
Quand le cinéma postrévolutionnaire chante le syncrétisme cubain

Magali Kabous
Université Lumière-Lyon 2
Langues et Cultures Européennes (LCE)

RÉSUMÉ. Outre l'utilisation emphatique, poétique et éclectique d'un classique cubain comme « Quiéreme mucho » et les collaborations des cinéastes avec les musiciens, la comédie musicale est un genre peu pratiqué à Cuba, exception faite d'un film étonnant et peu diffusé de Manuel Octavio Gómez, *Patakín*. Ce long métrage mêle des influences religieuses, musicales, politiques très diverses et les agence pour composer une œuvre-portrait – discutable et discutée – du syncrétisme cubain.

MOTS-CLÉS : Cuba, comédie musicale, tradition, détournement, syncrétisme

ABSTRACT. In addition to the emphatic, poetic and eclectic use of a Cuban classic such as « Quiéreme mucho » and the collaborations between musicians and filmmakers, the musical is actually a very uncommon cinema genre in Cuba, except for an astonishing and poorly distributed movie by Manuel Octavio Gómez, *Patakín*. This feature combines various religious, musical and political influences to make up a controversial portrait of Cuban syncretism.

KEYWORDS : Cuba, musical, Tradition, Renovation, Syncretism

*Tengo el alma hecha ritmo y
armonía;
todo en mi ser es música y es canto.*
Nicolás Guillén

Ces vers de Nicolás Guillén¹ peuvent aisément être appliqués à Cuba qui, dans l'imaginaire mondial, est indissociable de la musique. L'empreinte de cette dernière est également évidente au cinéma². Un nombre important de productions sont consacrées depuis soixante ans à la vie et à l'œuvre de chanteurs et

1 « Mon âme est devenue rythme et harmonie ; Tout en moi n'est que musique et chant », dans « Alma música », poème publié en 1922 dans *Cerebro y corazón*. Toutes les citations en espagnol ou en anglais ainsi que les paroles des chansons sont traduites en français par l'auteur.

2 Nous remercions Luciano Castillo, directeur de la médiathèque de l'ICAIC, pour son aide précieuse. Il nous a donné accès au scénario original du film et au dossier de presse complet.

groupes célèbres. En nous limitant à la production cubaine³, il est aisé d'établir une liste de documentaires, fictions et biopics, longs et moyens métrages portant sur la musique en général et la chanson – *son, trova, Nueva trova*, etc. – en particulier⁴. La vie et l'œuvre des instrumentistes et chanteurs n'offrent pas seulement de la matière pour alimenter les histoires, les musiciens travaillent également avec les cinéastes, perpétuant ainsi une tradition de collaboration étroite entre les arts très prégnante dans l'île. Les chanteurs, des plus traditionnels aux plus actuels, ont été invités à participer sur la bande son d'innombrables films produits par l'ICAIC⁵ ou de façon indépendante. Citons quelques exemples de l'éclectisme de ces collaborations : Pablo Milanés intervenant sur la bande originale du film d'animation *Elpidio Valdés, El machete* (Juan Padrón, 1975), Omara Portuondo prêtant sa voix au court-métrage d'animation *Veinte años* (Joel Ortiz Bárbaro, 2009), Kelvis Ochoa collaborant sur *Vampiros en la Habana* (Juan Padrón, 1980), Silvio Rodríguez ou William Vivanco auteurs du générique des films indépendants et impertinents d'Eduardo del Llano. Cette collaboration fertile s'est formalisée en 1969 lors de la création du « Groupe d'Expérimentation Sonore ICAIC », dirigé par Leo Brouwer et rejoint par les principaux *cantautores* de la *Nueva Trova*. Nous proposons d'étudier dans cet article deux cas de présence de la chanson cubaine à l'écran. Nous évoquerons en premier lieu l'exploitation répétée d'une pièce reconnue, archétype du répertoire national, l'émouvant « Quiéreme mucho ». Nous aborderons ensuite un film singulier, la comédie musicale *Patakín, quiere decir ¡fábula!*, tournée en 1982. Cette association entre Cuba et la musique étant un lieu commun, il nous semblait intéressant d'exhumer un film relativement oublié et furieusement étrange. Ce long métrage, très marqué par son contexte historique, peut tout à fait déclencher le rire du spectateur du XXI^e siècle, mais malgré ses défauts et ses exagérations, il mérite que nous lui consacrons à nouveau une oreille et un œil attentifs.

3 De nombreux cinéastes étrangers ont également abordé ce thème de la musique cubaine, l'exemple le plus retentissant étant *Buena Vista Social Club* (1999, Allemagne) de Wim Wenders. *Habana Blues* (2005, Espagne-France-Cuba) de Benito Zambrano a aussi rencontré un grand succès public. Citons également le film d'animation de Fernando Trueba, *Chico y Rita* (2011, Espagne-Royaume-Uni).

4 Nous proposons ci-dessous une liste indicative et non exhaustive de films cubains portant sur des musiciens et des genres chantés, classés par ordre chronologique : Julio García-Espínosa, *Son ... o no son*, 1980, 80', fiction / Víctor Casás, *Que levante la mano la guitarra*, 1983, 31', documentaire sur Silvio Rodríguez / Fernando Pérez, *Omara*, 1983, 21', documentaire sur O. Portuondo / Mayra Vilasis, *Yo soy la canción que canto*, 1985, 27', documentaire sur Bola de Nieve / Rebeca Chávez, *Con todo mi amor*, *Rita*, 2000, 58', documentaire sur Rita Montaner / Liliana Mazure et Aarón Vega, *¡Van Van empezó la fiesta!*, 2000, 84', documentaire / José Padrón, *Leo Brouwer*, 2000, 57', documentaire / Ian Padrón, *Luis Carbonell (después de tanto tiempo)*, 2001, 29', documentaire / Jorge Luis Sánchez, *El Benny*, 2006, 120', fiction / Carlos E. León Menéndez, *Nos queda su canción*, 2008, documentaire sur le *trovador* Noel Nicola / Jorge Luis Sánchez, *Benny Moré, la voz entera del son*, 2009, 108', série documentaire / Maykell Pedrero, *Revolution*, 2010, 50', documentaire sur le groupe de hip hop Los aldeanos.

5 Il s'agit de l'« Institut Cubain de l'Art et de l'Industrie Cinématographiques ».

« Quiéreme mucho »

Dans le palmarès des chansons communément utilisées dans le cinéma cubain, le « Quiéreme mucho » de Gonzalo Roig occupe l'une des toutes premières places. Cette chanson cataloguée comme *criolla-bolero* sert souvent, de façon très classique, à teinter l'action d'une forte dimension lyrique. Les paroles de la chanson déclarent :

*Quiéreme mucho, dulce amor mío,
Que amante siempre, te adoraré.
Yo con tus besos, y tus caricias,
Mis sufrimientos, acallaré.
Cuando se quiere de verás,
Como te quiero yo a ti,
Es imposible, mi cielo,
Tan separados vivir (bis)⁶.*

197

Nous trouvons dans quatre films la version interprétée par la « novia del feeling », Omara Portuondo. Tomás Gutiérrez Alea l'utilise dans son film *Los Sobrevivientes* (1978) où elle devient une chanson de résistance et d'union, chantée – ou plutôt bramée –, à la fin d'un dîner décadent et alcoolisé, par les domestiques de la maison qui affirment leur pouvoir face à l'élite contre-révolutionnaire blanche. Un autre cinéaste, Enrique Pineda Barnet, élève cette chanson au rang de second hymne national qui, dit-il, « était aussi la chanson des ivrognes qui titubent dans les rues, se tenant par les épaules et chantant faux »⁷. On observe un phénomène très clair de récupération populaire de ce monument romantique. Dans *La Bella del Alhambra* (1989), Pineda Barnet, précédemment cité, l'utilise de façon répétée. *La Mexicana*, grande étoile du théâtre de l'Alhambra qui donne son nom au film, chante la pièce dans son intégralité sur scène puis ensuite l'héroïne, Rachel, en chante une partie au moment où elle déclare sa flamme à son amant. À l'instant où la chanson est entonnée dans le cabaret, le public intra-diégétique se lève et chante en chœur, comme l'ont probablement fait les spectateurs du film lors de sa sortie à Cuba. De fait, dans le cadre des projections publiques cubaines, l'un des rôles principaux des chansons est de rompre le quatrième mur, de favoriser l'identification du spectateur et de réunir les chanteurs d'un côté et de l'autre de l'écran. Fernando Pérez⁸ a fait sienne la chanson qu'il utilise comme générique de fin de deux de ses films. *Madagascar* (1994) se clôt en un final allégorique sur un plan filmé en caméra fixe d'un train en mouvement sur un arrière-plan de cheminées d'usine. Dans *Suite Habana*

6 « Aime-moi fort / Mon bel amour / et toujours tienne / je t'adorerai // De tes baisers et tes caresses / j'apaiserai mes souffrances // Quand on aime vraiment quelqu'un / comme je t'aime / il est impossible mon cœur / de vivre loin l'un de l'autre (bis). »

7 Extrait d'une interview inédite d'Enrique Pineda Barnet par Sébastien Pruvost.

8 Le cinéaste a d'ailleurs également filmé en 1983 *Omara*, un documentaire sur Omara Portuondo. Dans le générique de fin de ce film, Pérez a opté pour « Cubana soy » (« Je suis cubaine »), confirmant ainsi la cubanité archétypique de la chanteuse.

(2003), la chanson est montée sur des plans de la capitale et de vagues sur le mur du Malecón. La lecture de cette séquence est évidente : le statut de muse de la ville bien-aimée est réaffirmé. Le cinéaste commente ainsi la récurrence de son choix :

Para mí, el «Quiéreme mucho» es una canción que todos los cubanos conocemos, y la tenemos de referencia, y la sentimos, si no exactamente igual, pero generalmente con los mismos matices. Para mí es como una declaración del verdadero amor. Y mira hacia mi realidad que busca la complejidad⁹ (citado en Kabous, 2006 : 697).

Le « Quiéreme mucho », composé en 1915, a été transposé par les cinéastes à différentes époques. Ils l'ont actualisé en l'insérant dans des narrations qui couvrent une époque allant de la dictature de Machado au XIX^e siècle, en passant par les débuts de la Révolution et la Période Spéciale des années 90. Un glissement naturel s'opère de l'amour que l'on porte à un amant, à celui que l'on porte à la ville et enfin à l'amour de la nation. Le sens des paroles est largement ouvert et permet, par le biais du montage, les interprétations les plus variées mais avec un dénominateur commun : une certaine fierté et l'affirmation d'une tendre cubanité. Cette alternative à l'hymne national initial, guerrier, « La Bayamesa », – « *Al combate, corred Bayameses / que la patria os contempla orgullosa / no temáis una muerte gloriosa / que morir por la Patria es vivir* »¹⁰ – tend à provoquer « l'unissonnalité »¹¹ que mentionne Benedict Anderson et qui agit comme un ciment national. De fait, les chansons durant les projections accentuent l'identification du spectateur et encouragent sa participation.

Patakín

Le cas de *Patakín*, *quiere decir ¡fábula!*¹², huitième long-métrage de fiction de Manuel Octavio Gómez (1934-1988), plus connu pour son film *La primera carga al machete* (1969), est très différent des cas cités précédemment, notamment car toutes les chansons ont été composées spécifiquement pour le film par

9 « Selon moi, le « Quiéreme mucho » est une chanson que nous connaissons tous à Cuba et qui est pour nous une référence. Nous la ressentons, si ce n'est de la même manière, au moins en général avec les mêmes nuances. C'est pour moi comme une déclaration d'amour véritable ; elle a à voir avec ma réalité, à la recherche de la complexité. » Interview de Fernando Pérez par l'auteur.

10 « Courez au combat habitants de Bayamo / Votre patrie vous contemple avec fierté / Ne craignez pas une mort glorieuse / Car mourir pour la patrie c'est vivre. »

11 « Si banals que soient les mots, si médiocres que soient les airs, les chanter c'est faire l'expérience d'une certaine simultanéité : des gens qui ne se connaissent absolument pas fredonnent les mêmes vers sur la même mélodie. L'image : unissonance. Chanter *La Marseillaise*, *Waltzing Matilda* et *Indonesia Raya* crée des occasions d'unissonnalité, de réalisation physique en écho de la communauté imaginée. » (Anderson, 2002 : 49).

12 Manuel Octavio Gómez, *Patakín, quiere decir ¡fábula!* (*Patakín, qui signifie fable !*), Cuba, ICAIC, 1982, 90'. L'avant-première du film a eu lieu durant le V^e Festival du « Nuevo cine latinoamericano » de la Havane à la fin de l'année 1983. Il est sorti en salles au début de l'année suivante.

Rembert Egües¹³. Ce long-métrage est la seconde comédie musicale de l'histoire du cinéma cubain depuis 1959 jusqu'à aujourd'hui¹⁴, et donc la dernière en date. Il raconte l'histoire de Shangó, coureur de jupons à la fois charismatique et paresseux, marié à Candelaria. En attendant qu'un hypothétique poste haut placé dans l'administration promis par son ami Níco ne lui soit confié, accompagné de son compère Eleggua, il convoite toutes les femmes qu'il croise lors de bals, sans perdre de vue la seule qu'il souhaite vraiment conquérir, Caridad, fiancée de son ami d'enfance Ogún. À la fin du film, Shangó souhaite se repentir de la vie qu'il a menée, mais il devra malgré tout se battre en duel contre Ogún pour une question d'honneur. La narration se clôt en apothéose sur un simulacre grotesque de combat de boxe et une ultime fête. Shangó perd le combat, meurt, mais il ressuscite sous la pression du peuple qui le pleure.

La bande-son se compose de dix-sept chansons introduites de manières très diverses au fil de la narration. Nous classons entre parenthèses les chansons par catégories :

[00 : 01 : 50] « *Yo soy Shangó / C'est moi Shangó - 1* », présentation du héros (Liesse collective et célébration)

[00 : 04 : 30] « *El trabajo es un tesoro / Le travail est un trésor* », présentation d'Ogún (Liesse collective et célébration)

[00 : 14 : 05] Candelaria et la rébellion de la femme au foyer (Monologue)

[00 : 15 : 48] Déclaration d'amour d'Ogún à Caridad (Duo Couple)

[00 : 21 : 05] Trio « *Iré a París / J'irai à Paris* » (Rêverie – Fantaisie)

[00 : 23 : 33] « *Yo soy Shangó / C'est moi Shangó - 2* », séducteur (Fête)

[00 : 29 : 50] « *A gozar con Shangó / Jusqu'au bout de la nuit avec Shangó* » (Liesse collective et célébration)

[00 : 32 : 50] « *Qué feliz seré de vieja / Je serai si heureuse quand je serai vieille* », Berceuse de Mercedes, la mère de Shangó (Monologue)

[00 : 37 : 03] Projets d'avenir à la plage (Duo couple)

[00 : 45 : 57] Duel des femmes (Duo affrontement)

[00 : 52 : 28] « *Le Tango de Níco* » (Hommage musical)

[00 : 54 : 00] « *Fandango de l'enterrement* » (Hommage musical)

[01 : 04 : 39] « *La caimana - Jazz cabaret* » (Hommage musical)

[01 : 14 : 55] « *Yo soy Shangó / C'est moi Shangó - 3, repentí* » (Monologue)

[01 : 21 : 00] « *Introduction du combat final* » (Célébration)

[01 : 27 : 30] « *Chachacha de Caridad* » (Célébration)

[01 : 29 : 58] « *Yo soy Shangó / C'est moi Shangó - 4, collectif* », résurrection (Liesse collective et célébration)

La plupart de ces chansons servent à définir les personnages, individuellement et au sein du collectif. On expose leurs traits de caractère, leurs rêves, leurs déceptions. La chanson fait souvent office de monologue intérieur. Au fil du film et des paroles, divers imaginaires se combinent : l'univers de la religion afro-cu-

13 Ce musicien qui a également composé la musique du long métrage d'animation *Vampiros en la Habana* (Juan Padrón, 1980) vit à présent en France.

14 Le premier long métrage de fiction musical, *Un día en el solar*, a été tourné en 1965 par Eduardo Manet, auteur et cinéaste exilé en France depuis 1968.

baine, l'idéologie révolutionnaire, l'humour quotidien et la tradition mondiale de la comédie musicale. L'ensemble étant réinterprété et adapté avec des sonorités typiquement cubaines. Gómez choisit pour titre un mot afro-cubain, *Patakín*, qui désigne un conte portant sur la vie de saints. La *santería* s'impose donc comme base narrative. Parmi le panthéon des divinités qui combinent un orisha africain et un saint catholique, le réalisateur choisit plusieurs figures masculines et féminines. Enfin, pour ancrer ses personnages dans un contexte plus prosaïque, il leur attribue des noms de famille : Shangó Valdés y Valdés y Ogún Fernández García.

Nom dans le film	Orisha ou saint catholique équivalent
Shangó Valdés y Valdés	Sainte Barbe
Son épouse Candelaria	Oyá
Ogún Fernández García	Saint Pierre
Caridad (Vierge de la Caridad del Cobre)	Oshún
Elegguá	Saint Antoine ou l'Âme Seule
Ikú	La Mort
Mercedes (Mère de Shangó)	Obatalá, la Vierge

Les caractéristiques de chacun sont respectées : Shangó est viril, fier, il aime les femmes et ses couleurs sont le rouge et le blanc. Néanmoins, le Shangó du film est une version dégradée de l'orisha supérieur. De son côté, Ogún, traditionnel ennemi de Shangó est également un guerrier, courageux, juste et travailleur. Elegguá, le facétieux, l'enfant, celui qui ouvre les chemins remplit exactement ces mêmes rôles dans le film.

Fig. 1 à 4





L'auteur a ajouté un sous-titre exclamatif « qui signifie fable ! ». Pour reprendre la classification d'Altman (1992), nous sommes plongés avec le plus grand naturel dans une comédie musicale mi-« conte de fées » mi-« folklore » qui s'affirme comme pur produit de l'invention. *Patakín* résout la dichotomie typique des comédies musicales entre monde chanté / dansé et monde parlé dans la mesure où dans l'île, la présence de la musique est reconnue comme quotidienne. Il ne semble finalement pas si étrange qu'une conversation débouche sur un pas de danse. Au-delà du cliché, la musicalité innée de la société est indéniable. Les pratiques des esclaves, la liturgie du culte yoruba avec ses tambours et ses chants, les *descargas* et autres types d'improvisations ont déplacé la musique en dehors des lieux consacrés. À propos du rôle de la musique dans le culte de la *santería*, Maya Roy dit qu'« [elle] n'est pas là pour le décor ou la distraction mais qu'[elle] fait partie de l'action poursuivie dans le rituel, qu'[elle] est elle-même force agissante [...] ». » (Roy, 1998 : 27) Nous pouvons ainsi résumer le paradoxe induit : un pays marqué par sa pratique intensive à la fois de la musique et du cinéma n'a pas privilégié le genre de la comédie musicale, soit par manque de moyens financiers¹⁵, soit par stratégie d'évitement puisque ce genre est traditionnellement catalogué comme hollywoodien. Contredisant la tendance, le réalisateur a livré une interprétation personnelle très enthousiaste des codes établis en la matière.

La séquence d'ouverture du film présente successivement les deux héros antagonistes. Shangó descend d'un autobus et gravit un escalier en plein air, accompagné par ses amis et les gens du quartier, jusqu'à arriver à une table de domino où il marque une pause. Durant son ascension, il est pareil à un roi acclamé par son peuple louant son caractère festif. Il est au centre du cadre,

15 C'est l'une des explications avancées par M. O. Gómez dans une interview. (Meñas, 1982).

vivant portrait de la *sabrosura*¹⁶ cubaine. Les cuivres dominant et la *clave* cubaine impose son rythme dès ce premier morceau pour ne plus disparaître au long des différents thèmes. La chanson est un dialogue entre Shangó – voix grave de crooner tropical et démarche chaloupée – et un chœur mixte. Au terme de ces louanges à la première et à la troisième personne du singulier, le héros fatigué par sa brève danse finit par apaiser sa soif d'un trait de rhum, au mépris des stéréotypes. La démesure de l'éloge est évidente à la lecture des paroles :

202

SERAFÍN: *¡Ave María Purísima! ¡Llegó el duro!*
 VOCES: *¡Más nadie que él!, ¡El bárbaro! [...]*
 EFRAIN: *¿Quién es el más jorocón de todos los jorocones?*
 CORO: *Shangó Valdés y Valdés.*
 SHANGÓ: *¿Y qué mi gente?*
 CANCIÓN: *Llegó Shangó*
 Sus pies hacen temblar la tierra.
 Su voz hace estallar la guerra,
 Porque del barrio es el rey.
 SHANGÓ: *Shangó Valdés, mi nombre es retumbar de truenos*
 No hay otro más que yo,
 Tampoco como yo,
 Shangó Valdés Valdés llegó.
 La vida de suerte me colmó y me enseñó, a cómo ser
 Rumbero, canalla y cantandor,
 Siempre el mejor,
 Y a no perder jamás.
 CORO: *Shangó él es*
 Tremendo bailador del bueno,
 No hay nadie más que él,
 Tampoco como él.
 ¡Qué bárbaro Shangó Valdés!
 *Él es Shangó Valdés Valdés*¹⁷.

Dans ce dialogue entre le héros et le peuple conquis, les superlatifs s'accroissent et le nom de Shangó est répété comme dans une prière. La chorégraphie est bien loin des mouvements d'ensemble réglés et alignés, ici le peuple danse librement autour de Shangó qui lui n'effectue que quelques pas sommaires en

16 Selon le *Diccionario del español de Cuba*, le terme *sabrosura* – difficile à traduire en français – se réfère à deux notions. Avant tout, une sensation de plaisir, le terme est employé comme *piropo*, compliment. *Sabroso* désigne aussi une personne qui aime vivre dans le confort, sans effort, et le plus souvent au crochet des autres.

17 « Jésus, Marie, Joseph, il arrive ! / Y'a pas mieux que lui ! Le monstre sacré ! / Qui est le plus grand de tous les monstres sacrés ? / Shangó Valdés y Valdés ! / Ça va la compagnie ? / Shangó est là, la terre tremble sous ses pieds. Sa voix déclenche des guerres, c'est lui le roi du quartier / Shangó Valdés, tu m'appelles et tu entends gronder la foudre, personne ne mégale, personne ne me dépasse, Shangó Valdés Valdés est là. La vie m'a comblé, et m'a appris, ce que je suis. *Rumbero*, canaille et chanteur, toujours le meilleur, jamais perdant, jamais / Shangó, oui c'est un sacré danseur, un des plus grands. Personne ne le dépasse, Personne ne l'égale, Shangó Valdés est vraiment génial. C'est lui Shangó Valdés Valdés. »

rythme. Après un simple cut, nous passons à Ogún qui participe à une fête de nature radicalement opposée. Il s'agit de la fête des ouvriers agricoles volontaires qui viennent d'achever leur récolte avant la date prévue dans une atmosphère de joie. La chanson d'Ogún sur son tracteur qui sert par la suite de support pour les acrobaties des danseurs et les longs travellings à travers champs sont inefables. Les paroles louent les valeurs du travail et l'émulation et font office, en somme, d'illustration littérale des théories de l'homme nouveau marxiste selon Che Guevara :

CORO: *El trabajo es un tesoro, vamos todos a cantar (bis)*

OGÚN: *Nunca detengas tu obra,*

Lucha, trabaja y prosigue,

Que el que nunca se decide,

Nada en esta vida logra.

CORO: *El trabajo es un tesoro, vamos todos a cantar (bis)*

OGÚN: *Jamás pierdas la confianza,*

Con esfuerzo triunfarás,

Si te falla la esperanza,

Atrévete un poco más.

Y de este modo verás,

Todo se puede lograr,

Sólo hace falta empezar,

Y no parar, hasta el final.

CORO: *El trabajo es un tesoro, vamos todos a cantar (bis)*

OGÚN: *Y de ese modo verás,*

Todo se puede lograr,

Sólo hace falta empezar,

Y no parar, hasta el final

CORO: *El trabajo es un tesoro, vamos todos a cantar (bis)¹⁸.*

Le schéma de la séquence précédente se répète : un homme central chante mais cette fois pas à la première personne, un chœur l'accompagne. Les fins de phrase de la chanson sont clairement ascendantes¹⁹, l'espace du tournage est ici plus vaste, les mouvements du groupe énergiques et organisés. Les plans d'ensemble et les longs travellings multidirectionnels contribuent à modeler un col-

18 « Le travail est un trésor, on va tous chanter ensemble. (bis) / N'interromps jamais ton ouvrage, lutte, travaille, persévère, l'indécis n'arrive à rien en ce monde. / Le travail est un trésor, on va tous chanter ensemble. (bis) / Ne perds jamais confiance, dans l'effort tu triomphes, si tu perds espoir, prends plus de risques encore. Et bientôt tu verras, rien ne te résistera, il suffit de commencer, et de persévérer, va jusqu'au bout. / Le travail est un trésor, on va tous chanter ensemble. (bis) / Et c'est sûr, tu verras, rien ne te résistera, il suffit de commencer, et persévérer, va jusqu'au bout. »

19 Le triomphalisme des paroles de cette chanson est modéré dès la séquence suivante. En effet, en 1982, époque du tournage, l'échec de la « *zafra de los 10 millones* » – la récolte de canne qui devait être historique – a déjà eu lieu. Les ouvriers agricoles se montrent moins ambitieux, moins à l'affût du record. Ogún apporte une preuve de sa nature raisonnable : « *Bueno, no será un record pero sí un buen average.* / Bon, ça ne sera peut-être pas un record mais au moins une bonne moyenne. »

lectif inébranlable, lequel est mis en évidence lors du refrain répété quatre fois. La manière de danser rappelle certaines des chorégraphies du film *Hair* (Milos Forman, 1979, États-Unis) contemporain de *Patakín* : de bons danseurs contemporains, portant des vêtements bigarrés, libérés de l'obsession millimétrée du ballet classique. La légèreté, la joie et la spontanéité dominent. La discipline joviale exprimée par le biais d'une esthétique rock et hippie, en plus d'être inhabituelle, est un clin d'œil assez osé. Ogún incarne l'exemplarité, mais amplement humanisée.

Pour résumer, cette double introduction n'est en rien moralisatrice, elle ne demande pas au spectateur de choisir un camp, elle essaie plutôt de réconcilier les deux extrêmes d'une prétendue schizophrénie cubaine entre flegme caribéen et rigueur révolutionnaire. Bien que la chanson d'Ogún semble pensée pour mobiliser le plus grand nombre, dans le reste du film, c'est à Shangó que la plus grande place sera accordée. Comme le souligne un critique dans la revue états-unienne *Voice* : « Not only is the hilariously swaggering Benavides a far more dynamic screen presence than the revolutionary paradigm Arredondo, but Shangó's boastful theme is the movie's obvious hit song »²⁰. Sur dix-sept chansons, le thème de Shangó est répété quatre fois. Sa récurrence – c'est encore lui qui fait office de générique de fin – le transforme en fil conducteur. De la même manière que dans la traditionnelle « Guantanamera », la mélodie seule est reprise accompagnée de paroles adaptées à chaque fois à l'expérience vécue. Par deux fois, on nous propose la version égocentrique du « C'est moi Shangó », avec des paroles différentes. Ensuite, lorsque le pêcheur se repent et porte un regard rétrospectif sur sa vie, le leitmotiv devient « *Yo pude ser / J'aurais pu être* ». Cette avant-dernière version est très intéressante car elle se transforme en ballade dans laquelle sur fond de guitare et violons, le héros établit une liste de métiers et titres honorables : maître d'école, chanteur, joueur de baseball vedette, docteur, militant, ouvrier exemplaire, artiste, etc. Enfin, pour la quatrième occurrence, le refrain devient « *Llegó el final / Voilà, c'est la fin* ». Dans l'ultime combat entre la droiture et la roublardise, alors que le justicier l'emporte classiquement, le peuple se plaint jusqu'à obtenir la résurrection du « bad boy ». Le chœur demande alors à l'assistance – au peuple en somme – de « choisir son refrain ». Les chansons elles ont déjà pris le parti de Shangó bien qu'il soit, aux yeux de l'orthodoxie révolutionnaire, plein de défauts. Plus tôt dans le film, Ogún lui-même reconnaît la supériorité du moins vertueux au cours d'une séquence métafictionnelle qui révèle d'une certaine façon la position en la matière du réalisateur. Il joue avec le paradoxe identitaire du cubain idéal qui se débat entre plaisir et devoirs.

20 « Non seulement l'hilarant et hâbleur Benavides est à l'écran bien plus dynamique que le paradigme révolutionnaire Arredondo, mais le thème prétentieux de Shangó est clairement le tube du film. » (Hoberman, 1985). Arredondo et Benavides jouent respectivement les rôles d'Ogún et Shangó.

SHANGÓ: Yo sé bien que le han contado que soy un hombre perdido, un borracho empedernido y un bohemio depravado, dicen mal los que así dicen. Yo soy mamey, asere.

OGÚN: Entonces te va bien, aquí en el trópico se puede ser de todo menos pesado.

SHANGÓ: ¡Estás hablando bien!

OGÚN: Tú, no tienes problemas. Yo en cambio, como soy pesado.

SHANGÓ: Na... pero sí... ¡bueno!, asere, al que le tocó, le tocó, ¿no?

OGÚN: Por eso, por eso mismo, para poder ser tu rival en esta película, aparte de ser trabajador de avanzada, serio y responsable, tengo también que ser gracioso y bullanguero. [...]

SHANGÓ: ¡Déjate de una gracia y no me robes el papel! El muchacho de la película soy yo, el duro, el simpático²¹.

En ancrant sa narration dans un contexte national, l'auteur s'interroge sur l'identité. La double séquence musicale d'ouverture présentée précédemment était déjà une exposition en règle du syncrétisme cubain amplement commenté au-delà du domaine musical et religieux. *Patakín*, qui se présente à première vue comme un long métrage inoffensif, opère des rapprochements politiques et sociaux audacieux. Il revendique un métissage biologique total que l'on voit d'ailleurs bien dans le casting des personnages et des danseurs. Dans chacune des séquences groupales, le réalisateur a élaboré un éventail rigoureux de couleurs de peaux mais aussi d'âge et de sexe. Dans la bande originale, il mêle les genres sans aucune hiérarchie. La musique des jazz bands que les blancs écoutaient dans les Social Clubs des années 40 est ici interprétée par une chanteuse noire juste après une très cubaine *rumba de cajón*. Le rock est aussi très présent, alors qu'on sait que son histoire à Cuba dans les années 60 et 70 était plutôt polémique. Il est ici proposé avec des paroles très politiquement correctes. Enfin, la *guaracha* héritée du théâtre *bufo* et le *son*, genres plus populaires, fédèrent tout le monde.

En toute logique, Manuel Octavio Gómez et ses personnages revisitent l'histoire du *musical* de Broadway à travers les hommages aux classiques *An American in Paris* (Vincente Minelli, 1951), *The Band Wagon* (Vincente Minelli, 1953) et *All That Jazz* (Bob Fosse, 1979) entre autres. Mais cette histoire, qui s'au-

21 SHANGÓ : J'imagine qu'on t'a raconté que je suis perdu pour la cause, un buveur invétéré et un bohémien dépravé. Ceux qui disent ça se trompent. Je suis une perle mon gars.

OGÚN : Alors tant mieux pour toi, ici sous les tropiques, on te pardonne tout, sauf d'être ennuyeux.

SHANGÓ : Bien dit !

OGÚN : Tout va bien pour toi. Moi, par contre, comme je suis ennuyeux...

SHANGÓ : Mais non... enfin si... bref, mon gars, chacun son style non ?

OGÚN : C'est bien le problème, précisément, pour pouvoir être ton rival dans ce film, en plus d'être travailleur irréprochable, sérieux et responsable, je dois aussi être marrant et extravagant [...].

SHANGÓ : Laisse-tomber, me vole pas mon rôle ! Le héros du film c'est moi, le viril, le mec sympa.

to-revendique comme fable, finit par opérer des miracles cinématographiques lorsque ces illustres États-Uniens donnent la main aux Russes à la faveur du montage. Il est fait référence plus précisément au film du réalisme socialiste *Traktoristy* d'Ivan Pyriev (*Les Tractoristes*, 1939, Union Soviétique). S'ajoutent à cela – pour que l'hommage soit exhaustif – l'empreinte de Jacques Demy, les couleurs pastel des *Demoiselles de Rochefort* (1967, France), les pianos de Michel Legrand et les références au cabaret français, en particulier dans la chanson « Iré a Paris ». Ces apports étrangers, populaires ou plus élitistes sont tour à tour affirmés ou dilués pour finalement arriver à ce véritable syncrétisme artistico-politique ; en d'autres termes, en partant de formes identifiées, on obtient une forme nouvelle, autonome.

Le film opère de saines désacralisations, à commencer par la religion qui se transforme en un phénomène humain et terrestre. Il est commun que les rites de la *santería* combinent respect et adresses familières et spontanées aux saints. Cette pratique s'étend à la religion catholique au moment par exemple où le cinéaste donne vie à une surprenante *pietà* :

Fig. 5



La Vierge vêtue de bleu comme il se doit reçoit dans ses bras son fils mort qui porte encore ses gants de boxe. Alors que tous les acteurs se figent pour mimer un arrêt sur image, Caridad, en tenue de gala, chante et danse un chacha qui contraste avec la mort brutale et le recueillement. Voici résumées dans ce plan la fantaisie et l'absence de frontières dont fait preuve Manuel Octavio Gómez lorsqu'il entremêle les imaginaires.

L'humour, omniprésent dans le film, sert également à dénoncer le machisme. Malgré la virilité exacerbée des orishas²², ce sont les femmes qui, à l'instar des héroïnes du célèbre « America » de *West Side Story* (Jerome Robbins et Robert Wise, 1961, États-Unis), détiennent le pouvoir et dominent les débats. Elles savent se défendre seules : « Pourquoi déranger un homme pour se débarrasser d'un fantôme ? » répond d'ailleurs une femme offensée à Shangó. Ensuite,

22 Signalons que la virilité est questionnée par exemple lorsque Shangó admire son reflet dans le miroir et pense à voix haute : « Eh ben, je vous jure que si je n'étais pas un mec un vrai, je tomberais amoureux de moi-même ! »

lorsque ce dernier souffre durant le match de boxe final, sa mère l'encourage ainsi : « ¡De pie, que yo parí un macho! »²³. Le fils lui répond alors « ¡No seas tan machista! »²⁴. Les paroles de trois des chansons offrent un espace de revendication féministe. La première fois durant un monologue de l'actrice Asseneh Rodríguez, vêtue en parfaite femme au foyer, Candelaria, son personnage, entre en résistance :

*Yo sé que tú te vas, te vas de vacilón,
Y yo metida aquí en la casa,
Porque es que a ti te da la gana.
Pero esto no puede seguir, corazón,
Yo me cansé de estar entre la grasa,
Pero esto no puede seguir corazón,
Tú por la calle, y yo aquí de plantón, porque te da la gana. [...]
La calle es para ti, y para mí el fogón,
Siempre tú vas de fiesta en fiesta,
Y yo metida aquí en la casa,
Pero esto no puede seguir, corazón. [...]
(Hablado) Pero, ¿qué se pensará ése? El por ahí de callejero ¿y yo de esclava? ¡Qué va, mi vida! ¡Se acabó! ¿Me oíste? ¡Se acabó! ¡La calle también para mí! ¡Callejera, yo! ¿Y el fogón? ¡Que se apague!
(Cantado) Porque me da la gana²⁵.*

Ce mambo naît du délire personnel d'une femme enfermée entre quatre murs. Dans son intérieur intégralement peint et décoré aux couleurs fétiches de son mari, elle danse tout en lavant, repassant et cuisinant et elle finir par tout abandonner, s'habiller et sortir. Un autre exemple du refus des femmes à accepter la domination masculine intervient lorsque Caridad et Candelaria s'affrontent à la plage. Une inversion des clichés s'opère. Au lieu de scènes dont les hommes sont les héros et où les femmes sont utilisées comme décor, dans *Patakín*, elles sont vêtues et chantent, entourées d'hommes muets qui ne portent qu'un maillot de bain.

Manuel Octavio Gómez utilise sa comédie musicale au ton bouffon pour railler des aspects de la société cubaine comme le fonctionnement de l'état, la corruption et le « *sociolismo* » – *type de socialisme où le « piston » est roi – à travers le personnage du bureaucrate menteur et mythomane Níco*. Dès le départ, le film était pensé comme une critique de certains types cubains

23 « Debout, j'ai accouché d'un homme moi ! »

24 « Ne sois pas si macho ! »

25 « Je sais bien que tu pars, que tu pars faire la fête / Et moi je suis plantée à la maison / parce que ça te va bien comme ça. / Mais ça ne peut pas durer mon amour, / Je suis lassée d'être les mains dans la graisse, / Non ça ne peut pas durer mon amour, / Toi dans la rue et moi ici plantée, parce que ça te va bien comme ça. [...] La rue est ton domaine, le mien devant mes fourneaux, / Tu passes de fête en fête sans arrêt, / Et moi je suis plantée à la maison, / Mais ça ne peut plus durer mon cœur. [...] (Elle parle) Il croit quoi lui ? Qu'il peut pavaner dans les rues et moi je joue l'esclave ? Oh non, mon beau ! C'est fini ! Tu m'entends ? Fini ! La rue est à moi aussi ! A moi de pavaner ! Et les fourneaux ? Qu'ils s'éteignent ! / (Elle chante) Parce que j'en ai envie. »

contemporains. Les clins d'œil au spectateur se multiplient : les personnages rompent bien souvent le pacte fictionnel pour s'adresser au complice assis dans son fauteuil, comme par exemple dans un savoureux et clairvoyant dialogue entre Shangó et sa femme. Au mépris de toute vraisemblance, Shangó est poursuivi par sa propre femme qu'il ne reconnaît pas car elle est déguisée. Dans cette parodie de poursuite de film noir, elle tente de partir en chasse du véhicule de son mari mais déclare, face à la pénurie : « *Caballeros, ¡qué difícil resulta en este país decir : Taxi, siga este carro!* »²⁶. Alors qu'il l'a distancée, Shangó se retourne et lui crie « *¿Qué pasa chica? ¿Tú te crees que esto es una película americana o qué?* »²⁷.

Malgré les doutes des critiques de l'époque au sujet du niveau d'interprétation à privilégier pour ce film, nous pensons que le réalisateur, même dans les séquences les plus caricaturales, a maintenu une certaine distance parodique. Au final, en se livrant à cet exercice d'hommage cinématographique et de transposition de mythe, Manuel Octavio Gómez oscille entre soumission générique consentie et prise de distance. Les désacralisations successives le mènent à la réalisation de son projet, l'actualisation des *patakines* traditionnels, la réflexion sur la place de Cuba dans le cinéma mondial et la parodie des travers de la société cubaine.

Réception du film et conclusions

S'il a été facile pour le spectateur de se reconnaître dans ce film émaillé d'humour et de références locales, les critiques en revanche divergent. Ils s'accordent sur la forme : tous trouvent que le jeu des acteurs est inégal et que l'ensemble présente des problèmes de continuité narrative. Mais ces points qui font l'unanimité mis à part, certains auraient aimé trouver une cubanité plus authentique et se sont plaints par conséquent des clins d'œil à la culture états-unienne. Cette tendance est relayée par exemple dans la critique de *Juventud Rebelde* publiée en 1983 : « *Apoyado en los clisés característicos de la comedia musical norteamericana, la cubanización de sus fórmulas queda en un grado de epidémico traslado, según plano y escasamente creativo tratamiento cinematográfico* »²⁸ (Alonso, 1983). Les critères d'appréciation des organes officiels cubains et des principales revues états-uniennes sont fort logiquement radicalement opposés. Certains Cubains ont pris le film très au sérieux et ont formulé des reproches appuyés sur le fond. Entre autres, on trouve dans quelques articles la mention de la condamnation insuffisante du personnage « négatif » de Shangó, jugé trop « sympathique » (Valper, 1984), sur le développement insuffisant du vertueux Ogún, trop « ennuyeux », ou encore sur l'usage inconvenant d'expressions grossières :

26 « Pas moyen dans ce pays de dire « Chauffeur, suivez cette voiture ! »

27 « Qu'est ce qui t'arrive ma grande ? Tu as cru que c'était un film américain ou quoi ? »

28 « [...] fondé sur des clichés caractéristiques de la comédie musicale nord-américaine, la cubanisation de ses formules se cantonne à un degré de transposition épidémique, le tout servi par un traitement cinématographique plat et peu créatif. »

*Expresiones del argot marginal alternan con vocablos y giros ajenos a la definición perseguida. Lo popular deviene populachero, chabacano, vulgar; cuando no impostado, artificial y falta de médula en los parlamentos de quienes podrían ser calificados de entes positivos*²⁹ (Alonso, 1983).

C'est ce genre de critique qu'essuiera quelques années plus tard le groupe NG La Banda, sans que cela n'altère son ascension vers la notoriété. La satire semble avoir complètement échappé à de nombreux critiques aveuglés par ce qu'ils perçoivent comme de la dépravation. À l'inverse, d'autres critiques aux États-Unis n'ont vu dans le film qu'un pur divertissement :

One of the most deliciously silly films to come along in quite a while, Patakin is guaranteed to offend anyone who takes seriously any of the following: left-wing extremism, right-wing extremism, machismo (pro or con), feminism (pro or con), collective farming or Hollywood musicals.

For all of the rest of us, this Cuban-made medley of mythology, music and mirth is a daffy delight. [...]

*Don't worry about what it all means [...]. Just go and enjoy the surrealistically illogical staging, the good voices and irresistible rhythms, the Latin verve of it all*³⁰ (Regan, 1986).

*As for Critical opinion, I really have none, except to say that Patakin is a lot more fun (and certainly more bawdy) than anything puritanica America could ever come up with on the same subject*³¹ (Varney, 1985).

En fin de compte, les critiques cubains qui regrettent la carence de comédies musicales – « genre nécessaire » selon *Juventud Rebelde* – dans la filmographie nationale consacrent peu de commentaires à la partie chantée. À l'inverse, les critiques nord-américains ont trop vite résumé l'ensemble à un *entertainment* caribéen léger. Nous pensons précisément qu'un entre-deux dépassionné conduirait à une revalorisation. Le film est victime d'un clair contretemps entre l'époque où il a été tourné et la tendance à Cuba à ce moment-là. En 1982, la

29 « Il y a une alternance entre expressions d'argot marginal et mots et tournures qui s'éloignent du but poursuivi. On glisse du populaire vers le populaire outrancier, le mauvais goût, la vulgarité ; quand on ne tombe pas carrément dans l'imposture, l'artifice et le manque de contenu des tirades de personnages qu'on pourrait qualifier pourtant de modèles. »

30 « L'un des films les plus délicieusement farfelus qui soit arrivé sur nos écrans depuis longtemps, « Patakin » va certainement offenser quiconque prend au sérieux l'un des éléments suivants : l'extrême-gauche, l'extrême-droite, le machisme (pour ou contre), le féminisme (pour ou contre), le collectivisme agraire ou les comédies musicales hollywoodiennes.

Pour tous les autres dont je fais partie, ce medley made in Cuba de mythologie, de musique et de liesse est un délice foudroyant. [...]

Ne vous inquiétez pas trop du sens [...]. Allez-y sans réfléchir et régalez-vous de la mise en scène surréaliste tant elle est illogique, des belles voix et des rythmes irrésistibles, ce concentré de fièvre latino. »

31 « Je n'ai pas d'opinion critique à proprement parler, sauf de vous dire que *Patakin* est bien plus amusant (et certainement plus grivois) que tout ce que l'Amérique puritaine pourra jamais proposer sur un sujet similaire. »

chanson à texte engagée du mouvement de la *Nueva Trova* était lancée depuis déjà dix ans³². Les grandes formations de salsa commençaient à avoir du succès et peut-être *Patakín* proposait-il un répertoire trop ancien. L'hommage à l'héritage africain, pourtant en apparence essentiel, n'a pas non plus été développé outre mesure. L'absence de percussions ou de termes africains dans les chansons révèle les limites du système de référence. De plus, l'organisation marchande du cinéma cubain est complexe dans la mesure où il n'existe pas de commerce de produits dérivés ou de captations des bandes originales. Il s'avère donc difficile pour une comédie musicale cubaine de vivre en dehors des écrans. Son impact doit s'exercer dans l'instant, autre raison qui explique la répétition du thème de Shangó. Malgré toutes les réserves, cette tentative louable d'incursion dans un genre peu pratiqué pourrait bien devenir à terme un film culte.

Œuvres citées

- ALTMAN, Rick (1992) : *La Comédie musicale hollywoodienne. Les problèmes de genre au cinéma* [1987]. Paris : Armand Colin.
- ANDERSON, Benedict (2002) : *L'Imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*. Paris : La Découverte.
- BALEN, Noël (2006) : *Música cubana*. Paris : Fayard.
- GÓMEZ, Manuel Octavio y ESPINOSA, Eugenio H., *Patakín*, Scénario original du film.
- HAENSCH, Günther, WERNER, Reinhold, CÁRDENAS MOLINA, Gisela, (2000) : *Diccionario del español de Cuba*. Madrid : Gredos.
- KABOUS, Magali (2006) : *Écriture filmique, écriture littéraire, chemins croisés de l'identité cubaine*, Thèse de doctorat sous la direction de Jacques Gilard. Université de Toulouse 2 le Mirail.
- ROY, Maya (1998) : *Musique Cubaines*. Paris : Cité de la Musique/Actes Sud.
- SARUSKY, Jaime (2005) : *Grupo de experimentación sonora del ICAIC. Mito y realidad*. La Havane : Editorial Letras Cubanas.

Articles

- ALONSO, Alejandro G. (1983) : « Música, mitos y realidad en un filme cubano ». *Juventud Rebelde* (9 janvier).
- HOBERMAN, J. (1985) : « Havana Wonderful Time ». *Voice* (5 mars).
- MESTAS, María del Carmen (1982) : « Patakin ». *Muchacha* (décembre)
- REGAN, Kate (1986) : « « Patakin » – A Wacky, Colorful Delight from Cuba ». *San Francisco Chronical* (23 juillet).
- VALPER, E. (1984) : « Patakín ». *Bohemia* (13 janvier).

32 On n'utilisait pas à Cuba la catégorie « *canciones de protesta* » ou « *protest song* » car le terme ne semblait pas adéquat aux yeux des autorités.

