



Jeux poétiques et matérialité : le cas du *Caimán Barbudo* à Cuba

Poetical play and materiality : the case of El Caimán Barbudo in Cuba

Amina Damerdj



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/traces/6166>

DOI : 10.4000/traces.6166

ISSN : 1963-1812

Éditeur

ENS Éditions

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2015

Pagination : 45-59

ISBN : 978-2-84788-668-9

ISSN : 1763-0061

Ce document vous est offert par Bibliothèque Sainte-Barbe - Université Sorbonne Nouvelle Paris 3



Référence électronique

Amina Damerdj, « Jeux poétiques et matérialité : le cas du *Caimán Barbudo* à Cuba », *Tracés. Revue de Sciences humaines* [En ligne], 28 | 2015, mis en ligne le 01 janvier 2017, consulté le 06 décembre 2018.
URL : <http://journals.openedition.org/traces/6166> ; DOI : 10.4000/traces.6166



Tracés est mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Jeux poétiques et matérialité : le cas du *Caimán Barbudo* à Cuba

AMINA DAMERDJI

Quatorze jeunes gens facétieux font en 1966 une entrée remarquée sur la scène poétique cubaine : une scène en pleine reconstruction depuis la révolution de 1959, un véritable chantier ; pour eux, un terrain à investir. Car dans les années 1960, on attend encore que naisse la génération poétique de la révolution¹. L'homme nouveau devait bientôt surgir². Il y a bien la génération précédente, celle des écrivains des années 1950 qui ont fait allégeance au régime, mais une suspicion pèse sur ces intellectuels formés avant la révolution. On attend donc encore que le poète nouveau dégain sa plume immaculée. En 1961, un faux espoir : des écrivains d'une petite vingtaine d'années fondent les éditions El Puente, mais elles seront très vite fermées, leurs auteurs persécutés pour homosexualité et pour apolitisme. Pourtant, en 1966, la prophétie semble se réaliser. Un groupe de jeunes gens (d'une vingtaine d'années aussi) s'empare du supplément culturel de *Jeunesse rebelle*, hebdomadaire de l'Union des jeunesses communistes. Les voilà tout à coup en possession d'une revue mensuelle diffusée à travers tout le pays. Ils la nomment *El Caimán Barbudo* (Le Caïman barbu), en référence à la forme de l'île-crocodile et à la barbe des guérilléros descendus de

1 La révolution de 1959 vit la victoire de la guérilla lancée par Fidel Castro contre le régime du dictateur pro-américain Fulgencio Batista.

2 Dans une lettre publiée en mars 1965 sous le titre *Le socialisme et l'homme*, Ernesto Guevara développe sa théorie de « l'homme nouveau » qui eut des répercussions importantes dans les milieux culturels cubains. Preuve sans doute de la popularité de cette théorie, les caïmans y souscrivent dès leur premier éditorial sans même en expliciter la référence. Cette théorie définit avant tout les caractéristiques morales de l'homme nouveau que doit faire naître la révolution, en mettant l'accent sur l'éducation, le détachement vis-à-vis des conditions matérielles, les valeurs de sacrifice et de solidarité. C'est dans ce texte que le Che mentionne également le péché indélébile qui pèse sur les intellectuels formés avant la révolution, dont sont libérées, naturellement, les jeunes générations. Cette hiérarchie dans l'authenticité révolutionnaire sera l'enjeu d'âpres débats au sein du champ littéraire cubain des années 1960.

la Sierra, communément appelés « les Barbus ». Ce titre nationaliste révolutionnaire ne laisse guère planer le doute : ces jeunes-là sont engagés jusqu'au bout des ongles. Toutefois, alors que la poésie non militante des jeunes d'El Puente était sérieuse, plutôt dramatique voire tragique, celle des caïmans est facétieuse. Certes, ils proclament dès leur premier éditorial que le *Caimán Barbudo* est l'« œuvre de jeunes révolutionnaires, [qu']il s'engagera, comme eux, seulement pour la révolution, pour son parti, ce qui revient à s'engager pour la vérité et pour l'art ». Ils ajoutent : « Nous croyons avec Fidel que le développement spirituel de l'homme nouveau doit être une préoccupation fondamentale de la révolution »³ (*Caimán Barbudo*, n° 1, avril 1966, p. 1-2). Mais cet engagement explicite pour le régime ne les empêche pas de truffier leur publication de jeux langagiers ironiques ou iconoclastes, et d'adopter une attitude sociale volontiers provocatrice et ludique. Ainsi, tous les soirs, le fameux glacier Coppelia de La Havane accueillait une bande de jeunes chevelus hilares qui se faisaient poursuivre par la brigade des mœurs à cause de leurs pantalons moulants et de leurs cheveux trop longs, qui dissimulaient dans des pochettes de chants révolutionnaires des vinyles des Beatles, qui échangeaient des devinettes, ou composaient et récitaient des épitaphes pour des poètes vivants... N'aurait-on pas attendu l'inverse ? Du jeu chez les apolitiques et du sérieux chez les chantres du régime ? Pourquoi l'écriture ludique se développe-t-elle précisément chez ces jeunes gens-là et au début de la révolution cubaine ? Cet article essaiera de montrer les causes, parfois paradoxales, de l'émergence du jeu chez ces poètes.

Le jeu pourrait en effet être lié à une forme de matérialisme en accord avec l'idéologie promue par les dominants du champ politique et du champ poétique de plus en plus hétéronome. Notons à cet égard que le directeur de la revue, Jesús Díaz, dirigeait également le département de philosophie marxiste de l'université de La Havane. Les enseignants et chercheurs de ce département écrivaient aussi des articles dans le *Caimán Barbudo* et se joignaient volontiers à leurs réunions. Aussi peut-on supposer, en toute vraisemblance, que la pensée matérialiste de Marx était loin d'être inconnue des caïmans. Toutefois, ce qui est perceptible dans leurs écrits n'est pas un matérialisme rigoureux au sens philosophique. Il s'agit bien davantage de quelques références à des concepts de la théorie marxiste (la dialectique par exemple, terme récurrent de leur poésie) parsemés çà et là, ou plus généralement de poèmes qui réduisent les phénomènes de la vie intellectuelle,

3 « [...] obra de jóvenes revolucionarios, estará, como ellos, comprometidos sólo con la Revolución, con su Partido, que es igual a ser comprometido con la verdad y con el arte. [...] Creemos con Fidel, que debe ser preocupación fundamental de la Revolución el desarrollo espiritual del hombre nuevo. » Toutes les traductions sont de l'auteure.

sentimentale et morale à des phénomènes secondaires et déterminés par les conditions matérielles. Cet attachement aux conditions matérielles de l'existence est parfois poussé à son extrême, conduisant à une forme de matérialisme telle que la définit son acception populaire et courante : une recherche des biens matériels. Si les idées matérialistes étaient dans l'air du temps, cela ne nous explique toutefois pas pourquoi elles apparaissent sur un mode ludique chez les caïmans. Quels sont les liens entre le jeu et le matérialisme marxiste ? En quoi ces jeux poétiques réfèrent-ils directement à l'aspect tangible de matériaux inertes ou vivants (comme le livre ou le corps) ? Abattons déjà quelques cartes.

Ces quatorze jeunes gens, bien qu'issus de milieux sociaux différents, sont tous blancs, hétérosexuels et formés durant les années de guerres révolutionnaires (ils sont nés entre 1938 et 1945). Il s'agit d'un groupe uni, formellement constitué par la signature d'un manifeste dans le premier numéro. Lorsque, en 1967, ils se virent retirer la direction de la revue pour avoir publié un texte critique à l'égard de la politique culturelle, le groupe se défit pendant un temps : près de la moitié s'exila (plus ou moins tardivement) et certains cessèrent même d'écrire. Toutefois, trois poètes restèrent unis, ces trois mêmes qui eurent successivement en charge la direction de la rédaction de la revue et ces trois mêmes que l'on retrouve constamment dans les anthologies de poésie cubaine contemporaine. Il s'agit de Guillermo Rodríguez Rivera, aujourd'hui professeur émérite de l'université de Lettres de La Havane, Víctor Casaús, qui dirige une fondation culturelle cubaine importante, et Luis Rogelio Nogueras, mort à La Havane en 1985, consacré comme le grand poète du groupe et également comme le poète ludique par excellence – ses œuvres complètes étant d'ailleurs réunies sous le titre *Hay muchos modos de jugar* (Il y a bien des façons de jouer). On s'intéressera principalement aux textes de ces trois poètes⁴.

Quant au jeu, « concept flou » pour Ludwig Wittgenstein (2004, p. 44), fameux indéfini selon Jacques Henriot (1989), il sera exploité sous quelques aspects restreints. En effet, les écrits de ces poètes regorgent de formes ludiques sans que toutes engagent autant le monde physique et sensible. Les jeux étudiés ici comportent tous une part de divertissement et de subversion. On rencontrera donc le léger *jocus*, badinage amoureux, des formes de jeux de société (« Jacques a dit », devinettes et quiz, échecs), des objets – des matériaux – de jeu. Les effets paradoxaux du jeu seront aussi abordés : dans

4 Parmi les quatorze membres du groupe, quatre poètes (dont les trois que nous citons) eurent une œuvre réellement importante. Je laisse ici de côté celle de Raúl Rivero (exilé à Madrid), dont la trajectoire et l'œuvre sont atypiques au sein du groupe.

une équation où être jeune revient à être authentiquement révolutionnaire, le jeu, signe de jeunesse, accorde aux membres du groupe une légitimité dans le champ poétique. Toutefois, parce que le jeu contient une forme d'instabilité, d'incertitude et de subversion, cette veine ludique leur coûtera leur revue. En effet, après plusieurs rappels à l'ordre de la direction des Jeunesses communistes (pour une critique à peine masquée dans un conte, pour une rubrique trop iconoclaste), on la leur retira des mains à la fin de l'année 1967, moment où le dogmatisme s'impose partout. Pouvait-on être ludique et révolutionnaire ? Tel était le chemin qu'ils cherchaient en tout cas à se frayer.

Le corps féminin : matière à jeux poétiques

L'un des jeux favoris de ces jeunes hommes était le *jocus*, le badinage, voire son pluriel, les *joci*, ébats amoureux et jeux. Dans les textes comme dans la vie, les jeunes Havanaïses étaient la cible de leurs menées ludiques. Lors de leurs longues réunions nocturnes chez le glacier Coppelia, un de leurs jeux préférés était en effet « le jeu des galantries ». Celui qui inventait le compliment le plus courtois l'emportait. Ainsi aimaient-ils se représenter comme de jeunes séducteurs collectionnant les conquêtes et, communisme oblige, les partageant. Rivera et Nogueras partagèrent par exemple la même femme, à quelques années d'intervalle. La représentation du poète en séducteur joueur et badin irrigue les textes, ceux de Nogueras en particulier. Dans le poème « Atelier » (Nogueras, 2005, p. 331) du recueil *Las palabras vuelven* (Les mots reviennent), le poète est celui qui abuse des jeunes filles sous des prétextes poétiques :

Qu'est-ce que la poésie ?
Soulève ta jupe,
écarte les cuisses
(plus!)
ferme les yeux
voilà j'arrive
.....
voilà... c'est ça...
[...]
Mais ne va pas le dire à tes parents
ni à tes frères
ils auraient de la peine à croire, petite
qu'il s'agit d'une affaire
littéraire⁵

5 « ¿Qué es la poesía? / Álzate la falda, / separa los muslos / (¡más!)/ cierra los ojos / ya llego /

Loin d'être l'aède attendu du régime, le poète se montre comme un beau parleur dont le travail n'est qu'amusement amoureux et qui ne s'intéresse qu'au corps de la femme dans sa dimension sexuelle. Ce décalage entre le sérieux de l'interrogation initiale sur l'essence de la poésie et la réponse toute sexuelle qui lui est donnée place l'écriture au rang de pur prétexte de jeu érotique. N'est-ce pas étonnant chez un poète si explicitement engagé ? On peut aussi lire ce texte comme une façon de montrer que le poète est un homme comme les autres, également traversé – et ici guidé – par des désirs physiques⁶. Les points de suspension suggèrent avec une fausse pudeur comique le plaisir physique, objet ici d'une complicité avec le lecteur qui partage le mensonge du « je » poétique. Cette matérialisation ludique du corps féminin s'inscrit par ailleurs dans un horizon poétique et idéologique plus large : il s'agit pour les caïmans de récuser un certain type de poésie romantique qui prévalait avant la révolution ainsi que toute forme de poésie métaphysique. Dans leur manifeste d'avril 1966, l'amour est ainsi une « circonstance » et ils ajoutent qu'ils « refus[ent] la mauvaise poésie qui essaie de s'abriter derrière des mots "poétiques", qui est imprégnée d'une métaphysique de second ordre pour situer l'homme »⁷ (*Caimán Barbudo*, n° 1, avril 1966, p. 11). Il s'agit de bien montrer que la poésie est aux prises avec le monde physique et sensible, et de défendre sa place dans le réel au même titre que n'importe quel autre besoin matériel – sans doute une façon de trouver une légitimité face aux opérations militaires, aux campagnes d'alphabétisation, aux grandes entreprises sucrières qui marquèrent l'île dans les années 1960.

Le rejet du sentimentalisme et de la métaphysique en poésie au profit d'un attachement aux choses matérielles, qui renvoient à une expérience sensible communément partagée, était dans l'air du temps. Pour de jeunes poètes en quête de légitimité, faire primer la matière sur les phénomènes de la vie mentale et sentimentale est aussi une façon de s'inscrire dans le courant poétique dominant. On retrouve cette importance accordée à la matière chez d'autres poètes de la génération antérieure, notamment chez Roberto Fernández Retamar, qui avait par ailleurs été le professeur de littérature de plusieurs caïmans. Le critique cubain Virgilio López Lemus a bien mon-

..... / Esto... es... / [...] / Pero no se lo vayas a decir a tus padres / ni a tus hermanos / difícilmente crearían niña / que se trata de un asunto / literario »

- 6 En ce sens, Nogueras s'inscrit dans une rhétorique développée par les écrivains de la génération précédente, qui cherchent à montrer le poète comme un homme parmi d'autres. En ce sens, le recueil de Domingo Alfonso – *Poemas del hombre común* (Poèmes de l'homme ordinaire), La Havane, UNEAC, 1964 – est emblématique de cette nouvelle image du poète au début de la révolution cubaine.
- 7 « Rechazamos la mala poesía que trata de ampararse en palabras "poéticas", que se impregna de una metafísica de segunda mano para situar al hombre. »

tré qu'entre 1965 et 1970, les poètes colloquialistes⁸, tenants d'une forme de prosaïsme et de matérialisme, occupent tous les lieux stratégiques du circuit éditorial et excluent la poésie néoromantique (López Lemus, 2008, p. 227). Toutefois, l'originalité des caïmans par rapport à leurs aînés consiste à associer ce prosaïsme à une écriture ludique. Rivera fait de l'amour une matière vivante dans un poème amusant qui reprend les codes de la recette de cuisine. Sa longue « Recette d'amour » conseille de choisir deux gros cœurs, de les faire fondre à feu doux en saupoudrant d'épices, d'un peu de bière ou d'un vers. Le cœur lui-même devient la matière d'un jeu culinaire fondé sur la dérision du romantisme et la relativisation des règles sociales qui définissent la relation amoureuse : « Si vos objectifs sont différents, / simplement, attendez : / la recette du mariage sera publiée / la semaine suivante »⁹ (Rodríguez Rivera, 2003, p. 145). Par ailleurs, le modèle populaire de la recette de cuisine et l'accent mis sur l'expérience sensible – gustative en l'occurrence – permettent d'engager le lecteur dans le texte en faisant appel à ses sens. Cette dimension sensorielle renforce l'idée de partage : on partage ainsi ce poème comme un bon plat autour d'une table. L'amour n'est pas une expérience individuelle et privée communiquée par une voix singulière, mais une chose dont les saveurs sont perceptibles par tous.

La matérialisation de l'amour est omniprésente chez les poètes de ce groupe. Dans son poème « Tel quel » (Nogueras, 2005, p. 408), Nogueras définit d'ailleurs l'amour comme « la perfection même de la / matière / [...] comme un jeu entre / gamins »¹⁰ et intitule un de ses poèmes d'amour « Matière de poésie » (*ibid.*, p. 153), défendant l'origine physique et sensible de l'inspiration littéraire. Ce dernier poème est entièrement conçu sur le modèle du jeu de consignes du type de « Jacques a dit » en France, ou *Simón dice* dans les pays hispanophones. Il demande ainsi à la femme aimée de prendre les poses ou de commettre les actes érotiques qui pourront l'inspirer. On y retrouve, comme dans « Atelier », la figure d'un écrivain plein de mauvaise foi et enclin à la tricherie. Mauvaise foi d'ailleurs à moitié avouée (et donc pardonnée?) dans l'ironie des trois derniers vers : « pose intensément dénudée / pour le madrigal où sans faute / tu fleuriras demain »¹¹. Toute l'ambiguïté et l'humour résident dans ce « sans faute » – presque déjà l'aveu d'une faute – et ce « demain » procrastinateur et jouisseur. Le jeu

8 Sur le colloquialisme voir la thèse de Daniel Vives (1997).

9 « Si sus propósitos son otros, / sencillamente, espere: / la receta de matrimonio se publica / la semana siguiente. »

10 « aquel amor que parecía ser la perfección misma de la / materia / aquel amor [...] como un juego entre / muchachos »

11 « posa intensamente desnuda / para el madrigal donde sin falta / florecerás mañana »

repose donc ici sur une double matérialité : celle de la structure du jeu et celle du corps de la femme dont on jouit.

Le corps féminin, pièce de jeu d'un matérialisme plus large

En effet, le corps de la femme est la pierre de touche d'un matérialisme qui dépasse largement la sphère amoureuse. À cet égard, le poème « Bárbara » de Casaús est très significatif. Le poète – tel qu'il se représente dans le poème – se remémore une amourette de jeunesse avec une contre-révolutionnaire qui quitta rapidement l'île. Il se rappelle alors leurs discussions près du monument dédié à José Martí – sans doute celui de la place de la Révolution, la plus grande de La Havane – durant lesquelles il tâche de la convaincre de ne pas suivre son père en exil : « dans le fond on se rencontrait / près du monument à Martí année 60 pour converser / pour te convaincre avec de pauvres arguments de ne pas quitter le pays »¹² (Casaús, 1984, p. 84). Mais très vite, on quitte le cadre sérieux de la discussion politique argumentée pour entrer dans les zones plus troubles du désir physique :

Et moi je te regardais je regardais surtout tes seins
tremblants dans l'air de la nuit
tes jambes féroces je crois et je récitais des phrases
d'un livre quelconque
je ne sais pas si Martí si l'histoire (*ibid.*)¹³

Ainsi, dès le début du poème le souvenir amoureux est indissociable d'une circonstance politique. Le souvenir amoureux et la circonstance politique sont physiquement incarnés : dans le corps de la femme (ses seins et ses jambes) pour le premier, dans le monument dédié à José Martí, père de l'indépendance de Cuba, pour la seconde. Regrettant le départ de la jeune fille, le poème s'achève sur cette déploration : « Quel malheur que [tes seins] ne soient pas entrés dans le tremblement / de l'Histoire ». Ce clin d'œil complice adressé au lecteur prête plutôt à sourire : la révolution s'incarne alors sous ses yeux en deux seins tremblants. En mêlant un thème traditionnellement sérieux (la politique) et un motif traditionnellement non sérieux (le badinage amoureux), le texte opère une confusion ludique entre corps sexuel et corps révolutionnaire, entre histoire amoureuse et privée, d'une

12 « pero en el fondo nos encontrábamos / en el monumento de Martí año 60 a conversar / a convencerse con pobres argumentos de que no dejaras el país »

13 « Yo te miraba miraba sobre todo tus pechos / temblando en el aire de la noche / tus piernas creo yo que feroces y recitaba frases / de algún libro / no sé si Martí si la historia ».

part, et histoire politique et collective, d'autre part. Tout se superpose et s'entrelace. Non pas comme dans un seul corps mais par chevauchement de fibres, de tremblements, de souvenirs. Dans ce jeu poétique, « la solidité du fil ne tient pas à ce qu'une certaine fibre court sur toute sa longueur, mais à ce que de nombreuses fibres se chevauchent » (Wittgenstein, 2004, p. 65).

C'est ainsi que le jeu érotique vient se greffer sur l'engagement politique explicite et en déplace les enjeux. Or le creuset de ce déplacement est bien le corps de la femme, dans une dialectique qui passe de la politisation du corps amoureux à l'érotisation de la révolution, comme s'il s'agissait d'une seule et même matière. Comme dans le poème de Rivera, où invoquer les sens permettait un partage plus grand avec le lecteur, les plans amoureux et politique communiquent parce qu'ils sont physiquement incarnés (en un monument, en des seins). Ce que la théorie oppose – le sérieux politique et le divertissement érotique – se refonde en se matérialisant. Cette matérialisation apparaît subversive dans la mesure où elle est ludique. En effet, les révolutionnaires, Fidel Castro et Ernesto Guevara en tête, ont insufflé une tonalité extrêmement sérieuse au régime, par leurs discours, leur attitude et par le rappel incessant de la grandeur de la révolution et de l'immensité des tâches à accomplir. La politisation du corps amoureux et l'érotisation de la révolution, qui en est le revers, permettent de récuser le puritanisme qui marquait les esprits en ce début de révolution cubaine. Dans son ouvrage intitulé *Sexual Politics in Cuba* (1994), Marvin Leiner explique les différentes causes de ce puritanisme, lié à la fois à l'empreinte de l'Église espagnole et au rejet du régime de Batista, représenté comme un régime de débauche et d'immoralité. Par ailleurs, les valeurs morales que le guévarisme prône ne font pas cas de la sexualité, la rejetant ainsi au second plan¹⁴. Le jeu érotique envahit donc la sphère du politique et redistribue les valeurs. Cette érotisation du politique pourrait être une des raisons pour lesquelles Casaús ne publia rien entre son premier recueil (1966) et celui auquel appartient ce poème, *Entre nosotros*, publié en 1977. En accord avec la méthode marxiste, le poème étudie des mouvements contradictoires (désir amoureux et engagement politique) pour en imaginer, en bon dialecticien, leur union vivante et tremblante. Et si cette fusion semble être possible, c'est par le jeu. En effet, ici l'histoire semble être matière à jeu, mais au contraire du jeu érotique perdu avec Barbara, la jeune fille exilée du poème, le jeu de l'histoire (c'est-à-dire la révolution) est victorieux : « Cette

14 Le guévarisme condamne en effet l'érotisme des corps. Le film *Soy Cuba* (1964), pourtant commandé à Mikhaïl Kalatazov par le régime, fut censuré notamment pour motif puritain. Au sujet de la pensée morale du Che, voir l'ouvrage d'Armando Chávez Antúnez (1983).

chose qui gênait tant tes parents / fête ses dix ans » (Casaús, 1984, p. 84)¹⁵. Le vocabulaire ludique revient d'ailleurs presque systématiquement dans les pages du *Caimán Barbudo* où la révolution est bien souvent présentée avec distance et enthousiasme, comme un jeu agonistique victorieux.

L'histoire comme matière ludique

Un deuxième objet de jeu récurrent chez les caïmans est l'histoire : ses acteurs, sa chronologie, ses événements. Nogueras s'amuse notamment à relater des rencontres parfaitement improbables. Par exemple, dans « L'enterrement du poète » du recueil *Cabeza de zanahoria* (Poil de Carotte), Lautréamont, Aragon, Vallejo, Rimbaud et Nerval contredisent les lois de la chronologie pour se réunir autour de la tombe d'un poète. Quant au poème « Café de Nuit » d'*Imitación de la vida* (Imitation de la vie), il raconte une rencontre entre Marx et Rimbaud. Nogueras consacra ensuite un recueil entier, *El último caso del inspector* (Le dernier cas de l'inspecteur), à l'invention historico-littéraire : il réalise une (fausse) anthologie de dix-sept poètes (inventés) et accompagne chaque texte d'une courte (fausse) biographie. Dans une subversion affichée du pacte de lecture, Nogueras se moque de notre crédulité. L'histoire chez lui est un objet de jeu, que ce soit en trichant avec ses règles chronologiques ou en imitant, à l'intérieur de son cadre, des personnages de fiction réalistes qui défient la crédulité du lecteur. Ce traitement ludique de l'histoire passe justement par la métaphore d'un matériel de jeu. Dans « P4R » (Nogueras, 2005, p. 173), Nogueras incarne ainsi les acteurs de l'histoire révolutionnaire en des pièces de jeu d'échecs. Ce poème dont le titre renvoie à une combinaison de jeu d'échecs (Pion 4 Roi) s'inscrit dans la lignée du poème « Gambit du roi » du poète péruvien Rodolfo Hinostroza, parsemé de combinaisons de jeu de ce genre et imprégné d'une vision de l'histoire à la fois matérialiste et ludique :

[...] une certaine impulsion
dans la matière de l'âme humaine la conduit à nier
le passé
[...]
que dire de l'histoire si elle est licence poétique
dire qu'elle se répète [...]
Ah cette répétition spenglerienne / Effroi ludique
perdu dans ses origines
Gigantesque sphère de lois implacables

15 « Aquello que tanto molestaba a tus padres / ha cumplido diez años ».

Personne n'a jamais joué deux parties identiques : ainsi croire
en la répétition historique est pure bêtise¹⁶

Le poème d'Hinostroza est en réalité une partie d'échecs dans laquelle chaque coup, dont la combinaison est donnée, est l'occasion d'une réflexion sur l'histoire, la répétition et le hasard qui la caractérisent, ainsi que sur son écriture poétique. Dès le début de *Sous couleur de jouer*, Jacques Henriot (1989) remarque cette parenté entre jeu et histoire, consacrant également quelques pages à montrer comment, à travers l'image de l'échiquier notamment, la métaphore ludique investit de plus en plus couramment la sphère du politique. Ainsi ce poème «P4R» de Nogueras trouve-t-il des échos dans l'histoire de la littérature latino-américaine, mais aussi dans des études socio-linguistiques plus récentes. La métaphore ludique pour parler de l'histoire semble fondée en réalité. L'épigraphe de «P4R» redouble d'ailleurs la référence aux échecs :

Des mains des paysans, surgirent rapidement des meubles du style russe le plus pur. Ce sont encore une fois des jeux d'échecs modernistes ; les pièces ne sont plus les classiques tours, reine, roi [...], mais d'un côté les « blancs » (le bourgeois, la bourgeoise, l'officier tsariste, la tour de l'église), et de l'autre côté les rouges (l'ouvrier, la paysanne, le soldat rouge, le travailleur, etc.). Julio A. Mella, *Tableaux de l'Union soviétique*¹⁷

La révolution est d'emblée représentée comme un bouleversement du plateau de jeu – mais si les pièces changent, les règles du jeu politique semblent rester celles des échecs traditionnels. Cependant, chez Nogueras, c'est l'action de l'homme qui est un jeu d'échecs tandis que l'histoire est plutôt représentée comme un jeu de hasard. Deux jeux se superposent alors : celui, déréglé et hasardeux, de l'histoire, et celui, réglé et stratégique, de l'homme qui essaie de maîtriser le premier. Ainsi s'ouvre le poème :

Aucun signe spécifique ne marque aujourd'hui le lieu
– sans doute historique dans la volumineuse histoire
des hasards –
où, sans se connaître à peine,
concentrés au-dessus du futur, la vocation
la guerre, l'ordre vacillant de l'univers,

16 «[...] cierto ímpetu / en la materia del ánima humana la conduce a negar / el pasado / [...] / qué decir de la Historia si es licencia poética / decir que se repite [...] / Ah ¡Esa repetición spengleriana! / espanto lúdico / perdido en sus orígenes / Gigantesca esfera de leyes implacables / Nunca nadie jugó dos partidas iguales: así creer / en la repetición histórica es pura necesidad».

17 «De las manos de los campesinos surgen rápidamente muebles del más puro estilo ruso. Otras veces son juegos de ajedrez modernistas ; las piezas ya no son las clásicas torres, reina, rey [...], sino de un lado los "blancos" (el burgués, la burguesa, el oficial zarista, la torre de la iglesia), y del otro los rojos (el obrero, la campesina, el soldado rojo, el yunque, etc.). Julio A. Mella : *Cuadros de la Unión Soviética*»

le bolchevique et le dadaïste,
 au vieux café Terasse [*sic*] de Zurich, l'année 1916,
 déplacèrent cavaliers, évêques, tours, rois¹⁸

La métaphore de l'échiquier représente certains types sociaux sous la forme de pièces de bois. En somme, l'échiquier incarne physiquement et de manière ludique la dynamique de l'ordre social et plus précisément celle de la lutte des classes. Déjà dans l'épigraphe du poème, les pièces de jeu matérialisaient bourgeois, officiers tsaristes et ecclésiastiques d'un côté (les Russes blancs), et ouvriers, paysans, soldats rouges, travailleurs de l'autre (les rouges). La dichotomie chromatique était ainsi déplacée : au lieu des blancs et noirs traditionnels, on trouvait les blancs et rouges. L'épigraphe semble fonctionner dans ce poème comme un aiguillon de jeu, orientant dès le départ la partie d'échecs qui se déroule entre Tzara et Lénine – Tzara qui contient dans son nom celui de « tsar » dit *zar* en espagnol¹⁹. Et à la manière du jeu d'échecs qui typifie les êtres sociaux, l'écriture poétique fait de Lénine et Tzara « le bolchevique et le dadaïste ». Ils deviennent eux aussi, par contamination ludique, les pièces d'un échiquier plus vaste, aux pièces de chair. Dans ce poème, le jeu fonctionne comme un élément de matérialisation de l'histoire et de ses acteurs. Le jeu d'échecs est aussi peut-être une façon de représenter l'histoire sans solennité, prenant à contre-pied l'emphase de l'eschatologie marxiste puisque, ici, tout peut se rejouer à chaque coup. Par leur nature tangible, les pièces permettent aussi de figurer qu'une action concrète sur le cours des choses est possible, et de suggérer ainsi l'efficacité possible de l'engagement. La matérialisation ludique de l'histoire s'inscrit dans l'horizon idéologique de la révolution et dans une perspective militante, mais elle permet également de désacraliser la théorie marxiste de la lutte des classes et la dimension religieuse de son eschatologie.

Le poème et ses choses ludiques

Si le corps de la femme et le cours de l'histoire donnent aux caïmans d'importantes matières à jouer, de nombreux autres objets ludiques parsèment leurs poèmes. Une forme de matérialisme dans son acception la plus

18 « Ninguna señal especial marca hoy el sitio / – sin duda histórico en la voluminosa historia / de las casualidades – / donde, apenas sin conocerse, / concentrados por encima del futuro, la vocación / la guerra, el orden tambaleante del universo, / el bolchevique y el dadaísta, / en el viejo café Terasse de Zurich en el año de 1916, / movieron caballos, obispos, torres, reyes »

19 Serait-ce une façon de critiquer l'engagement plus individualiste des avant-gardes ? Là-dessus, il semble que l'ambiguïté ne soit pas levée.

commune, de recherche ou d'avidité pour les biens matériels, caractérise la poésie de Félix Contreras, où il est sans cesse question d'argent. Toutefois, cet argent peut devenir l'objet d'un double jeu, comme dans « Sur le moment où j'ai rêvé d'un chèque de trois millions de pesos » (Contreras, 1969, p. 20-22), où l'avènement de la révolution lance le « je » poétique dans un jeu presque dadaïste de destruction des machines à sous, jeux qui renvoient à l'économie du régime précédent, à ses casinos de luxe sous le contrôle de la mafia américaine. Dans ce texte, la révolution semble être ce qui permet à un jeune homme misérable de se détacher des conditions matérielles de son existence pour accomplir de plus hautes tâches – en accord avec les idées du guévarisme déjà évoquées. Or ce détachement s'accomplit par une action physique et ludique, le jeu étant ici lié à l'enthousiasme juvénile des premiers temps de la révolution cubaine.

C'est sans doute Noguerras qui déploie le plus large éventail de jeux. On y trouve des armes en carton, une photo-robot qui superpose facétieusement les traits de ses multiples amantes, ainsi que des instruments de musique. Il arrive aussi que dans ses poèmes, Noguerras se réfère explicitement à des concepts du matérialisme de Marx. Dans son poème « Leçon de dialectique » (Noguerras, 2005, p. 46), il lie explicitement le jeu et la méthode marxiste du matérialisme dialectique. Il semble ainsi suivre le conseil du critique littéraire marxiste José Antonio Portuondo qui, lors d'un entretien accordé au *Caimán Barbudo* (n° 2, mai 1966, p. 6-7), conseille aux jeunes poètes de travailler la contradiction et la dialectique²⁰. Dans ce poème de Noguerras, l'objet de jeu est une chemise en cuir comportant pêle-mêle rêves, photographies, oreillers, argent et victoires amoureuses qu'un couple oublie quelque part. Un homme et une femme la retrouvent et forment un nouveau couple qui partage ces photographies (dont les visages ont changé, précise le texte), rêves, oreillers, etc., avant d'oublier à leur tour la chemise « à la sortie d'un cinéma, au bord de la mer / dans un parc. Et ainsi de suite. »²¹ Le texte s'achève sur la suggestion d'une relance incessante, d'un ressac d'oublis et de découvertes, de couples qui se font et se défont. En présentant le couple amoureux comme le résultat de conditions matérielles, cette ronde exemplifie l'idée que les conditions matérielles d'existence des êtres humains déterminent leur conscience, et non l'inverse. Dans cette « Leçon de dialectique », on est bien loin du coup de foudre entre deux âmes sœurs destinées à se rencontrer : au contraire, l'amour, l'union ou la désunion du couple sont les produits d'une circons-

20 Il s'agit d'une série d'entretiens accordés par des figures du champ littéraire, intitulée « Palabras a los jóvenes » (Quelques mots pour les jeunes).

21 « a la salida de un cine, en la orilla del mar / en un parque. / Y así. »

tance fortuite et déterminée par un objet physique : la chemise en cuir. Quant à la dialectique, elle est incarnée par ce mouvement de ressac qui reproduit les mouvements de l'histoire dans leurs contradictions. La chemise en cuir est le point de départ physique de la ronde, sa condition matérielle. Mais à un autre niveau, le jeu réside dans une double subversion : celle d'un certain romantisme qui voudrait que l'amour naisse de la particularité de l'être rencontré, et celle d'un concept de la théorie marxiste, appliqué ici à de banales et quotidiennes rencontres amoureuses.

L'objet de jeu par excellence pour les caïmans reste toutefois le livre, celui, bien matériel, que le lecteur tient dans ses mains. Dans une édition spéciale toute artisanale, Contreras a publié un recueil fait de poèmes farceurs qui se corrigent les uns les autres (« le poème précédent comporte une erreur », Contreras, 1991, p. 5), où des objets, papiers, feuilles mortes, photographies sont collés, cachés dans des enveloppes. Ce livre de poésie se présente comme un jeu de découverte, de retour d'une page à l'autre, qui appelle une manipulation physique de la part du lecteur et multiplie ses points de contact avec le texte. Chez Noguerras aussi, le livre souligne sa part physique par le jeu. Par exemple, le poème « Quiz » propose une devinette dont la réponse est inscrite à l'envers, au bas de la page. Le lecteur devra donc saisir le livre et le retourner. Le jeu poétique engage ainsi l'acte corporel du lecteur. En outre, la dédicace du recueil posthume *El gato y la liebre* (Le chat et le lièvre) prévoit l'action du lecteur en laissant des lignes à compléter : « Je le dédie avec grand plaisir à mon très illustre maître ----- (utiliser des caractères d'imprimerie) »²² (Noguerras, 2005, p. 255). Se moquant de l'art de la dédicace, le poète délègue cette tâche au lecteur dans un jeu dont il donne clairement la consigne et qui prévoit l'inscription du geste du lecteur dans la matière même du livre. Ainsi, par le jeu, le livre poétique se trouve-t-il transformé, comme si le lecteur participait aussi à la matière littéraire. Cette conception d'une auctorialité multiple renvoie aux idées de partage, de confection et de construction collective véhiculées par le communisme. D'une certaine manière, le jeu poétique, plus qu'une profession de foi matérialiste, accomplit en lui-même une forme de partage social. Or ce partage est rendu possible par l'instauration d'un échange physique entre auteur et lecteur suscité par le jeu. Mais, par-delà l'idéologie politique, la fonction socialisante n'est-elle pas la fonction principale du jeu – comme le soulignait Johan Huizinga (1988) en sous-titrant son *Homo ludens* ainsi : *Essai sur la fonction sociale du jeu* ?

22 « lo dedico con gran placer a mi muy ilustre maestro ----- (usar letra de molde) »

Pour les caïmans, le jeu est à la fois une attitude sociale et un style poétique. Leur jeunesse, argument d'authenticité révolutionnaire, s'exprime publiquement à travers une série de jeux collectifs et provocateurs tels que le jeu des trivialités (sorte de Trivial Pursuit avant la lettre), le jeu des épitaphes (adressées à des poètes encore vivants) ou le jeu des galanteries. Dans son roman à clefs, *Las palabras perdidas* (Les mots perdus), qui conte l'histoire de la revue, Jesús Díaz consacre de nombreuses pages à ces jeux tapageurs. Dans un contexte où le terme « jeune » est de plus en plus utilisé comme un équivalent de « révolutionnaire » (à tel point que ce terme fonde une véritable rhétorique révolutionnaire jeuniste²³), le jeu semble être pour eux une stratégie de légitimation dans le champ politique et dans le champ poétique dominé par le colloquialisme, mouvement littéraire marqué par une forme de prosaïsme et de matérialisme. Mais si leurs aînés maniaient ce prosaïsme avec sérieux, les caïmans introduisent un rapport joueur aux choses du monde physique et sensible, leur donnant, de façon parfois inattendue, une importance primordiale sur tout le reste. Le jeu chez eux peut être aussi l'effet d'une distance vis-à-vis de ce prosaïsme déjà accepté : on pourrait alors qualifier ce prosaïsme ludique de seconde étape du colloquialisme. En un sens, les caïmans vont plus loin que leurs aînés, puisqu'ils ne se contentent pas d'introduire des éléments matériels comme sujets de leurs poèmes, mais ils en font la clef de voûte d'un partage sensible avec le lecteur. Corps féminin, rapports sociaux dans les mouvements de l'histoire, livre, tout devient par le jeu monstration, ostentation de matière. Et cette matérialité sert de socle pour créer un espace de partage entre l'auteur, confectionneur et joueur, et le lecteur, joueur-usager. Ils introduisent également des références directes à la pensée matérialiste de Marx sans pour autant adhérer rigoureusement à son système. On peut sans doute y voir une façon de chercher une légitimité, de montrer leur adhésion à l'idéologie dominante. Mais en accusant la dimension matérielle du monde, les textes renvoient avec humour et distance à un matérialisme – dans le sens péjoratif d'attachement aux choses matérielles et basses – qui s'oppose à la morale guévériste. C'est là toute l'ambiguïté de la position de ce groupe qui revendique un engagement authentique mais critique – position qu'ils ne pourront pas défendre longtemps. Il semble en effet que dans un régime de plus en

23 Alberto Abreu García (2007) par exemple montre comment les caïmans (et d'autres) utilisèrent une rhétorique de la jeunesse comme stratégie de légitimation face aux générations plus âgées, entachées par leur formation non révolutionnaire, bourgeoise bien souvent. C'est une idée répandue à cette époque : l'homme nouveau ne peut avoir grandi avant la révolution. Le jeu chez les caïmans peut être vu comme une mise en scène (poétique et sociale) de cette jeunesse identitaire.

plus dogmatique, les jeux, porteurs d'incertitude et d'instabilité, s'avèrent dangereux : après avoir porté les caïmans aux nues, le Parti leur retire la direction de la revue à la fin de l'année 1967. Ils seront jugés et écartés pendant des années de tous les circuits éditoriaux, pour « micro-fractionnisme » et autres motifs politiques. Certains rentreront dans les bonnes grâces du régime, d'autres, comme José Yanes, trouveront très vite le chemin de l'exil, d'autres encore partiront plus tardivement, comme Jesús Díaz (qui fonda à Madrid en 1996 la revue *Encuentro de la cultura cubana*, réunissant à nouveaux d'anciens membres du *Caimán Barbudo*). Leur disgrâce avait commencé par la publication d'un article contestataire du poète cubain Heberto Padilla, dont l'emprisonnement et l'autocritique publique allaient émouvoir la communauté intellectuelle internationale quelques années plus tard. En effet, « l'affaire Padilla » marquait de façon décisive le tournant rigoriste que prit la culture révolutionnaire au début des années 1970. Il faut dire que Padilla avait publié un recueil voué à la censure : il s'intitulait... *Hors-jeu*.

Bibliographie

- El Caimán Barbudo*, n° 1, avril 1966.
El Caimán Barbudo, n° 2, mai 1966.
 ABREU ARCIA Alberto, 2007, *Los juegos de la escritura o la (re)escritura de la Historia*, La Havane, Casa de las Américas.
 CASAÚS Víctor, 1966, *Todos los días del mundo*, La Havane, Cuadernos de poesía de la Tertulia.
 — 1977, *Entre nosotros*, La Havane, UNEAC.
 — 1984, *De un tiempo a esta parte*, La Havane, Letras Cubanas.
 CHÁVEZ ANTÚNEZ Armando, 1983, *Del pensamiento ético del Che*, La Havane, Editora Política.
 CONTRERAS Félix, 1969, *El fulano tiempo*, La Havane, Unión.
 — 1991, *Poesía*, La Havane, Edición Especial.
 DÍAZ Jesús, 1996, *Las palabras perdidas*, Barcelona, Anagrama.
 HENRIOT Jacques, 1989, *Sous couleur de jouer. La métaphore ludique*, Paris, José Corti.
 HUIZINGA Johan, 1988 [1938], *Homo ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu*, Paris, Gallimard.
 LEINER Marvin, 1994, *Sexual Politics in Cuba. Machism, Homosexuality and Aids*, Oxford, Westview Press.
 LÓPEZ LEMUS Virgilio, 2008, *El Siglo entero. El discurso poético de la nación cubana en el siglo XX (1898-2000)*, Santiago de Cuba, Oriente.
 NOGUERAS Luis Rogelio, 2005, *Hay muchos modos de jugar*, La Havane, Letras Cubanas.
 RODRÍGUEZ RIVERA Guillermo, 2003, *Canta. Antología poética*, La Havane, Unión.
 VIVES Daniel, 1997, *Poésie et antipoésie conversationnelles en Amérique hispanique au XX^e siècle*, thèse de doctorat d'État d'études hispano-américaines, Université Paris 3.
 WITTGENSTEIN Ludwig, 2004, *Recherches philosophiques*, Paris, Gallimard.