

Serge FAUCHEREAU

Expressions indigenistes en Amérique latine et aux Antilles* (II)



Longtemps directeur de l'École de danse de Mexico, Carlos Merida réalisera cependant nombre de décors de ballet. Sa peinture "métisse" selon ceux qui l'apprécient - "ses œuvres sont une congrégation de formes qui frémissent et se lamentent sur le parvis d'un temple," dit joliment le peintre Juan Soriano¹ - ou bien "formaliste" selon Siqueiros qui l'attaque durement, ne sera réellement prisée qu'à l'arrivée de Mathias Goeritz et d'une nouvelle génération abstraite dans les années cinquante.

L'indigénisme maya de Mérida a été mal accueilli parce qu'il était trop abstrait pour ses pairs et pour son public, certes, mais aussi parce qu'il n'était pas ostensiblement engagé. Qu'on l'approuve ou non, l'indigénisme tel qu'on l'imagine encore dans les histoires de l'art et les expositions est sinon réaliste, du moins figuratif. Plus qu'en littérature, on discerne d'ailleurs facilement en peinture deux lignes parallèles selon que l'artiste est ou n'est pas engagé; ainsi, par exemple, d'un côté l'Argentin Antonio Berni ou l'Équatorien Oswaldo Guayasamin, révolutionnaires patents, et de l'autre le Brésilien Vincent Monteiro ou le Vénézuélien Hector Poleo, utilisant posément une thématique et des formes stylisées. Le côté vindicatif des premiers attire davantage l'attention.

Parmi tous les pays du continent sud-américain, c'est dans le plus marqué par la présence inca, le Pérou, qu'apparaît la théorie la plus conséquente de l'indigénisme, formulée par José Carlos

Mariategui (1895-1930). Le Pérou, il est vrai, compte déjà une intelligentsia créative et dynamique alors qu'on aborde les années vingt : José María Eguren et Alberto Hidalgo ont sorti la poésie du symbolisme et Ventura Garcia Calderón défend à Paris la culture péruvienne; mais celui qui exprime le mieux la crise existentielle du Latino-américain, c'est Vallejo, dans *Trilce* (1922) qu'il publie peu avant son départ pour l'Europe :

Murmurando de inquietud, cruzo
el traje largo de sentir, los lunes
de la verdad.
Nadie me busca ni me reconoce,
y hasta yo he olvidado
de quién seré.

*Murmuré en inquiétude, je traverse / le vêtement long de tant sentir, les lundis / de la vérité. / Personne ne me cherche ni ne me reconnaît, / et j'ai moi-même oublié/à qui je suis.*²

Manategui reconnaît le rôle précurseur de Vallejo, " la trame indigène, le fond autochtone de son art. Vallejo est vraiment notre / et vraiment indien"³ Mais installé à Paris, le poète ne pourra pas aider directement Mariategui dans son action. Dès 1921 ce dernier avait posé ce préalable :

"L'art et le politique ne sont pas des choses incompatibles. Dante n'a pas été apolitique. Ni Byron. Ni Victor Hugo.

* Extrait du *Les avant-garde 1905-1930*, Flammarion, 2010.

1 Cité par Luis Cardoza y Aragon, *Carlos Mérida*, op. cit., p. 193. Trad. S. F.

2 César Vallejo, *Obras completas I*, Editorial Laia, Barcelone, 1976, p. 158. Trad. Georgette Vallejo.

3 Cité dans l'anthologie *Vanguardas latino-americanas* de Jorge Schwartz, op. cit., p. 475. Trad. S. F.

Bernard Shaw n'est pas apolitique. Ni Anatole France; Ni Romain Rolland. Ni Gabriele D'Annunzio. Ni Maxime Gorki. Un artiste qui ne ressent pas le trouble, les inquiétudes, les angoisses de son peuple et de son époque, est un artiste de sensibilité médiocre, d'intelligence anémique."⁴

Pour Mariategui, militantisme littéraire et artistique et militantisme socialiste ne feront qu'un. Il apprécie Gironde, Gùiraldes et leur revue *Martin Fierro* mais il reproche à celle-ci son "embourgeoisement" qui mêle trop de cosmopolitisme à son engagement gaucho. La revue qu'il fonde au retour d'un séjour en Europe où il a beaucoup observé, sera plus pugnace. Il y sera aidé pour la partie artistique par le peintre José Sabogal (1888-1956) qui rentre de trois années passées au Mexique où le muralisme l'a beaucoup impressionné. La revue *Amauta* (1926-1930) aura un grand retentissement à travers l'Amérique Latine et son nom, mot inca signifiant sage, savant, prêtre, est déjà un programme; elle est sous-titrée "Revue mensuelle de théorie, littérature, art, polémique". Mariategui veut être d'une avant-garde qui n'ignore pas ses prédécesseurs : "Le cubisme, le dadaïsme, l'expressionnisme, etc. en même temps qu'ils accusent une crise, annoncent une reconstruction. Isolément chaque mouvement n'offre aucune formule, mais tous concourent - en apportant un élément, une valeur, un principe - à son élaboration."⁵ Ce n'est pas une discrimination qui se fait à l'aune de ses convictions politiques. Le futurisme qui lui a d'abord paru trop rhétorique ne représente plus qu'une regrettable réaction lorsqu'il se rallie au fascisme. L'expressionnisme allemand, par contre, lui est sympathique, particulièrement celui que représentent la galerie et la revue *Der Sturm*: "La position de Walden jusqu'aujourd'hui est une position d'extrême gauche, non par

une facile adhésion à un extrémisme formel, mais par une affirmation réitérée d'un esprit réellement révolutionnaire."⁶ Dada "fut uniquement une protestation, un geste, un élan. Sa réaction contre l'intellectualisme de l'art contemporain contenait les germes d'une nouvelle théorie esthétique. Mais dada ne voulait ni ne devait être une thèse, un credo. Son clownisme, son humorisme fondamental l'en empêchait. C'est pour cela que les meilleurs militants de dada seront les premiers à sentir la nécessité d'en sortir pour tenter une meilleure expérience."⁷ Ce sera le surréalisme et de nommer Breton/, Aragon, Eluard et Soupault, analyse particulièrement lucide à une telle distance géographique en 1926. Mariategui se tiendra cependant à distance du surréalisme à la différence de plusieurs jeunes collaborateurs d'*Amauta* : César Moro, Martin Adan, Adolfo Westphalen qu'on retrouvera ultérieurement dans la constellation surréaliste internationale. En bref, la position littéraire de Mariategui est très simple : approbation de tout ce qui s'attaque à l'ordre bourgeois, que ce soit le surréalisme ou Bernard Shaw, et réprobation des écrivains à la mode bourgeoise (Cocteau, Morand) ou qui restent apolitiques (Huidobro, Hidalgo) : "Il existe des poètes qui croient que le jazz band est un héraut de la révolution."⁸

Socialiste comme Mariategui et Carrera Andrade ou communiste comme Juan Martinello ou Siqueiros, l'engagement à gauche est répandu dans tous les milieux intellectuels d'Amérique Latine, et dans les îles (Jacques Roumain). La révolution bolchevique a suscité beaucoup d'espoir. D'où des déclarations comme celle-ci dans *Amauta* : "A une Amérique du Nord capitaliste, ploutocratique, impérialiste, il est possible d'opposer efficacement une Amérique Latine (ou Ibérique) socialiste."⁹ Et comme ceux qui ont le plus souffert, ceux qu'on a

4 *Ibid*, p. 357.

5 *Ibid*, p. 441.

6 *Ibid*, p. 384.

7 Cité dans l'anthologie *Las Vanguardias literarias en Hispanoamérica*, op. cit., p. 207. Trad. S. F.

8 Cité dans Jorge Schwartz, *Vanguardia latino-americana*, op. cit., p. 443. Trad. S. F. Cette réflexion vise probablement le "Manifeste euphoriste" des Porto-Ricains. Tomás L. Battista et Vicente Paies Matos (1922).

9 *Ibid*, p. 281.

dépossédé de leurs biens et de leur culture sont les Indiens et les métis, il faut que naisse un grand mouvement indigéniste. Le succès qu'il rencontre en Amérique Latine tient à ce qu'il est plus vaste que le créolisme argentin et sa variante uruguayenne, le nativisme. Le créole, c'est-à-dire l'homme blanc d'origine européenne né en Amérique, n'est pas représentatif à lui seul "avant tout parce qu'il ne représente pas encore une nationalité. En même temps on constate quasiment partout que nous sommes une nationalité en formation. On perçoit aujourd'hui, précisément, ce concept, la substance d'une dualité de race et d'esprit."¹⁰ Mariátegui synthétisera ses théories dans *Sept essais d'interprétation de la réalité péruvienne* (1928) dont quelques phrases donneront la teneur générale :

"La littérature indigéniste ne peut nous donner une version rigoureusement vériste de l'Indien. On idéalise ou

nage. Il représente un peuple, une race, une tradition, un esprit."¹¹

Le handicap pour l'indigénisme est qu'aucun écrivain majeur ne s'en est réclamé, ni le Colombien León de Greiff ni l'Équatorien Jorge Carrera Andrade ni même au pays de Mariátegui, José Maria Eguren ou Alberto Hidalgo. Le militantisme politique rebute ces derniers qui ne refusent pas cependant la part indienne de leur culture : " Bien que nous ayons des grandes villes comme Buenos Aires, Lima, Rio de Janeiro et Santiago, nous, Américains du Sud, nous sommes des paysans endimanchés," écrit Hidalgo qui y voit un avantage : " Nous imitons l'Europe, mais nous la transformons. L'Indien qui est en nous produit un précipité étonnant de la culture étrangère."¹² Des artistes, en revanche, ont été indigénistes avec détermination, à *Amauta* ou ultérieurement : José Sabogal, Julia Codesido, protégée des muralistes mexicains, Camilo Blas et dans les années

de Tamayo. Au Pérou, en somme, il ne s'est pas produit une révolution comme au Mexique. Mariategui pensait toujours, comme José Vasconcelos, que l'état doit servir la culture, et non la culture l'état.¹³ C'est un principe que le muralisme lui-même finira par oublier lorsque ses artistes adhérant à l'obédience communiste s'accommoderont d'un populisme nationaliste et, pourquoi pas, indigéniste; évolution fatale au muralisme en général et à tous ses émules moins doués - au Mexique et ailleurs.

*

Au cours des trois décennies qui nous occupent dans ce chapitre américain, les Grandes et les Petites Antilles ont une situation à part, du fait de leur insularité et de leur histoire. Dans toutes ces îles population d'origine (Taïnos, caraïbes, etc.) a été massacrée et remplacée par un apport d'esclaves noirs africains, auxquels se sont ajoutés des coolies après l'abolition de l'esclavage.¹⁴ Les colonisateurs y ont imposé leur langue, assez généralement l'espagnol, sauf dans les Antilles anglaises et en Guadeloupe, Martinique et Haïti où s'emploie le français. Cette histoire est assez semblable à celle des Canaries au large de l'Afrique où, après l'extermination de tous les Guanches, une population de colons généralement espagnols s'est installée, sans toutefois employer d'esclaves noirs.

Cuba est en principe indépendant depuis 1909 mais les États-Unis se gardent le droit d'y intervenir; la période que nous considérons a été marquée par le régime dictatorial de Gerardo Machado (1925-1933), lui-même renversé en 1933 par le coup d'état militaire de Fulgencio Batista. Haïti libre depuis 1905 est, en fait, sous protectorat américain jusqu'en 1935. La République

Dominicaine connaît un sort identique de 1916 à 1924. Porto Rico, espagnol jusqu'en 1898, appartient dorénavant aux États-Unis. Dans les Petites Antilles, la Martinique et la Guadeloupe sont des possessions françaises depuis plus d'un siècle. Alors que sur le continent les états sont éventuellement en conflit armé (ainsi de la "Guerre de Chaco" entre la Bolivie et le Paraguay) la violence insulaire ne peut se solder que par des révoltes vite écrasées par les occupants ou les dictateurs plus ou moins à la solde de grandes puissances. Toutes ces îles, résume Pierre Naville, sont "le cadre d'une lutte de races, dans laquelle s'inscrit une lutte de classes".¹⁵

Comme celle du continent, la culture des premiers habitants des îles du bassin caraïbe remonte bien avant notre ère : à une époque encore toute récente, des études et des expositions ont apporté une renommée particulière à l'art Taïno; mais il y a un art pariétal encore mal connu, notamment de nombreux dessins rupestres et pétroglyphes dans les Grandes Antilles. On sait comment la colonisation a impitoyablement éliminé les populations aborigènes; les déportations et le métissage en ont quasiment effacé toute trace. Une autre culture s'est ensuite peu à peu instaurée, à mesure que se développait l'exploitation des richesses locales et l'importation d'esclaves noirs. Les îles hispaniques ont été plus rapidement "européanisées" que les autres; une situation géographique favorable dans la plus grande des îles, Cuba, a très tôt conféré à la Havane une importance cruciale dans le Nouveau Monde. Dans son histoire de *La musique à Cuba*, Alejo Carpentier résume avec humour : "A Cuba, comme à Saint-Domingue, la canne à sucre avait eu pour effet de faire apparaître les premiers car-

13 Luis Cardoza y Aragon, *El río*, Fondo de Cultura Económica, Mexico, 1986, p. 269. Trad. S. F.

14 Les coolies, venus plus ou moins volontairement d'Inde et d'ailleurs sur la promesse d'un travail bien rémunéré, constituent une diaspora répandue aussi bien dans les Caraïbes que dans les îles de l'Océan Indien. Pour la plupart trop pauvres pour regagner leur pays natal, ils se sont fixés; à la longue, explique V. S. Naïpaul, lui-même natif de la Trinité (Trinidad, possession anglaise) "Nous ne pouvions plus dire que nous étions Arabes, Indiens ou Persans; quand nous nous comparions à ces peuples, nous nous sentions Africains" - cité dans *Missives*, numéro spécial "Coolitude", Paris, juin 2004, p. 27.

15 Pierre Naville, in *Présence africaine*, n° 12, "Haïti, poètes noirs", Paris, 1951, p. 138, Les italiques sont de P. Naville.

rosses. Ceux-ci allaient servir désormais à aller au théâtre.¹⁶ Ceci, dès le XVIIIe siècle. En fait, plus que le théâtre à proprement parler, c'est la musique qui prend une place primordiale dans la culture de Cuba et des autres îles - d'abord musique d'esclaves nostalgiques d'une Afrique de plus en plus lointaine mais aussi musique de colons nostalgiques d'une Europe elle aussi lointaine (le compositeur néo-romantique Manuel Saumell, par exemple). D'abord imitatives, ces deux musiques, par contagion entre elles et par éloignement de leurs propres sources, vont générer quelque chose d'original dont les premières manifestations éclairent ce qui se produira au XXe siècle en gagnant d'autres domaines de la création.

La divulgation de la musique des Caraïbes a commencé au milieu du XIXe siècle grâce à Louis Moreau Gottschalk (1829-1869). Ce pianiste américain s'était fait applaudir à Paris où il avait fréquenté Liszt, Chopin, Berlioz mais aussi Hugo et Gautier. En 1853 il était revenu poursuivre sa carrière de concertiste en Amérique. C'est entre 1857 et 1862 qu'il a effectué de longues tournées dans les îles dont son journal a gardé un précieux témoignage. Au cours de ses voyages il compose en s'inspirant de la musique populaire qu'il découvre et il organise de grands concerts : " Sur quelques vers écrits pour moi par un poète havanais, je composai un acte intitulé : *Escenas campestres* (Fêtes champêtres cubaines). Puis je composai un hymne triomphal et une grande marche. Mon orchestre avait six-cent cinquante musiciens, quatre-vingt-sept choristes, quinze chanteurs, cinquante percussionnistes et quatre-vingts trompettes, c'est-à-dire près de neuf cents personnes vociférant et soufflant à qui pourrait faire le plus de bruit. Les violons étaient à eux seuls soixante-dix, les contrebasses et les violoncelles, onze cha-

cul. Personne ne peut avoir une idée du travail que cela demanda.¹⁷ Avec une si énorme formation qui devance les masses orchestrales de Bruckner et de Mahler, Gottschalk incorpore à sa musique des airs et une rythmique spécifiquement locaux : " Le plus grand mérite de Gottschalk, selon Carpentier, est d'avoir été le premier musicien de formation européenne à avoir remarqué, d'une façon générale, la richesse des rythmes cubains, portoricains et afro-américains. " L'année suivante, en 1861, toujours à la Havane, il fait jouer sa symphonie *La nuit des tropiques* qu'il avait composée à la Guadeloupe en 1859. Cette fois-ci, explique Carpentier, " à défaut d'orchestre, on mobilisa quarante pianos, dont jouèrent Espadero, Saumell, Desvernine, Cervantes, Edelmann, Laureano Fuentes, et tous les exécutants avertis dont on pouvait disposer. Il faut signaler tout particulièrement un détail : pour s'occuper de la percussion, on fit venir de Santiago le roi de la confrérie des nègres français, avec tout un arsenal de tambours. L'un de ceux-ci, un énorme tambour africain, occupait le milieu de la scène, et c'était le roi en personne qui le battait; Gottschalk fut, par conséquent, le premier musicien à utiliser dans une partition symphonique la batterie afro-cubaine, tentative qui ne fut réalisée à nouveau qu'en 1925, avec l'*Ouverture sur des thèmes cubains* d'Amedeo Roldán.¹⁸ " En intégrant des instruments conventionnels occidentaux et des instruments populaires locaux réputés frustes, Gottschalk ne métisse pas seulement la musique mais l'orchestre lui-même. En mêlant sciemment deux traditions musicales, il se pourrait que le compositeur, anti-esclavagiste déclaré, ait voulu en même temps rapprocher la majorité noire et la minorité blanche des colons. La tradition musicale cubaine passe ensuite entre les mains du compositeur Ignacio Cervantes (

16 Alejo Carpentier, *La musique à Cuba*, Gallimard, Paris, 1985, p. 86. Trad. René L. F. Durand.

17 Le journal de L. M. Gottschalk écrit en français, a été publié sous le titre *Les voyages extraordinaires de L. Moreau Gottschalk, pianiste et aventurier*, Editions P. M. Favre, Lausanne, 1985, p. 64. *Escenas campestres* est une sorte de petit opéra où dialoguent, sans réelle action dramatique, un baryton, un ténor et une soprano.

18 Alejo Carpentier, *La musique à Cuba*, op. cit., p. 178. Le second mouvement de *La nuit des tropiques*, allegro moderato, est sur un rythme de samba.



1847-1905). Ses *Damas cubanas* concilient la tradition pianistique européenne de ses maîtres Espadero et Gottschalk et les rythmes de son île : le pianiste peut éventuellement (*Los muñecos*) s'interrompre pour battre le rythme sur le bois de son instrument, comme sur un bongó.

Dans les arts plastiques les différentes îles n'ont longtemps fait que produire des dérivés de ce qui se faisait en Europe. En littérature, en revanche, elles se sont exprimées assez tôt. D'ailleurs, dès 1790, la bourgeoisie de planteurs et d'éleveurs cubains se donne un organe, le *Journal de la Havane*. Parcimonieusement, l'écriture

devient accessible aux couches populaires, mulâtres et noirs. Chaque île a ses poètes et ses chroniqueurs, parfois ses patriotes fougueux ou élégiaques comme José Maria Heredia¹⁹, mais ce n'est que dans la dernière décennie du XIX^e siècle qu'on verra, avec le "modernisme", des écrivains atteindre une notoriété dépassant le cadre insulaire et latino-américain : les Cubains José Martí et Julien del Casai, le Portoricain Luis Llorens Torres. Les îles colonisées par la France, même quand celles-ci s'en sont libérées (Haïti), ont été plus longues à produire une littérature spécifique. Elles n'ont véritablement imposé leur présence au monde

19 Il s'agit de José Maria Heredia (1803-1839) et non José-Maria de Heredia, son cousin, l'auteur des *Trophées*, qui n'a jamais évoqué l'Amérique qu'il a connue mais celle des conquistadores, notamment dans *Les conquérants de l'or*, reconstitution épique guère mémorable.

qu'avec le Martiniquais Aimé Césaire et le Haïtien Clément Magloire-Sainte-Aude, poètes très inventifs qu'on rattache au sur-réalisme plutôt qu'à la période qui pour lors nous retient. La première grande figure littéraire durable de l'avant-guerre est le Haïtien Jacques Roumain (1907-1944). On a hésité à nommer Saint-John Perse (1887-1975) parce que son œuvre paraît moins enracinée dans un lieu précis, mais il faut y regarder de plus près et notamment son premier livre, *Eloges* (1911) qui s'ouvre significativement sur ces versets :

J'ai une peau couleur de tabac rouge
ou de mulet,
j'ai un chapeau en moelle de sureau
couvert de toile blanche.
Mon orgueil est que ma fille soit très-
belle quand elle commande aux
femmes noires,
ma joie, qu'elle découvre un bras très-
blanc parmi ses poules noires;
et qu'elle n'ait point honte de ma joue
rude sous le poil, quand je rentre
boueux.²⁰

C'est assurément un colon qui parle ici. Saint-John Perse est né à la Guadeloupe et y a vécu jusqu'à l'orée de l'adolescence. Si on en croit un autre Antillais, Edouard Glissant, lointainement issu du monde esclave noir, c'est "tout de même, une fragile antillanité". Glissant s'explique, en se fondant plus particulièrement sur *Eloges* où Saint-John Perse a évoqué son enfance : "On ne voit pas assez que Perse vit là le drame du Blanc créole, distendu entre une histoire métropolitaine qui souvent ne le "comprend" pas (et dont par réaction il revendique avec énergie et minutie la parenté légitimante) et une nature antillaise dont les atteintes le marquent de nodosités qu'il lui faudra peut-être exclure." Et si le poète est toujours sur un perpétuel départ vers un ailleurs, c'est qu' "il n'est pas antillais. Il n'est pas impliqué à cette histoire :

pour ce qu'il est libre de s'en départir. L'imposition de l'entour, ce ne fut pas pour l'enfant qu'il était une sommation d'avoir à demeurer. Ce fut la vocation de partir. Perse choisit de partir sans fin..."²¹ L'argumentation de Glissant est juste mais quoi qu'il en soit de son degré d'antillanité, *Eloges* reste un très grand poème en l'honneur des Antilles.

On a déjà signalé des tentatives fugaces pour susciter un nouveau littéraire. A Porto Rico, le *diepalisme* (1921) de Diego Padrô et Luis Paies Matos ne se remarquait que par sa pratique de l'onomatopée imitant tambours et maracas. L'année suivante on retrouvait Paies matos (1898-1959) dans un manifeste de l'euphorisme qui n'avait guère plus à proposer que la célébration pêle-mêle de l'audace, de l'aviation et du jazz-band. Ce même poète décidément obsédé du manifeste en lançait un nouveau en 1925, avec Samuel Quiñones et quelques autres écrivains, le *non-isme*, mais la proposition, toujours aussi vague, serait sans lendemain. De *Vatalavisme* de 1929 on ne retiendra que le nom (de *atalaya*, tour de guet, vigie). En République Dominicaine, le *posthumisme*, dont Andrés Avelino publie le manifeste en 1921, est un peu plus précis. Il récuse toutes les valeurs du vieux continent qu'il énumère à plaisir : les marbres de Paros et de Corinthe, le *Coran*, la *Bible*, la *Divine comédie*, *Don Quichote*, Homère et Virgile, Goethe et Shakespeare, Mallarmé, Corbière et Laforgue, la Joconde, l'impressionnisme et même Dario. Cette hautaine revendication d'indépendance n'avait malheureusement pas assez de nouvelles valeurs constructives à proposer. Moins prompts à tout refuser, leurs voisins haïtiens ne se montraient pas moins anxieux de fonder une *culture nationale*, d'autant plus qu'ils se sentaient isolés dans une Amérique dominée par la langue espagnole et la langue anglaise (encore que dans les quelques îles anglophones il faudra attendre Louis Simpson, Américain de Jamaïque,

20 Saint-John Perse, *Oeuvre poétique*, Gallimard, Paris, 1959, p. 11.

21 Edouard Glissant, "Saint-John Perse et les Antillais", *La Nouvelle Revue Française*, n° 278, Paris, février 1976, p. 69-70.

Derek Walcott de Santa Lucia et V.S. Naipaul de la Trinité pour atteindre une audience importante). C'était le souci de deux revues éphémères de 1927, à droite, la *Trouée* tentée par un classicisme régionaliste et, à gauche, la *Revue indigène* plus novatrice. Jacques Roumain, communiste militant, qui y collabore, tient avant tout à un engagement politique contre l'occupation américaine, ce qui le rend solidaire de l'intelligentsia progressiste cubaine mais lui vaudra plusieurs arrestations par le pouvoir haïtien.

La volonté d'exister par soi-même et de décider de son destin et de sa culture s'est manifestée à Cuba par la constitution d'un *Groupe minoriste* le 18 mars 1923 : des artistes, écrivains, journalistes et professions libérales, tous décidés à réagir contre les pressions étrangères et contre la torpeur de la population. Il y a déjà là Jorge Mañach, Juan Marinello, Mariano Brull. Ils sont vite rejoints par Alejo Carpentier, Francisco Ichaso et les peintres Victor Manuel et Eduardo Abela. Dans ses mémoires, ce dernier écrit : " Qui sait si ce ne fut pas un des moments les plus intéressants de la vie intellectuelle de Cuba. Je veux parler en particulier du pas initial, du grand virage dans le mouvement qui secouait notre république, la naissance du Groupe minoriste, cercle d'hommes de diverses professions, résolus à créer dans la conscience publique de désir de quelque chose de meilleur, de plus juste et de plus digne..."²² Le 7 mai 1927, le Groupe minoriste qui a multiplié les semonces et les protestations contre des injustices du régime cubain et de l'étranger publie une déclaration où il se prononce pour une libéralisation de la culture, " pour la révision des valeurs fausses et usées. Pour l'art vernaculaire et, de façon générale, pour l'art nouveau dans ses diverses manifestations. Pour l'introduction et la vulgarisation à Cuba des dernières doctrines, théories et pratiques artistiques et scientifiques..." Mais ses appels ne sont pas moins "pour l'indépendance économique

de Cuba et contre l'impérialisme yankee. Contre les dictatures politiques individuelles, à travers le monde, en Amérique et à Cuba..."²³

Avec une même volonté de ne pas dissocier les arts et l'action politique, cinq minoristes - Alejo Carpentier, Martí Casanovas, Francisco Ichaso, Jorge Mañach et Juan Marinello - ont lancé la *Revista de avance* (1927-1930) dont le véritable titre en gros caractère est, en vérité, le millésime où elle paraît : 1927, 1928, etc. C'est une vraie revue d'avant-garde, même si elle ne se donne pas d'autre programme qu'un souci d'"indépendance absolue" et "un appétit de clarté, de nouveauté, de mouvement". Elle est ouverte à toutes les tendances de la nouvelle littérature cubaine, écrivains engagés comme Marinello ou Carpentier ou plus apolitiques comme Eugenio Florit, Emilio Ballagas ou Manuel Navarro Luna. Dans cette revue au sommaire toujours impressionnant seront publiés de nombreux Espagnols : Ortega y Gasset, Unamuno, Eugenio d'Ors, Gómez de la Serna, Moreno Villa, García Lorca... et la plupart des grands noms latino-américains : Asturias, Vallejo, Reyes, Pellicer, Villaurrutia... Un numéro spécial sera dédié à Mariátegui. Mais le reste du monde n'est pas absent : Bertrand Russell, Gide, Cendrars, Giraudoux, Supervielle, Valéry, O'Neill, Dos Passos, Pound... Non moins remarquable est la part réservée aux arts plastiques et à l'illustration de la revue, grâce au critique d'art Martí Casanovas. La *Revista de avance* reproduit des œuvres de Picasso, Gris, Dalí, Maruja Mallo, Francisco Bores, Rivera, Orozco, Mérida, Matisse, Grosz, Ernst... Et tous les artistes cubains y trouvent place. Avant d'y revenir ultérieurement, nommons déjà Eduardo Abela (qui vient par ailleurs de créer le *Bobo*, personnage d'une série satirique vite célèbre), Victor Manuel, Marcelo Pogolotti, Carlos Enriquez. Des expositions seront même organisées sous les auspices de la revue.

22 Eduardo Abela cité par Adelaida de Juan, *Pintura cubana : temas y variaciones*, La Havane 1978, p. 101.

23 Cité par Hugo Verani, *Las Vanguardias literarias en Hispanoamérica*, op. cit., p. 141. Trad. S. F.