



Entre nature et culture, les représentations contrastées du "jardin" cubain (1838-1860)

Sylvie Megevand

► To cite this version:

Sylvie Megevand. Entre nature et culture, les représentations contrastées du "jardin" cubain (1838-1860). Fruits de la terre. Du produit exotique au symbole patriotique. Cuba XVIIIe-XXIe s., 2011, Chambéry, France. hal-02062917

HAL Id: hal-02062917

<https://univ-tlse2.hal.science/hal-02062917>

Submitted on 10 Mar 2019

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.

Sylvie MÉGEVAND, Université de Toulouse II - Le Mirail : Entre nature et culture, les représentations contrastées du “jardin” cubain (1838-1860)

Dans cette rencontre sur « Les fruits de la terre », c’est au pied de la lettre que nous étudierons l’antinomie « nature - culture », sans négliger le clivage entre tradition et modernité, entre civilisation et barbarie, puisque ce débat agite alors les élites cubaines et plus largement hispano-américaines. L’iconographie, la poésie et la littérature – publiées par la presse périodique sans grand souci de distinction ni de hiérarchie – révèlent comment la végétation originelle disparaît irrémédiablement au profit du paysage cultivé, profondément modelé par l’économie de plantation et tout particulièrement l’agriculture sucrière intensive. Il existe toutefois une grande différence entre l’île réelle saluée par les positivistes et l’île imaginée dont le paysage opulent – en voie de disparition et sublimé – se voit investi de valeurs passéistes, mais également subversives. C’est cet écart apparemment paradoxal qu’il convient d’interroger.

Depuis l’*Espejo de Paciencia* de Silvestre de Balboa, l’identité cubaine a toujours été symbolisée par une nature prodigue, à la végétation inépuisable. Tout lie Cuba à la flore tropicale, qu’il s’agisse de se nourrir grâce au bananier qui ne meurt jamais, de flatter la vue et l’odorat – avec le café, ses fleurs et ses baies –, de s’abriter grâce au *bohío* au « techo de guano », voire d’exalter la terre natale par les références identitaires que sont le palmier et la *ceiba* (le fromager). Lors de son premier voyage, Christophe Colomb transmet à l’Occident son émerveillement pour une insularité associée à l’imaginaire édénique chrétien de *l’hortus conclusus*. Ces invariants paysagers se heurtent toutefois aux profonds changements du milieu du XIX^e siècle : déclin du café dans les années 1830 et suprématie du sucre comme moteur du dispositif colonial capitaliste ; évolution démographique et « blanchiment » des populations ; nouvelles technologies et ouverture de la ligne de chemin de fer La Havane-Bejucal-Güines en 1837, la première d’Amérique latine.

L’impact de ces bouleversements sur la « découverte » du territoire est aussi bien mesurable dans les travaux naturalistes et cartographiques que dans les nouveaux modes de représentation, telle la lithographie. À la fois œuvre documentaire et artistique, l’imagerie moderne va en toute logique s’intéresser à la végétation, mais aussi aux transformations qu’elle subit dans le paysage. À l’aune du positivisme et du romantisme, elle révèle qu’il y a désormais deux Cuba, l’une s’effaçant devant l’autre, avant que les grands bouleversements des luttes indépendantistes ne changent à nouveau la donne. De ce point de vue, l’image adopte les codes et les modes de diffusion de la presse – avec le système des souscriptions et des livraisons. Comme elle, elle reflète les tensions entre civilisation et barbarie, entre l’invariant naturel et le progrès.

Circonsrite aux publications périodiques par souci de cohérence, notre étude n'abordera pas la peinture paysagère de chevalet, légèrement plus tardive et nourrie de codes sensiblement différents. Commençons par la nature originelle symbolisée par la forêt tropicale : aux premiers temps de la Conquête, un cavalier pouvait parcourir l'île sur toute sa longueur à l'ombre des grands arbres¹. Pour des questions de géostratégie et de ressources, les premiers chantiers navals furent créés *in situ* par la Couronne espagnole qui porta un soin jaloux à la forêt, réglementant par décret l'exploitation des bois, pratiquant une gestion responsable avant la lettre ; établis en 1725, les chantiers de La Havane concernaient particulièrement les bateaux de guerre. Francisco Pobeda a chanté sur un mode incantatoire les arbres cubains et leurs essences si variées. Les maisons conservent encore des traces de ces splendeurs passées, sous forme de meubles – *mecedoras*, coiffeuses d'acajou, etc. Les grands cèdres cubains sont aux plafonds de l'Escorial, où l'on peut aussi admirer une table dont le plateau fait d'une seule pièce d'acajou est d'un diamètre sidérant. Le monopole forestier était une entrave intolérable pour les propriétaires, qui obtinrent en 1805 et en 1815 le droit de surexploiter leurs forêts, pour le commerce du bois ou le combustible des installations sucrières. En 1844 – ou 1846 selon les sources – une *Junta* chargée du suivi et de l'évolution des bois concluait à une législation satisfaisante, alors que dans le même temps 53 680 hectares étaient détruits.

Il n'est donc pas neutre que cette sylve originelle suscite chez les auteurs positivistes des sentiments contradictoires, au premier rang desquels se trouvent fascination esthétique et peur du désordre. Le *monte*, c'est l'île « inculte » à tous les sens du terme, espace de non droit où rôdent bandits, assassins et esclaves marrons. Le plus abouti est à cet égard *El ranchador* (publié par *La Piragua* en 1856) où Pedro José Morillas est partagé entre la beauté de cette forêt primitive et le désir très rationnel de la domestiquer :

La isla de Cuba sin caminos, sin puentes ni posadas; con un terreno ondulado cubierto de bosques primitivos, y regado por multitud de rios y arroyos que alimentan con sus desbordes ciénagas y pantanos intransitables, ofrece mil molestias y peligros a los viajeros; pero en cambio les hace gozar variadas y fuertes emociones con la hermosura, magestad y grandeza que ostentan los paisajes tropicales en su espléndido estado natural.²

La forêt, c'est l'« inquiétante étrangeté », l'« Unheimliche » que Freud définit en ces termes : « Tout ce qui aurait dû rester dans l'ombre et qui en est sorti ; (...) des modes de pensée dépassés de notre préhistoire individuelle et des temps originaires des peuples³. » Espace privilégié

¹ M. Moreno Friginals, *El ingenio, complejo económico social cubano del azúcar*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1978, p. 157.

² Pedro José Morillas, « El ranchador », *La Piragua*, Habana, 1856, p. 152.

³ Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Folio, Gallimard, 1985 (l'article est de 1919).

de la fiction, cet univers archaïque et primitif permet de nombreux ressorts dramatiques, tel le combat à mort entre le *guajiro* et l'esclave marron dans « El ranchador », ou celui du Tata et du Curujey dans « El guajiro », de Cirilo Villaverde. Une clairière porte les traces du combat sanglant qui voit la mort d'El Curujey et la disparition du Tata, protégé de la justice par les espaces touffus et incertains :

(...) Descubrieron sobre algunas hojas secas varias manchas de sangre, y guiados por el reguero que adelante continuaba, a pocos pasos al pie de un grueso jobo que tenía una gran hendidura, se encontraron cara a cara con uno de los dos guajiros, que parecía descansar, reclinado, de la fatiga. (...) Era el Curujey. Estaba muerto.⁴

On pourrait multiplier les exemples de clivages littéraires entre nature et culture. Contrairement aux écrivains positivistes et aux tenants de la poésie dite « de mauvais goût », Cirilo Villaverde projette dans les terres du sucre une connotation morale et éthique liée à l'esclavage, aussi bien dans *Excursión a Vueltaabajo* que dans *Cecilia Valdés*, lorsque les protagonistes pénètrent dans l'*ingenio*, enfer à la fois humain et paysager.

Le propos de l'iconographie diffère de la démarche romanesque ; sans doute moins binaire, moins manichéen, ne jouant évidemment pas sur les mêmes codes ni sur les mêmes ressorts dramatiques, il est à cet égard plus stimulant. Pour replacer l'imagerie lithographiée dans sa juste perspective, rappelons les circonstances de son implantation – ou plutôt de sa réimplantation, après une tentative avortée. Face à une Académie des Beaux Arts de San Alejandro quasi inopérante depuis sa création en 1818, le Créole Domingo del Monte prit l'initiative d'implanter à La Havane un atelier lithographique qui fut inauguré en janvier 1839, mettant à mal les modes de diffusion traditionnels des « grands genres » ainsi que le fond de commerce académique : peinture d'histoire et portrait. Loin d'un art officiel toujours à la traîne – au grand dam d'Antonio Bachiller y Morales – la modernité passe par l'estampe, dont un des mérites était d'être reproductible en nombre. En outre, par ses planches, ses albums pittoresques et ses travaux variés, « l'atelier des Français⁵ » tenait la dragée haute à celui dit « des Espagnols⁶ », dont l'ouverture fut quasiment concomitante.

D'un point de vue thématique, sont plutôt privilégiées les « vistas », vues urbaines ou paysages avec fabriques proches de La Havane, de même que les panoramas et les scènes pittoresques. Le tout par commodité, les déplacements par voie terrestre étant très difficiles. Toutefois, la nature ne pouvait manquer d'attirer l'attention d'artistes romantiques et voyageurs comme Frédéric Mialhe, venu de France – pays des lithographes « herbagers », pour reprendre le

⁴ Cirilo Villaverde, « El guajiro », *La joven de la flecha de oro y otros relatos*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1984, p. 497.

⁵ Officiellement appelée Imprenta Litográfica de la Real Sociedad Patriótica, elle était sise calle Teniente Rey, 13.

⁶ Litografía Española. L'atelier commença ses activités en février 1839.

terme de Jean Adhémar. Mialhe ne tarda pas à entreprendre un grand périple vers l'Orient en 1841 (d'abord en compagnie de Felipe Poey) et en tira un deuxième album pittoresque⁷ où des paysages plus originaux font la part belle à la végétation insulaire.

La planche « Cercanías de Baracoa - Modo de viajar de sus naturales » illustre à cet égard la fascination esthétique exercée par la forêt (voir illustration 1). Mialhe y exploite la veine *costumbrista* avec le déplacement des habitants de la région à dos de bœuf⁸, pour en tirer une vue de sous-bois saisissante, sans nul doute l'une des plus abouties de sa production et qui a été à ce titre maintes fois imitée. L'action se situe à gauche de la scène : des voyageurs, probablement des *guajiros*, se déplacent au galop de leurs étranges montures. L'impression est d'autant plus pittoresque qu'une famille – bébé compris – a pris place sur l'une d'elles. Ils ont l'air assez confortablement installés, abrités qu'ils sont par une vaste ombrelle. Un Noir les guide ; son visage est tourné vers eux, comme s'il leur parlait. Il est pieds nus ; dans sa course, il tend le bras pour leur montrer le chemin et semble en parfaite harmonie avec l'environnement végétal. Sa pose met en évidence sa forte musculature, procédé assez fréquent chez l'artiste. Étant donné les mentalités de l'époque, la présence du Noir peut signifier la « barbarie », mais c'est surtout l'osmose entre l'homme et le milieu naturel qui se dégage ici, sans qu'une connotation péjorative soit perceptible. Derrière le groupe, à peu près au milieu de la planche, le tronc d'un énorme ficus aux racines torturées, trop haut pour qu'on en voie la cime, barre tout l'espace visuel. La masse végétale et les buissons sombres du premier plan créent des obstacles et une sensation d'épaisseur, voire d'étouffement, qui rappelle que certaines forêts de l'Orient restent impénétrables. Seules, la ligne claire du chemin et la trouée de ciel sur laquelle se découpent des variétés de palmiers aèrent l'ensemble. Un cavalier émerge de la végétation indistincte qui ferme le chemin vers la droite, créant un effet de profondeur. Ici, le véritable acteur de la planche, c'est l'arbre, spectaculaire faire-valoir de la scène pittoresque : la sylve règne dans toute sa vigueur et sa plasticité, pas vraiment troublée par la présence humaine. Ce procédé rappelle « Templo antiguo de los totonacos en Tusapan⁹ » dans l'ouvrage de Karl Nebel sur le Mexique, auquel Mialhe a collaboré à Paris en 1836. À la place des hommes, on trouvait des ruines, noyées elles aussi dans un milieu naturel spectaculaire. L'artiste, qui s'était déjà frotté au paysage français avec un album sur les Pyrénées, replace les scènes *costumbristas* dans leur cadre, augmentant par là leur caractère suggestif et leur

⁷ *Viaje pintoresco alrededor de la Isla de Cuba*, La Havane, atelier de Louis Marquier. Publié par livraisons entre 1847 et 1848.

⁸ Cette coutume de la région de Baracoa est recensée par José María de la Torre dans son *Compendio de geografía*: « Llama la atención el uso de montar sobre bueyes. ». À la même époque, le Colombien Torres Méndez a tiré un dessin lithographié de ce moyen particulier de locomotion qui existait aussi dans son pays.

⁹ Carl Nebel, *Voyage dans la partie la plus intéressante du Mexique*, Paris, 1836. Planche exécutée par la Lithographie Mialhe Frères, 35, rue St Honoré.

véracité. Au classique rôle de faire-valoir des plantes, il rajoute la précision documentaire et une volonté esthétique servie par une nature belle et variée. L'absence presque totale de couleur va permettre au trait de faire des végétaux des acteurs du paysage, indispensables à la compréhension de la terre cubaine.

Moins de dix ans plus tard, le contraste n'en est que plus violent avec *Los Ingenios*, de Cantero et Laplante, hymne à la saccharocratie vendu par livraisons entre 1855 et 1857. Deux planches y présentent des souches calcinées et des troncs abattus, preuve de la disparition de la forêt et des ravages écologiques exercés par la culture de la canne ; preuve également que deux univers se sont côtoyés, l'un ayant fini par dévorer l'autre (voir illustration 2).

Une démarche naturaliste plus traditionnelle est suivie par le Français Muguet dans *Palma Cana* (Chamerops) ou dans *Gía*, toutes deux parues dans *El Prisma* (1848). À cette période, approche scientifique et pittoresque sont indissociables, ce qu'attestent également les cartes de géographie cernées de vues paysagères, tel *Mapa Pintoresco Moderno* de José María de la Torre et du même Gustave Muguet (1848). La poésie nativiste et *criollista* a également fait la part belle à une nature non urbanisée, en passant par des références végétales souvent convenues alliant le goût pittoresque, l'affirmation d'une identité vernaculaire et le balisage toponymique d'un territoire resté à l'échelle humaine, contrairement au reste du continent.

Plus intéressant est le cas du sibonéisme qui, malgré ses excès formels, s'est orienté vers la perte irréparable d'un Éden cubain éradiqué par l'agriculture intensive. On voudra pour preuve d'un tel parti pris l'exacte concomitance des courants positiviste et sibonéiste : la première édition de *Los cantos del Siboney* et de la revue *Brisas de Cuba* date de 1855¹⁰, *La Floresta cubana* et *La Piragua* de 1856. Et l'illustrateur de la première édition des *Cantos* n'est autre qu'Édouard Laplante, le lithographe de *Los Ingenios*.

Face à une modernité affichée et pour tout dire ostentatoire (ce qui n'empêchait pas de profondes disparités structurelles), le succès de ce mouvement passéiste peut s'expliquer par des références encore recevables ; parmi elles et non des moindres, l'exaltation animiste de la nature vierge. Relevant d'un concept scientifique flou car peu mesurable, le propos était ambitieux par son ampleur : l'environnement insulaire tout entier, cosmos compris, était le cadre de vie que les autochtones avaient légué à leurs héritiers. En l'absence de monuments, de vestiges et de ruines, c'est à travers lui que s'exerçait une continuité temporelle et spirituelle à finalité politique.

Dans le prologue de l'édition de 1888 des *Cantos del Siboney*, José Fornaris investit – *a posteriori* ont dit certains – le paysage antérieur à la Conquête d'une dimension politique voilée qui aurait été appréciée comme telle par le public cubain. Cette subversion aurait expliqué son succès :

¹⁰ D'après José Fornaris, les *Cantos* auraient été écrits à Bayamo en 1850.

Aunque mis cantos fueron un símbolo más que la historia de una raza, debo decir que no me era indiferente el destino que arrasó a los aborígenes. Bien sé yo que los cubanos descendemos por línea directa de los españoles... pero ¿cómo negar que por la naturaleza somos hermanos de los antiguos habitantes de Cuba? El mismo pedazo de terreno que los sustentó nos sustenta; el mismo sol que los alumbró nos ilumina, y respiramos el mismo ambiente que respiraron ellos. Y si además hemos sido tan mal tratados por nuestros gobernantes como lo fueron ellos por los conquistadores, ¿qué extraño que volvamos la vista a lo pasado y derramemos una lágrima a la memoria de los que tan unidos están a nosotros por los dobles vínculos de la naturaleza y del martirio?¹¹

En revanche, il n'a pas donné lieu à une production iconographique importante, tournée qu'elle était vers la modernité. Cette revendication identitaire *via* la nature s'affirme sur une île politiquement opprimée et dont les références sont bouleversées par le sucre. Sibonéisme, thème caféier et « tableaux » littéraires contrebalancent symboliquement les effets de l'économie capitaliste d'exportation ; on y perçoit la volonté de ne pas perdre son âme et le regret de voir un monde céder irrémédiablement devant une modernité attendue haut et fort par Anselmo Suárez y Romero dans *La casa de trapiche*, de 1853 :

La Isla de Cuba, entre las dos Américas, a la boca del golfo mejicano, siendo el centinela avanzado del archipiélago, punto intermediario del comercio el día no lejano en que los pueblos asiáticos y los pueblos americanos y europeos se comuniquen por caminos más breves; con sus muchos y bellos puertos, sus innumerables riachuelos, sus campos cubiertos de verdor perenne, sus privilegiados frutos, sus férciles terrenos, su cielo encantador, su benigno clima; no se detendrá sin duda en la marcha que ha emprendido. Mil y mil leguas de ferrocarriles se entretejerán de punta a punta de la isla; las ruedas de los barcos de vapor surcarán día y noche las aguas espumosas del mar; muchos ríos se canalizarán; los terrenos pantanosos serán desecados y sobre ellos crecerán lozanas plantas; no habrá espacio que no esté sembrado de caña, de café o de tabaco; la población se decuplicará; al lado de cada puerto se levantará una ciudad elegantemente delineada y construida; cientos de fanales servirán de guía al navegante; se abrirán, donde ahora hay caminos intransitables, largas y bellas calzadas; se echarán sobre los ríos muchedumbres de soberbios puentes.¹²

Ces exemples de positivisme littéraire foisonnent dans d'innombrables articles de revues et dans la poésie « de mauvais goût » (avec « Oda a Fulton », « Oda al vapor », etc.)

Même si la caféière n'est qu'un jardin artificiel, un « succédané » de nature, le mode de vie raffiné qu'elle représente et les valeurs dont elle est porteuse sont en train de disparaître, au grand

¹¹ « Siboneyismo », *Diccionario de la literatura cubana*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1985, tome 2, p. 566. Tous les écrivains n'ont pas partagé ce point de vue. Dans « El valle de Yumurí », publié en 1854 par la *Revista de la Habana*, (p. 85-87 et 103-105), J. M. CASAL évoquait le même sujet que Fornaris, mais avec des conclusions opposées : si les indigènes avaient disparu, c'était pour n'avoir pas glorifié le Créateur. La légende noire, souvent reprise par les sibonéistes, s'en trouvait invalidée.

¹² Anselmo Suárez y Romero, « La casa de trapiche », *Colección de artículos*, La Habana, Consejo Nacional de Cultura, 1963, p. 267-268.

dam des écrivains qui aiment à situer l'action de leurs récits dans ce cadre propice. Les thématiques « en creux » ne sont jamais plus intenses qu'en cas de disparition, se parant de la nostalgie des reconstitutions. La reconstruction *in absentia* est également observable dans le *Laúd del desterrado*, anthologie publiée à New York en 1858¹³. L'exaltation du paysage s'y remplit d'une charge affective d'autant plus forte que l'exil est sans retour et qu'il s'agit de reconstituer un paysage désormais éloigné de tout lien physique ; cette frustration se charge d'une dimension politique. Heredia le premier prend à contre-pied le concept classique qui voulait faire coïncider beauté physique et morale. Derrière l'apparence édénique se cache la laideur du système espagnol ; l'horreur avance masquée :

(...) De mi patria
bajo el hermoso desnublado cielo
no pude resolverme a ser esclavo,
ni consentir que todo en la natura
fuese noble y feliz,
menos el hombre¹⁴.

La même antinomie est reprise et amplifiée dans « Himno del desterrado » :

¡Dulce Cuba ! en tu seno se miran
en el grado más alto y profundo,
las bellezas del físico mundo,
los horrores del mundo moral¹⁵.
(...)
¿Y a qué importa que al cielo te tiendas
de verdura perenne vestida,
y la frente de palmas ceñida
a los besos ofrezcas del mar,
si el clamor del tirano insolente,
del esclavo el gemir lastimoso,
y el crugir del azote horroroso
se oye sólo en tus campos sonar? (...) ¹⁶

La confrontation entre nature et culture permet enfin de pointer un dernier paradoxe : l'agriculture d'exportation, en l'occurrence du tabac, va favoriser la représentation paysagère. Grâce aux progrès techniques de la lithographie, le tabac cubain va être commercialisé à partir des années

¹³ *El laúd del desterrado*, in *Cuba y América*, n° 50, La Habana, febrero 22 de 1903, p. 751-793.

¹⁴ José María Heredia, « A Emilia » (1824), *El laúd del desterrado*, op.cit., p. 758.

¹⁵ Ces quatre premiers vers sont cités en exergue du chapitre III (troisième partie) dans la version définitive de *Cecilia Valdés*.

¹⁶ José María Heredia, « Himno del desterrado », septembre 1825, *El laúd del desterrado*, op. cit., p 756.

1860 avec les *marquillas cigarreras* polychromes. Alors que la veine des albums et des planches grand format s'épuise, la chromolithographie prend le relais, porteuse d'une iconographie riche en couleurs, mais aussi en poncifs – ce que connote le terme français de « chromos ». À La Havane, la firme Susini e Hijos s'était dotée d'une imprimerie lithographique dernier cri, contrôlant ainsi tous les stades de la production, étiquetage compris. Dans la part destinée à l'export – et donc au monde extérieur –, ses étiquettes font appel aux aspects les plus flatteurs de la végétation, utilisés comme motifs décoratifs : arbres, fleurs, souvent combinés à la faune. Des vues de *Los Ingenios* sont cernées par une végétation détruite par le sucre (voir illustration 3). L'imaginaire et la créativité investissent désormais un champ que la disparition de la nature a laissé libre. La peinture de chevalet n'a pris – timidement – la dimension du paysage originel et de sa disparition qu'à partir des années 1860-65, avec les frères Chartrand ou Guillermo Collazo un peu plus tard, mais la veine paysagère cubaine est loin d'avoir donné sa pleine dimension jusqu'à une époque récente, avec les formidables créations de Tomás Sánchez par exemple.

Comme on le voit avec l'actuelle politique de préservation de l'environnement et la création de plusieurs « réserves de la biosphère », la question de la nature cubaine reste d'actualité, tout en s'enracinant dans un passé bien plus lointain. Il s'agit aujourd'hui de conserver un extraordinaire patrimoine végétal qui n'est hélas plus que très fragmentaire ; quant à l'imaginaire tropical, il reste toujours intact.