le envíó una carta a este hermano que tengo en Etiopía, en una guerra, le mando una carta épica y mi hermano me responde que la carta se la leyó en el batallón, ante los soldados, que se habían emocionado, que la habían puesto en el mural, y que la gente iba a escribirla, ... Este fue mi primer texto literario consciente. Y mi hermano me dice que estudie filología, que yo debía estudiar filología. Desde mi mundo mental machista, filología era para gente floja, para los débiles, y me molesté con mi hermano. La segunda carta que le puse fue para ofender, y que parecía increíble que me ofreciera una carrera de homosexual, que yo iba a ser un militar... Pero tenía el bicho dentro, y me fue ganando y ganando, y estando en prisión, yo tuve esa necesidad de contar. Si yo lo veía como una película, si yo en realidad no conocía a ningún escritor, no estaba en el mundo ese, no sabía ni cómo se hacía un libro... pero me estaba como torturando y la escribo como un loco. Me dije que si saco esta historia que me está dando vueltas en la cabeza, si la escribo, me dejará tranquilo. Y así empecé a escribir, y descubrí que esto me gusta, me encanta...

Y ¿pudo escribir en la cárcel?

Sí, pude escribir una libreta. Ahí empecé...

A nivel formal, se especializó en el cuento. Es un cuentista. ¿Qué es lo que le atrae escogiendo esa forma de escribir que es exigente, no?

Eso me nace, yo no me lo propongo. Yo tengo ya asignado un poquito de estrategia, de técnica, y encuentro que es el género que más me gusta. Yo, hasta ahora, no tengo escrito novelas, pero el cuento es el que más me cautiva. Es mi pasión. Tampoco es algo que me viene torturando. Yo escribo el texto y descubro que al final, me vino así, y yo mismo me sorprendo por la forma en que sale. En el principio, siempre hay una magia,... Uno no se propone mucho...

Si tuviera que definir la literatura cubana que se escribió a partir de los 90 hasta hoy día, ¿cuál sería la palabra que emplearía?

...Valentía. La generación anterior había hecho un intento por abrir ese camino. Para mí, la generación de los 90 ya estaba alejada de la Revolución, no tenía compromiso con ella como nosotros nacimos con la Revolución, es decir no teníamos puntos de comparación con lo que vivieron otras generaciones. Nosotros somos la primera generación que no tiene puntos de comparación. Nacimos dentro de la Revolución y no vivimos el cambio que dicen que hubo.

Yo, personalmente, no siento compromiso con la Revolución, si mi compromiso es con lo artístico, con la literatura, con el ser humano. Si hago un texto con el que un ser humano puede sentirse comprometido, puedo ayudarlo a pensar, puedo ayudarlo a cambiar una visión o una opinión que él tenía de cierta vista social, entonces yo me siento satisfecho con esto. Pero no me lo propongo como un principio. No voy a golpear... El escritor que quiere golpear se me presenta como un oportunista. Yo no quiero ser un oportunista de las situaciones que hay. El sentimiento que me crece es de ayudar. A través de lo que hago, creo que estoy ayudando a alguien. Y bueno, como ya tengo unos años en esto, sí mucha gente me lo ha agradecido. Hay gente que no conocía este mundo carcelario, toda esta cosa que se vivía por la situación en Angola, hay gente que no sabía que esas cosas podían suceder, por la ideología. A partir de mis historias, empezaron a entender de otra manera, empezaron a indagar, ésta es la ayuda que yo quisiera que sirviera al final la literatura.

¿Cuáles son, en su opinión, los autores de la actual cuentística cubana que son los más representativos en estos últimos quince años?

Yo los necesito a todos. No sacaría a ninguno. Ponerme a decirte nombres sería injusto. Creo que todos hemos hecho un poquito...

Y ¿tiene algunos modelos literarios?

Sí: Hemingway, Rulfo,... De cubanos: Eduardo Heras León, que es mi maestro, es la persona que me inició en este mundo literario cuando yo salía de la prisión, y busqué un taller literario y ahí lo conocí y nos hicimos amigos, y él me ayudó, me hizo observaciones, a él le debo mucho. También hay Francisco López Sacha, Redonet, una persona maravillosa, y en el círculo mío, Amir Valle, él estaba muy ligado aquí, Guillermo Vidal, Alberto Garrido, Alberto Guerra... éste es el grupo que quedamos bastante cercanos. Pero los hay tanto... imprescindibles.



**Michaëla
SVIEZENY GREVIN**

Au début des années 1990, avec le décret de la « Période Spéciale », Cuba connaît une crise sans précédent qui remet en question, pour la première fois de son histoire, les fondements mêmes de la Révolution. La littérature cubaine, marquée matériellement par ce contexte, se fait l'écho des bouleversements survenus dans l'île. Ce dialogue qui s'instaure entre fiction et réalités sociales est au cœur de notre réflexion. A travers l'étude des nouvelles publiées depuis le début de cette période, nous avons essayé de saisir l'esprit d'une époque. Nous retraçons ainsi le destin littéraire de La Havane, en ces temps troublés,

depuis les représentations de la destruction de la ville jusqu'aux images de sa dispersion.

Ceux qui ont choisi d'écrire La Havane en crise s'exposent au chaos et au néant. La décadence physique et morale de la capitale et de ses habitants s'impose comme un thème artistique majeur. Face à une réalité en pleine décomposition, les écrivains cubains deviennent les artisans d'une possible restauration de la ville. Ils invoquent l'écriture pour sauver une Havane qui est entrée dans une phase accélérée de destruction.

Métaphore d'une société et d'une nation en crise, la ville, détruite sur le plan matériel, se reconstruit, peu à peu, sur le plan littéraire.

Mots clés : Nouvelle - Période Spéciale - ville - Havane - ruines - société

*Crisis and (de)construction of Havana
in Cuban short story from 1991 to today*

At the beginning of the 1990's, with the "Special Period" decree, Cuba knows an unsurpassed crisis which questions, for the first time in its history, the foundations of the Revolution. The Cuban literature, marked materially by this context, echoes the turnovers that arose on the Island.

This dialogue, established between fiction and social realities, is at the heart of our reflection. Throughout the study of the short stories published since the beginning of this period, we have attempted to seize the spirit of this era. In thus doing, we recount the literary destiny of Havana, in these flustered times, from the representations of the destruction of the city until the images of its dispersal.

The authors who chose to write Havana in crisis run the risk of chaos and nonexistence. The physical and moral decline of the capital and of its people stands out as a major artistic subject.

Facing a reality in full decomposition, the Cuban writers have become the artisans of the city's possible restoration. They call upon writing to save Havana which has entered a hastened destructive stage.

Metaphor of a society and of a nation in crisis, the city, destroyed on a material level, rises again, little by little, on a literary level.

Keywords : Short story - Special Period - city - Havana - ruins - society