

L'ESCLAVAGE ET SES MONSTRES DANS LE THÉÂTRE PÉNINSULAIRE ESPAGNOL DU XIX^e SIÈCLE

Pays esclavagiste par excellence, puisqu'elle l'instaure dans le Nouveau Monde au XVI^e siècle et qu'elle le maintient jusqu'à la fin du XIX^e siècle dans les restes de son empire colonial antillais, l'Espagne connaît un rapport ambigu à cette institution. Le processus abolitionniste s'y prolonge pendant plus de soixante-dix ans¹, au cours desquels l'Espagne joue un double jeu : elle ratifie l'abolition de la traite tout en la tolérant. Non seulement elle distingue l'abolition de la traite et de l'esclavage, mais elle établit une abolition à plusieurs vitesses sur son territoire. Par son ambivalence, elle s'écarte tant de ses voisins européens, comme la France ou l'Angleterre, ouvertement abolitionnistes dès la première moitié du siècle, que des États-Unis, où la question de l'esclavage donne lieu à un véritable débat de société². Cela est dû à l'essor tardif de l'économie sucrière dans les Antilles espagnoles, qui repose sur la main d'œuvre esclave à un moment où la condamnation de telles pratiques commence à se diffuser dans le monde atlantique³. Cette ambiguïté fondamentale des autorités explique sans doute pourquoi les idées abolitionnistes mettent si longtemps à percer dans la société espagnole.

Il semble donc légitime de s'interroger sur la représentation de l'esclavage en Espagne : quelle est la spécificité du regard porté sur l'esclave, et de l'image qui en est donnée à voir dans la métropole tout au long du siècle ? Pour y répondre, le théâtre constitue sans doute le médium le plus efficace, et ce pour deux raisons : d'abord, le théâtre occupe une place centrale dans la vie de l'époque⁴. La production, très dynamique, touche une variété de publics. Plus fondamentalement, il est au cœur de l'actualité sociale : la scène sert de tribune idéologique, mais les pièces peuvent faire aussi l'objet de nombreux débats et de chroniques dans la presse... Qui plus est, il existe un véritable corpus d'œuvres théâtrales sur l'esclavage. En effet, sur les milliers de pièces de théâtre produites au XIX^e siècle, on estime à une centaine celles qui mettent en scène des personnages d'origine africaine⁵, dont une trentaine a pour thème principal l'esclavage. Pourtant, le sujet a été très peu étudié en profondeur, à l'exception

¹ Ce long processus va de 1817, date du premier traité d'abolition de la traite, jusqu'à 1886, date de l'abolition réelle de l'esclavage à Cuba.

² P. Arroyo Jiménez, « La Sociedad abolicionista española 1864-1886 », *Cuadernos de Historia Moderna y Contemporánea*, 1982, 3, p. 127-149.

³ J. M. Fradera et C. Schmidt-Nowara (eds.), *Slavery and Antislavery in Spain's Atlantic Empire*. New York, Berghahn Books, 2013, p. 6.

⁴ D. T. Gies, *El teatro en la España del siglo XIX*. Cambridge, Cambridge University Press, 1996, p. 3-4.

⁵ M. Vidal Tibbits, « El hombre negro en el teatro peninsular del siglo XIX », *Hispania*, 2006, 89-1, p. 1.

des travaux de Vidal Tibbits sur la figure du Noir et de Surwillo sur celle du négrier⁶.

Notre analyse révèle comment le théâtre péninsulaire met en œuvre une esthétique du monstrueux, mais pour en faire un usage très spécifique : non seulement elle sert à justifier l'esclavage mais, si dénonciation il y a, elle dénonce plutôt les dérives et les dangers du système que l'institution dans l'absolu. Nous assistons donc à une déconnexion entre l'esthétique classique du monstrueux et la dénonciation qui en résulte, qui nous situe loin du discours abolitionniste⁷. Le recours au monstre permet, certes, de 'mon(s)trer' l'excès, l'horreur de l'institution ; mais il stigmatise aussi l'écart à la norme⁸. Nous traiterons cette problématique à l'aune des trois monstres qui dominent cette dramaturgie : l'esclave, le négrier et l'indépendantisme.

Notre étude se fonde sur six pièces⁹ parues à des moments clés de l'histoire de l'esclavage en Espagne, et qui illustrent l'ambiguïté foncière de la position espagnole en matière d'esclavage : *El capitán negrero* d'Antonio García Gutiérrez¹⁰ (1865) et *La cadena del esclavo* de Manuel de los Santos Barrios¹¹ (1867) voient le jour à la fin de la période isabeline, après l'abolition de la traite, mais restent sous le joug de la censure théâtrale. *El insurrecto cubano* d'Eleuterio Llofriu y Sagrera¹² (1872), et *¡Viva Cuba española!* de Pedro

⁶ Voir notamment : M. Vidal Tibbits, « El hombre negro... », p. 1-12 ; L. Surwillo, *Monsters by Trade : Slave Traffickers in Modern Spanish Literature and Culture*, Stanford, Stanford University Press, 2014.

⁷ Cette absence est sans doute le reflet du faible écho que rencontre le discours abolitionniste en général. Mais peut-être s'explique-t-elle aussi en partie par le rôle de la censure théâtrale, toujours en vigueur jusqu'à la Révolution libérale de 1868, et qui aurait pu décourager l'émergence d'un théâtre engagé de fait, les pièces abolitionnistes étrangères, comme les adaptations théâtrales de *Uncle Tom's Cabin*, vont être révisées et adaptées au système en vigueur (voir L. Surwillo, *Monsters by Trade...* ou E. Lafuente, « 'Las cabañas de Tom', de la traducción a la adecuación de las ideas abolicionistas en el teatro español del siglo XIX », F. Lafarga et L. Pegenaute (eds.), *Creación y traducción en la España del siglo XIX*, Berne, Peter Lang, 2014).

⁸ « Le monstrueux restera toujours un dialogue avec la norme, une affaire d'ordre et de désordre et, en ce sens, une affaire de société », D. Manuel (dir.), *La figure du monstre : phénoménologie de la monstruosité dans l'imaginaire contemporain*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2009, p. 12.

⁹ Il s'agit d'auteurs de second rang, sauf pour le célèbre librettiste García Gutiérrez. Ils accompagnent souvent leur pièce d'une dédicace qui expose d'emblée leur positionnement idéologique : en hommage tantôt à la libération des esclaves, tantôt aux volontaires qui défendent l'unité nationale.

¹⁰ *Le capitaine négrier*, [ECN]. A. García Gutiérrez, *El capitán negrero*, zarzuela en tres actos, Madrid, Adm. lírico-dramática, 1865.

¹¹ *La chaîne de l'esclave*, [LCDE]. M. Santos Barrios, *La cadena del esclavo*, drama en tres actos y en verso, Madrid, El Teatro y adm. lírico-administrativa, 1867.

¹² *L'insurgé cubain*, [EIC]. E. Llofriu y Sagrera, *El insurrecto cubano*, drama en tres actos y dos cuadros, Madrid, 1872.

Marquina et José Olier¹³ (1876) sont représentées et publiées pendant la Guerre des Dix Ans à Cuba¹⁴. *El 24 de diciembre o la abolición de la esclavitud* de José Mazo¹⁵ (1873) sort en hommage à l'abolition de l'esclavage à Porto Rico et enfin *Los dos esclavos* d'Antonio Roig Civera¹⁶ (1886) marque l'année de l'abolition définitive de l'esclavage à Cuba.

L'esclave

La représentation de l'esclavage dans le théâtre espagnol péninsulaire passe par la déshumanisation de l'esclave. Pour cela, les dramaturges puisent dans l'esthétique du monstrueux pour représenter l'esclave déshumanisé. Comme le monstre, l'esclave apparaît « *entre l'humain et l'inhumain, entre la forme familière et l'informe* »¹⁷. L'assimilation de l'esclave à un monstre couvrirait ainsi une double fonction : déshumaniser l'esclave, à travers notamment son animalisation, et le mettre à distance du corps social à travers la moquerie.

L'esthétique de la monstruosité repose ici sur l'animalisation, voire la réification de l'esclave, faisant de lui une figure hybride entre l'humain et le non humain. Désigné tantôt comme « perro » ou « mono », tantôt comme « lagarto », « serpiente » ou « reptil »¹⁸, l'esclave est systématiquement animalisé. Sur le ton léger du théâtre lyrique, la *zarzuela* permet de forcer encore plus le trait, si bien que le précepteur des esclaves dans *El capitán negrero* les compare à du bétail :

El amo es bueno
y a estos caribes
paja y centeno
debiera dar.¹⁹

¹³ *Vive Cuba espagnole!*, [VCE]. P. Marquina et J. Olier, *¡Viva Cuba Española!*, drama en tres actos y en verso, Madrid, Adm. Lírico-dramática, 1876.

¹⁴ La Guerre des Dix Ans (1868-1878) est la première guerre d'indépendance à Cuba. L'insurrection se solde par le pacte de Zanjón qui rétablit l'autorité espagnole dans l'île. C'est un moment clé dans l'histoire de l'esclavage également, car les insurgés proclament à la fois la libération de l'île et l'émancipation des esclaves, recrutant ainsi de nombreux marrons sur leur front. Le pacte de Zanjón acte l'émancipation des esclaves insurgés et accepte aussi celle des esclaves ayant combattu aux côtés des troupes espagnoles. Nous y reviendrons dans la dernière partie de l'article.

¹⁵ *Le 24 décembre ou l'abolition de l'esclavage*, [E24]. J. Mazo, *El 24 de diciembre o la abolición de la esclavitud*, drama de gran espectáculo en tres actos, original y en verso, Madrid, 1873.

¹⁶ *Les deux esclaves*, [LDE]. A. Roig Civera, *Los dos esclavos*, zarzuela en tres actos, Valencia, 1886.

¹⁷ P. Ancet, « L'ombre du corps monstrueux », dans D. Manuel (dir.), *La figure du monstre...*, p. 25.

¹⁸ « chien », « singe », « lézard », « serpent » ou « reptile ».

¹⁹ « Le maître est gentil, et c'est de la paille et du seigle qu'il devrait donner à ces Noirs », p. 72. Toutes les traductions sont de l'auteur.

Le négrier Roberto dans le drame *¡Viva Cuba española!*, à des bouts de bois :

No se asombre,
para mí un negro no es hombre
sino un trozo de madera.²⁰

Les dialogues insistent sur sa laideur physique : « en la tierra valenciana, a los feos como tú, los ponen de espantajo en las huertas para que no se acerquen los gorriones » assène le serviteur blanc Carrasco dans *Los dos esclavos*²¹. Et la couleur de la peau donne lieu à de nombreux jeux de mots : « Tú, negra como... el carbón! »²². Ou encore :

No hay que reír,
o hago con todos tinta
para escribir.
(*Haciendo resonar el látigo*).²³

La raillerie s'étend alors au parler et aux gesticulations de l'esclave, que l'on ne saurait lire comme une simple touche exotique :

¿Vení española por alto?
mí en el plataná espera,
o subí a arbo muy grande
con fusi y tóo a cuesta...²⁴

Ici, la déformation du langage dédouble l'animalisation : l'esclave Colás a une attitude simiesque lorsqu'il dit avoir grimpé tout en haut d'un bananier. L'expression primitive et déformée qu'il utilise pour l'énoncer complète le portrait grotesque du personnage.

Qui plus est, l'esclave lui-même finit par intégrer à son propre discours ces tropes qui l'éloignent du reste des humains. C'est Colás qui décrit en ces termes son périple jusqu'au camp des insurgés : « Mi corré má que lo ciervo / arrastrá como culeba »²⁵. Une description qui ressemble fort à celle de

²⁰ « ne vous étonnez point : pour moi, un Noir n'est pas un homme mais un bout de bois », p. 18.

²¹ « du côté de Valence, les vilains comme toi servent d'épouvantail dans les potagers, pour que les moineaux ne s'en approchent pas », p. 42.

²² « Toi, tu es noire... comme le charbon », *LDE* p. 21.

²³ « Il est interdit de rire, ou bien je fais de vous tous de l'encre pour écrire » (*En faisant claquer son fouet*), *ECN* p. 73. L'image de l'encre évoque ici la couleur de l'esclave mais aussi son sang versé, qui résulterait des coups de fouet suggérés par la didascalie.

²⁴ « Si les Espagnols viennent dans les montagnes ? Moi je les attends dans un champ de bananiers, ou bien je grimpe sur un grand arbre, muni de mon fusil », *EIC* p. 29.

²⁵ « Moi, courir plus que les cerfs, glisser comme les couleuvres », *EIC* p. 29.

Pancho dans *Los dos esclavos* : « Arrastrarme como un lagarto »²⁶. Ou encore, l'esclave Tomás décrit ainsi son voyage à Santiago de Cuba :

Lo mismo que la serpiente
arrastrando mi vejez.
[...] ya gateo, ya me arrastro...²⁷

La déshumanisation est intériorisée par les esclaves eux-mêmes, qui puisent dans ce bestiaire pour décrire leurs propres gestes.

Le choix des animaux n'est d'ailleurs pas anodin : il permet d'affubler l'esclave de caractéristiques morales particulièrement dégradantes. Ainsi l'esclave est fuyard, peureux, traître et malhonnête. L'esclave Colás est considéré « cobardón » et « gallina »²⁸ par les autres insurgés. La droiture de Pancho est également mise en doute : « Pues tú matas por detrás / como el reptil africano! »²⁹. Ces antivaleurs accentuent encore le contraste avec le héros blanc aux fortes valeurs morales.

On pourrait certes voir dans cette représentation animalisée, qui nous fait basculer dans la monstruosité, une dénonciation des conditions infrahumaines de l'esclavage. De fait, c'est toujours le négrier qui offre les portraits les plus inhumains des esclaves. Le trafiquant Nemesio oppose au discours apitoyé du propriétaire Clemente un portrait monstrueux de l'esclave :

Pues yo no: les considero
como a un ser envilecido,
de una condición abyecta,
que viene a besar sumiso
la mano que se levanta³⁰

Lorsque son portrait ne tient pas de cette esthétique du monstrueux, l'esclave se révèle être en fait un faux esclave ou un esclave injustement asservi ! C'est le cas de Ramón dans *La cadena del esclavo*, et de Fernando dans *Los dos esclavos*, écrite presque vingt ans plus tard : Ramón est le fils d'une esclave émancipée dont on avait caché l'acte de libération. Quant à Fernando, son père est un péninsulaire, réduit à tort en esclavage. À noter que ces personnages sont d'ailleurs blancs de peau... Indûment assujettis, ils pourront donc tenir des propos abolitionnistes et même être libérés à la fin de la pièce.

²⁶ « Glisser comme un lézard », p. 12.

²⁷ « Tout comme le serpent, en trainant ma vieillesse. [...] tantôt j'avance à quatre pattes, tantôt je rampe », *EIC* p. 37-38.

²⁸ « sale lâche », « poule mouillée », *EIC* p. 30-31.

²⁹ « Et bien toi, tu tues par derrière, tel un reptile africain ! », *LDE* p. 84.

³⁰ « Et bien, pas moi : je les considère comme des êtres avilis, d'une condition abjecte, qui viennent, soumis, baiser la main qui se lève sur eux », *LCDE* p. 61.

À ces exceptions près, le double recours à l'animalisation et au grotesque contribue à façonner la figure de l'esclave comme un monstre, en marge de la société. Mais par cette double distanciation, le théâtre péninsulaire tente de l'apprivoiser dans l'espace scénique. Le recours à la figure du monstre vient en fait souligner l'infériorité de l'esclave à l'égard de son maître, et justifier par là son exploitation et sa domination dans le système de plantation : c'est parce qu'il est plus proche de l'animal que l'on va pouvoir le faire travailler - et le vendre - comme s'il s'agissait d'une bête.

Cette justification raciale de l'esclavage est renforcée par la dimension 'humanisatrice' du système. De nombreuses pièces font allusion à l'évangélisation de l'esclave dans la plantation. Dans *La cadena del esclavo*, l'esclave Domingo est évangélisé par le prêtre San Román, dont il se sent redevable :

a su lado mú contento.
Me enseña a leer doctrina,
y a su mecé yo quererlo
mucho, mucho.³¹

Dans d'autres pièces on évoque l'accès de l'esclave à une certaine culture ou à l'alphabétisation. L'acte III de *El capitán negrero* s'ouvre ainsi sur une scène d'alphabétisation des esclaves, qui caricature, sur un ton amusé, la civilisation des esclaves. Il est révélateur que cette scène collective ait connu le plus grand succès de toute la pièce : elle est comique, tout en renforçant la place de l'esclave dans la propriété et dans la société³². Mais l'accès à la culture est aussi mis en exergue dans des pièces sérieuses. Dans *El insurrecto cubano*, les esclaves Ramón et Consuelo ont bénéficié d'une éducation exemplaire, ce qui fait passer les aspirations à la liberté de Ramón comme une manifestation d'ingratitude. À l'inverse, dans *El 24 de diciembre*, le maître de Juan fait de son fils un « muchacho instruido y de regular talento »³³, ce qui lui vaut la reconnaissance infinie du père.

L'accès à la culture et à la religion est le plus souvent présenté comme un acte de générosité du maître, qui décide d'éduquer son jeune esclave et lui inculque des valeurs chrétiennes. Mais par ces références, le théâtre ne fait que mettre en scène l'application des règlements sur l'esclavage en vigueur dans les Antilles espagnoles depuis le XVIII^e siècle. Or, ces lois reconnaissent comme l'un des droits de l'esclave son instruction dans la religion catholique. Ainsi le règlement de 1826 de Porto Rico s'intitule en fait « Reglamento sobre la educación, trato y ocupaciones que deben dar a sus esclavos los dueños y

³¹ « À ses côtés, je suis très heureux. Il m'apprend à lire la doctrine [chrétienne], si bien que je l'aime beaucoup monseigneur », p. 10.

³² Voir les chroniques de *La Época* (20/12/1865, p. 3) ou *La Discusión* (24/12/1865, p. 3).

³³ « un garçon instruit et talentueux », p. 8.

mayordomos de esta isla »³⁴. La primauté accordée à l'éducation se résume à l'éducation dans la foi catholique. Elle est évoquée dans les six articles du Chapitre 2. De la même manière, le *Reglamento de esclavos para Cuba* de 1842 consacre les cinq premiers articles au devoir d'évangéliser les esclaves et au maintien des pratiques catholiques au sein de la propriété. Ce devoir du maître s'étend aux premiers émancipés de la loi abolitionniste de 1870 (loi Moret), si bien que l'article 7 prévoit que le propriétaire garantisse aux enfants libres nés de ses esclaves un enseignement primaire et l'éducation pour exercer un art ou un métier³⁵.

Ainsi dans *La cadena del esclavo*, le prêtre San Román, pourtant humaniste et philanthrope, prend la défense de ce système normatif en vigueur. Il préfère les lois qui régulent les rapports entre le maître et son esclave, évitant les excès de tous bords, face aux aspirations abolitionnistes de Fernando :

Las mismas leyes que rigen
nuestras colonias ha tiempo,
garantizan al esclavo
contra los árbitros dueños.
Hoy la raza negra goza
de ventajas, miramientos;
y esclavos aquí disfrutan
mucho más que en sus desiertos,
con entera libertad.³⁶

Que ce soit sur le ton comique de la *zarzuela* ou sur le ton sérieux des drames, nous avons là une mise en scène qui présente au spectateur en toile de fond le système esclavagiste et ses bienfaits, reprenant d'ailleurs les arguments des propriétaires cubains et des défenseurs du système dans la péninsule.

Animalisation et caricature convergent alors dans la construction d'un personnage déshumanisé, en marge de la société comme de la scène théâtrale. Le théâtre espagnol donne à voir (*monstrare*) au public péninsulaire une figure monstrueuse de l'esclave, en ce qu'elle a de grotesque et d'obscène. Mais, comme le fait remarquer Milcent, en mettant en scène le monstre « on neutralise au moins en partie son pouvoir de nuisance, on lui ôte déjà une part de son ob-

³⁴ « Règlement sur l'éducation, le traitement et les occupations que doivent réserver à leurs esclaves les maîtres et majordomes de cette île. ». Voir M. Lucena Salmoral, *Leyes para esclavos. Ordenamiento jurídico sobre la condición, tratamiento, defensa y represión de los esclavos en las colonias de la América española*, 2000, p. 1222.

³⁵ Il est précisé que l'ancien maître devait, entre autres choses, « darles la enseñanza primaria y la educación necesaria para ejercer un arte o un oficio ». Voir M. Lucena Salmoral, *Leyes para esclavos...*, p. 1321.

³⁶ « Les mêmes lois qui régissent nos colonies depuis longtemps, protègent les esclaves des maîtres arbitraires. Aujourd'hui la race noire bénéficie d'avantages et fait l'objet d'attentions. Et les esclaves jouissent ici en toute liberté, bien plus que dans leurs déserts », p. 12.

scénité »³⁷ : ce monstre-bouffon, personnage du répertoire classique, renouvelé à des fins idéologiques, dénonce moins qu'il n'acte un rapport de force validé par la législation espagnole d'outremer.

Le négrier

Ce monstre physique qu'est l'esclave n'est donc plus craint ni à craindre. La véritable monstruosité morale est alors incarnée par le personnage du négrier, figure maléfique du théâtre sur l'esclavage en Espagne au XIX^e siècle. Toute une série de pièces se focalisent sur ce personnage consubstantiel à la thématique, comme l'indiquent d'ailleurs de nombreux titres : *El capitán negrero*, *Los negreros*, *El barón negrero* ou encore *El negro y el negrero*, etc. Le négrier est souvent désigné comme « monstre » abject par les autres personnages, qu'ils soient libres ou esclaves. Dans *¡Viva Cuba española!*, on retrouve ce terme à six reprises, ainsi que « infame » ou « tirano »³⁸. Tout un bestiaire de prédateurs est alors convoqué en miroir à celui de l'esclave : « serpiente infernal », « hiena », « tigre » ou « pantera »³⁹. Les deux tableaux du troisième acte de *El insurrecto cubano* opposent d'ailleurs « El corazón de hiena » à « La lealtad del negro »⁴⁰.

Le négrier est systématiquement caractérisé par son cynisme et sa cruauté. Sa monstruosité transparaît dans la perversité et la violence de ses actes, qui le déshumanisent à son tour. C'est en particulier à travers son histoire et ses actions qu'est révélé au spectateur le châtement physique à l'œuvre dans la plantation. Ainsi dans un monologue de *La cadena del esclavo*, Tomasa se plaint :

¡Es mú malo!... nunca jabla.
Pero gusta dar con fuate
y colgar carena larga.⁴¹

Les dialogues soulignent que ces châtements imposés par le négrier sont systématiquement disproportionnés par rapport à la faute commise, voire arbitraires. Les principales victimes du négrier sont les esclaves les plus vulnérables, ce qui démultiplie sa cruauté. Dans *Los dos esclavos*, Mariano, vieil esclave malade, est présenté comme appât au crocodile dans une scène de chasse particulièrement cruelle. Et le négrier empêche ensuite le fils de Mariano de

³⁷ A.-L. Milcent, *L'inquiétante étrangeté des monstres. Monstruosité, altérité et identité dans la littérature française, XIXe-XXe siècle*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2013, p. 15.

³⁸ « infâme », « tyran ».

³⁹ « serpent infernal », « hyène », « tigre », « panthère ».

⁴⁰ « Le cœur de hyène », « La loyauté du noir ».

⁴¹ « Il est très méchant!... Il ne parle jamais. Mais il aime nous flageller et se servir de la longue chaîne », p. 52.

prodiguer des soins à son père. Dans *La cadena del esclavo*, c'est un esclave enfant qui se fait battre, ce qui révolte son père :

Ese negro cimarrón
me ha jecho aquí un rasguñillo,
porque le largué un cachete
al pendejo de su hijo.⁴²

Ainsi, les châtiments du négrier constituent la porte ouverte au mélodrame : il sépare les familles en forçant Clemente à lui vendre Consuelo, la sœur de l'esclave Fernando⁴³ ; il vend aussi les petits de Domingo⁴⁴. Il s'en prend aux vieux, comme Mariano⁴⁵, et aux enfants, comme le fils de Vicente⁴⁶.

Or, si sa violence est extrême, elle est rarement représentée sur scène mais cantonnée aux dialogues ou au hors champ. La flagellation de Vicente est évoquée dans plusieurs répliques : « Y dele usted un *bocabajo* que me le desuelle vivo ! »⁴⁷, auxquelles répondent les coups de fouet et le commentaire « es el cimarrón Vicente, que le dan un *bocabajo* »⁴⁸. La cruauté de Nemesio va jusqu'à contempler l'acte de torture, mais cette violence est soigneusement épargnée au spectateur péninsulaire :

Por ahora me retiro:
Voy a ver a ese salvaje
cómo resiste el castigo.⁴⁹

Ces châtiments sont d'ailleurs qualifiés d'infâmes, cruels ou barbares par les autres personnages :

¡Ya cesó de la víctima el quejido!
¡Ya dejó de crujir!... ya no se siente
silbar feroz el bárbaro chasquido
azotando la piel del inocente!⁵⁰

⁴² « Ce noir marron m'a fait là une petite éraflure parce que j'ai collé une gifle à son crétin de gamin », p. 60.

⁴³ *LCDE* p. 20.

⁴⁴ *E24* p. 40.

⁴⁵ *LDE* p. 60-61.

⁴⁶ *LCDE* p. 60.

⁴⁷ « Et donnez-lui des coups de fouet qui le désossent vif ! », *LCDE* p. 60.

⁴⁸ « C'est le marron Vicente, à qui on donne des coups de fouet », p. 63.

⁴⁹ « Pour l'heure, je me retire. Je vais voir comment ce sauvage résiste à sa punition ! », p. 61.

⁵⁰ « Les plaintes de la victime ont enfin cessé ! On n'entend plus de craquement... on n'entend plus le sifflement féroce du barbare claquement qui fouettait la peau de cet innocent ! », p. 64. La structure chiasmatisque des adjectifs « bárbaro » et « inocente » marque bien l'opposition entre la barbarie du négrier et l'innocence de l'esclave.

Dans *¡Viva Cuba española!*, Don Pedro dénonce le trafic d'esclaves : « un negrero / no puede ser buen cristiano »⁵¹, et de rajouter :

Usted que en su juventud,
del vicio entre los azares
se lanzó a explotar los mares
en mengua de su virtud,
a las playas africanas
la desolación llevando,
hizo un caudal olvidando
las parábolas cristianas.⁵²

La monstruosité du négrier dépasse d'ailleurs son rapport aux esclaves pour incarner le mal absolu, et l'on découvre ainsi que les négriers des pièces étudiées se sont tous enrichis illégalement, en commettant des crimes atroces : Jesús condamne Mariano et son fils à l'esclavage⁵³. Il tue également le père de Lola et s'approprie l'indument sa plantation⁵⁴. De même, Roberto kidnappe la fille de Tula et menace de la faire tuer s'il n'est pas relâché⁵⁵.

Une lecture attentive révèle cependant que la figure monstrueuse du négrier ne sert pas tant à dénoncer le système esclavagiste qu'à en condamner les abus. Et, bien au contraire, la stigmatisation des excès du système autour de ce monstre permet en fait de le préserver. Là encore, nous retrouvons l'une des fonctions du monstre soulignées par Milcent : « dans la cristallisation même qu'ils impliquent de la dimension du mal, ces monstres réels ont encore quelque chose de rassurant, [...] en ce qu'elle présuppose et appelle son contraire, à savoir une création aboutie, harmonieuse »⁵⁶. Le trafiquant d'esclaves est ainsi systématiquement mis en scène pour mieux mettre en lumière la figure du maître généreux et paternaliste⁵⁷.

Dans les cas où l'action présente à la fois un maître généreux et un maître cruel, on apprend qu'en fait ce dernier était négrier par le passé. Le retour à l'ordre à la fin de la pièce s'accompagne, dès lors, de la mort ou du repentir du négrier. Certaines pièces, comme *Los dos esclavos*, mettent en scène aussi un

⁵¹ « un négrier ne peut être un bon chrétien », *VCE*, p. 17.

⁵² « Vous qui dans votre jeunesse, parmi tous les vices possibles, vous êtes mis à exploiter les océans, au détriment de votre vertu, vous avez fait fortune en apportant le désespoir sur les plages africaines, tout en oubliant les paraboles chrétiennes », p. 18. Il me semble qu'il y a un « vous » de trop dans la première phrase.

⁵³ *LDE* p. 25.

⁵⁴ *LDE* p. 78-80.

⁵⁵ *VCE* p. 42-44.

⁵⁶ A.-L. Milcent, *L'inquiétante étrangeté des monstres...*, p. 18.

⁵⁷ Le Règlement des esclaves de Cuba présente les maîtres comme des pères de famille. Voir l'article 41 : « Los esclavos están obligados a obedecer y respetar como a padres de familias, a sus dueños etc. » (« Les esclaves sont tenus d'obéir à leurs maîtres comme à des pères de familles, et de les respecter »). M. Lucena Salmoral, *Leyes para esclavos...*, p. 1262.

contremaître (*mayoral*), alter ego du négrier. Ce personnage charnière entre le maître et l'esclave dirige la propriété et exécute le châtiment des esclaves. Il est souvent muni d'un fouet et son discours évoque les différents modes de torture, régulés ou interdits par les règlements encadrant alors l'esclavage : el *boca-bajo*, el *cepo*, el *grillete*⁵⁸, etc. Le monstre est alors dédoublé dans ces deux figures, au cas où le trafiquant ne suffirait pas à préserver par contraste la figure du maître bienveillant. Ainsi, ces deux monstres constituent en fait des boucs émissaires grâce auxquels la figure du propriétaire d'esclaves sort indemne, cantonnée à sa dimension paternaliste : appliquer la miséricorde et la générosité prônées par le catholicisme.

Le recours à la figure du monstre, qui pourrait sembler dénoncer l'esclavage, est alors, au mieux, un vernis de discours abolitionniste. Car au fond, les pièces étudiées sont essentiellement conservatrices à l'égard du système, comme l'a très justement remarqué Surwillo au sujet du drame *Haley*, de 1853⁵⁹. Cette dualité dramatique négrier/propriétaire reprend en fait la dualité juridique du système en vigueur. À partir de 1820, le traité d'abolition de la traite négrière commence à être appliqué en Espagne, alors que le système esclavagiste est maintenu dans les colonies d'outremer et ne sera interdit qu'en 1873 à Porto Rico et 1886 à Cuba. Dès lors, la législation établit une frontière juridique très précise entre ce qui est légal et ce qui ne l'est pas, en distinguant clairement l'esclavage et la traite. Cette distinction se matérialise sur scène dans la distinction entre le propriétaire d'esclaves, légal et légitime, et le négrier, hors la loi⁶⁰.

De même, les allusions concrètes aux abus cruels du négrier – tant dans le châtiment corporel infligé aux esclaves, que dans les mesures prises en vue de séparer les familles, maltraiter les vieux esclaves ou les enfants, etc. – suggèrent directement la violation des réglementations en vigueur à Porto Rico et à Cuba. À partir des années 1840, celles-ci veillent à poser un cadre légal à la coercition et la violence exercées sur les esclaves. C'est peut-être tout le sens de la réplique de Don Pedro dans *¡Viva Cuba española!* :

Es que usted en su arretrato
sin duda ha dado al olvido
que ese infeliz ha cumplido
de su señor el mandato.⁶¹

⁵⁸ La flagellation, la barre, les fers, etc. La flagellation est interdite par la loi Moret (1870) ; La barre et les fers par un Décret Royal (27/11/1883).

⁵⁹ L. Surwillo, *Monsters by Trade...*, p. 55.

⁶⁰ Cette distribution des rôles se retrouve dans la grande majorité des pièces jusqu'à la fin du XIX^e siècle.

⁶¹ « Dans votre emportement vous avez sans doute oublié que ce pauvre malheureux a obéi à l'ordre de son maître », p. 17.

Don Pedro prend la défense de l'esclave Pancho, injustement fouetté quand il empêchait le négrier de rentrer dans la maison de son maître.

Ainsi le règlement de 1842 assoit la proportionnalité du châtiment corporel à la faute commise dans l'article 41 :

el que faltare a alguna de estas obligaciones podrá y deberá ser castigado correccionalmente por el que haga de jefe en la finca según la calidad del defecto o exceso, con prisión, grillete, cadena, maza o cepo donde se les pondrá por los pies y nunca de cabeza, o con azotes que no podrán pasar del número de veinte y cinco.⁶²

Les articles 42 à 46 reprennent quant à eux les limites de cet exercice et les amendes infligées aux maîtres qui les dépassent. Autant de précautions dénoncent, certes, un système où les excès sont monnaie courante dans des propriétés isolées, où le maître est tout-puissant. Mais les pièces théâtrales représentent et condamnent les exactions punies par les codes de loi, en les attribuant toujours au négrier ou au *mayoral*. La dénonciation partielle de l'esclavage proposée dans ces pièces serait donc celle d'une double illégalité : une violence excessive condamnée dans les textes de loi, et implémentée par une figure elle-même illégale, le trafiquant. En mettant en scène la dichotomie propriétaire-négrier, le théâtre contribue à concentrer les critiques sur les actions illégales de ce dernier, le « monstre utile », préservant ainsi le maître, et derrière lui, le système esclavagiste.

On pourrait chercher une explication à ce conservatisme dans la censure théâtrale, active en Espagne jusqu'en 1868. Toute pièce théâtrale mise en scène avant la Révolution libérale de 1868 devait être autorisée par le Censeur des théâtres avant sa représentation. Or, cette hypothèse ne passe pas l'épreuve des faits : la consultation des archives des pièces censurées révèle à quel point les œuvres liées à l'esclavage étaient peu nombreuses, et les passages supprimés très courts. La seule pièce entièrement censurée est une traduction du français : *Cora o la esclavitud* de Jules Barbier, traduite par Miguel Morayta en 1864. Cependant, suite à la réclamation du théâtre et du traducteur, la pièce est finalement autorisée avec quelques suppressions⁶³. Une autre œuvre est partiellement amendée : *La cadena del esclavo*. Le censeur élimine quelques répliques ponctuelles, celles qui remettent un peu trop explicitement en question le système esclavagiste ou qui, surtout, incitent à la rébellion. Il exige que le prénom du Noir émancipé, Plácido, soit modifié car il s'agit du prénom « del poeta cubano fusilado en La Habana »⁶⁴. Vingt ans après la rébellion d'esclaves

⁶² « Celui qui manquerait à l'une de ces obligations, pourra et devra recevoir une correction par celui qui exerce l'autorité dans la propriété, en fonction du type de défaut ou d'excès qu'il aura commis avec des peines de prison, les fers, la chaîne, la massue ou la barre attachée aux pieds mais jamais à la tête, ou bien avec des coups de fouet qui ne pourront pas dépasser le nombre de 25 ». Voir M. Lucena Salmoral, *Leyes para esclavos...*, p. 1262.

⁶³ E. Lafuente, « 'Las cabañas de Tom'... », p. 262.

⁶⁴ « du poète cubain fusillé à La Havane », p. 76.

connue comme la Conspiración de la Escalera (1844), son seul souvenir reste sulfureux pour un public péninsulaire. La fuite que propose le personnage à sa promise risquerait ainsi d'être lue et interprétée comme un élément de revendication politique. Comme pour *Cora o la esclavitud*, la représentation de la pièce sera autorisée dans la péninsule mais non en Amérique, distinguant ainsi les deux publics et les deux débats sur l'esclavage.

Hormis ces exceptions, la production théâtrale sur l'esclavage passe le filtre de la censure sans incident. Remarquons d'ailleurs que, une fois la censure théâtrale supprimée en 1869, cette nouvelle liberté ne conduit pas à un changement radical dans les formes de représentation de l'esclavage. Un exemple symptomatique est le dénouement du drame *El 24 de diciembre o la abolición de la esclavitud*. La pièce apparaît à l'affiche en 1873, en commémoration de la récente loi d'abolition de l'esclavage à Porto Rico. Dans ce contexte nouveau, il serait légitime d'espérer que l'ordre rétabli à la fin de la pièce corresponde à l'émancipation des esclaves. Certes, l'abolition est représentée, mais elle intervient dès la fin du deuxième acte. Tout le dernier acte est alors consacré à réaffirmer la loyauté des esclaves émancipés envers leur maître et l'Espagne, même après leur libération. Il en va de même pour la *zarzuela Los dos esclavos* de 1886. Sortie l'année qui met fin à l'esclavage à Cuba, cette pièce aurait pu célébrer l'abolitionnisme. La généreuse propriétaire libère ses esclaves, il est vrai, mais la loi de l'abolition n'est jamais mentionnée. La décision de Lola est ainsi assimilée à l'initiative individuelle et charitable d'une propriétaire, et non à l'aboutissement d'une revendication collective et d'un droit social.

L'indépendantisme

La fin du drame *El 24 de diciembre o la abolición de la esclavitud* dit en filigrane où réside la véritable monstruosité de l'esclavage pour l'Espagne du XIX^e siècle : par ses excès et ses dérives, le système esclavagiste porte en germe le monstre de l'indépendantisme, un spectre effroyable et menaçant pour l'intégrité nationale. Le troisième acte de *El 24 de diciembre* cherche à désamorcer ce péril, précisément, en martelant la fidélité des esclaves au-delà de leur libération. Ces émancipés décident de rester dans la plantation de leur ancien maître⁶⁵. Et dans la scène finale, ils se rallient au camp des volontaires pour montrer leur gratitude envers la métropole en brandissant le drapeau espagnol. Le monstre indépendantiste, latent tout au long du siècle, surgit à la fin des années 1860, lorsque la révolution libérale que connaît l'Espagne

⁶⁵ La loi abolitionniste de 1873 prévoit que les émancipés travaillent encore trois ans pour leurs anciens propriétaires. Une fois de plus, la pièce applique sur scène la nouvelle législation.

accélère le déclenchement de la rébellion à Cuba⁶⁶. Alors que l'Espagne prend le parti des propriétaires d'esclaves à Cuba, le mouvement insurrectionnel, lui, devient très rapidement anti-esclavagiste, en s'engageant à donner la liberté aux esclaves insurgés qui combattent à ses côtés. Cette promesse provoque la fuite de nombreux esclaves des plantations et amène les rebelles à déclarer l'abolition de l'esclavage dans le territoire sous leur contrôle. Comme le souligne Schmidt-Nowara⁶⁷, le discours de la libération nationale chez les insurgés se superpose alors à celui de la libération de l'esclave. Et, à l'inverse, les défenseurs du système esclavagiste en place mobilisent l'argument de la préservation de l'intégrité nationale pour justifier leur combat.

Dès lors, les pièces sur l'esclavage postérieures à 1868 présentent toutes en toile de fond le conflit cubain. Le drame *El 24 de diciembre*, pourtant un hommage à l'abolition à Porto Rico, évoque la situation insurrectionnelle à Cuba. Et *Los dos esclavos*, parue près de huit ans après la fin du conflit, situe l'histoire pendant la Guerre des Dix Ans. De tels choix montrent à quel point la question de l'esclavage et de l'indépendantisme de l'île sont devenus indissociables.

À la dichotomie maître/négrier ou maître/esclave analysées plus haut va donc se superposer celle de loyauté/insurrection. On assiste alors à une véritable distorsion du fait historique, où l'on voit bien la charge idéologique de ces œuvres : le négrier, pourtant pilier du système esclavagiste, se retrouve paradoxalement chef des insurgés dans ces pièces, ce qui vise à discréditer le mouvement. C'est ce que résume l'affrontement entre Roberto et Don Pedro dans *¡Viva Cuba española!* :

Fui negrero y soy cubano.
Soy militar y español.⁶⁸

Plus tard, le négrier Roberto avoue avoir rejoint l'insurrection par dépit et vengeance contre Don Pedro et Tula, dont il était amoureux. C'est en mobilisant des insurgés qu'il incendie la propriété du jeune couple. Dans *El insurrecto cubano*, le négrier encourage le fils du propriétaire à rejoindre l'insurrection, pour mieux faire la cour à Tula⁶⁹. Et dans *Los dos esclavos*, le négrier Jesús soutient secrètement la rébellion⁷⁰. Le bien fondé du mouvement insurrectionnel

⁶⁶ Si les autorités espagnoles tolèrent et protègent la traite d'esclaves dans les Antilles afin de préserver l'économie de plantation, elles exigent en échange de leurs colonies un plus grand contrôle politique et militaire. Les événements politiques de 1868 viennent perturber cet équilibre.

⁶⁷ C. Schmidt-Nowara, *Slavery, Freedom and Abolition in Latin America and the Atlantic World*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 2011, p. 147.

⁶⁸ « Je fus négrier et je suis Cubain. / Je suis militaire et Espagnol. », p. 20.

⁶⁹ *EIC*, p. 11.

⁷⁰ *LDE*, p. 27.

est ainsi perverti par la participation même du monstre négrier et par son cynisme.

Le négrier s'oppose alors à la figure du maître *voluntario*, loyal à l'Espagne et défenseur de l'intégrité nationale. Mais aussi à la figure de l'esclave lui-même qui, dans sa fidélité pour son maître, se range toujours dans le parti loyaliste comme lui. Dans *El insurrecto cubano*, après quelques jours avec les insurgés, l'esclave Pablo a des remords. Nostalgique de sa vie dans la plantation, il dénonce la façon perverse dont il a été recruté pour l'insurrection :

De un ingenio me sacaron
con mis amos cariñosos,
por consejos envidiosos,
de otros que en casa quedaron.⁷¹

Dans les pièces étudiées, la plupart des esclaves restent fidèles à leurs maîtres : chez Lola, aucun esclave n'a quitté la propriété pour rejoindre l'insurrection⁷². Certains quittent la plantation pour venir en aide à leurs maîtres : Tomás suit son jeune maître et rejoint l'insurrection pour mieux le protéger, après avoir essayé vainement de le dissuader⁷³. Quant à Pancho, il prétend être un insurgé pour sauver la fille de sa maîtresse, qui a été kidnappée par le négrier⁷⁴.

Au-delà de la participation des monstres négriers à la rébellion, c'est l'insurrection elle-même qui est perçue comme une tragédie monstrueuse dans le théâtre sur l'esclavage, parce qu'inhumaine et contre-nature. L'insurrection ne suppose pas seulement l'abolition de l'esclavage et, avec elle, la mise à mal de l'économie de plantation, pourtant à la base du système impérial espagnol. Elle entraîne, qui plus est, le déchirement de l'intégrité nationale. Cette dimension tragique est bien reflétée dans les dialogues :

¡Ah! ¿Son extranjeros en Cuba los españoles?
¿Desde cuándo el español
es extranjero en su patria?⁷⁵

ou encore :

¿Por qué tantos sacrificios,
tanta sangre derramada,
tanta víctima que entierra

⁷¹ « On m'a fait quitter une plantation où j'avais des maîtres affectueux, guidé par les mauvais conseils de ceux qui, envieux, sont restés à la maison », p. 34.

⁷² *LDE*, p. 19.

⁷³ *EIC*, p. 20.

⁷⁴ *VCE*, p. 58.

⁷⁵ « Ah ! Les Espagnols seraient donc des étrangers à Cuba ? Mais depuis quand les Espagnols sont étrangers dans leur patrie ? », *LDE* p. 27.

la Cuba inhospitalaria
que en pago de nuestros hijos
nos da vómitos que matan?⁷⁶

Les pièces reprennent le discours paternaliste de l'Espagne envers ses colonies, et de la fraternité entre Espagnols et Cubains :

¡Hacéis bien, señores libres
de hacerle la guerra a España
a madre que ilustra y besa!⁷⁷

Et lui font la part belle dans des fins réconciliatrices :

Madre noble y cariñosa,
para Cuba será España.
Así los hijos dirán
de esta tierra bendecida:
¡Viva la patria querida
de Cortés y de Guzmán;
y cruzando ola tras ola
el grito de los hispanos,
dirá: « ¡Vivan mis hermanos!
¡y viva Cuba española! »⁷⁸

Voire, *El insurrecto cubano* n'hésite pas à mettre ce discours fraternel dans la bouche d'un esclave :

Aunque nos llamen traidores,
pidamos paz a esta tierra.
Mira, España, nuestro amor,
no el odio siempre inhumano,
español es el cubano;
tregua a la guerra, Señor!⁷⁹

Sorti en 1872, *El insurrecto cubano* est exemplaire de ce que la tragédie de l'insurrection peut avoir de monstrueux, puisque la pièce permet une lecture

⁷⁶ « À quoi bon tant de sacrifices ? tant de sang versé ? tant de victimes qu'enterre cette Cuba inhospitalière, qui comme prix de la mort de nos enfants, nous donne des vomissements qui nous tuent ? », p. 28.

⁷⁷ « Vous faites bien, seigneurs libres, de faire la guerre à l'Espagne, cette mère qui illustre et embrasse », *LDE* p. 27.

⁷⁸ « L'Espagne sera pour Cuba une mère noble et affectueuse. Ainsi les enfants de cette terre bénite diront : Vive la patrie adorée de Cortés et de Guzmán. Et le cri des hispaniques traversant vague après vague, elle dira : Vivent mes frères ! Et vive Cuba espagnole ! », *VCE*, p. 60.

⁷⁹ « Même si on nous taxe de traîtres, demandons la paix à cette terre. Espagne, regarde notre amour, et non la haine inhumaine. Le Cubain est Espagnol. Trêve à la guerre, Seigneur ! », p. 34.

allégorique des personnages. Ainsi, le père de Martín est peiné de ne pas voir son fils combattre à ses côtés. Il regrette alors que « las penas que dan los hijos / no hay quien pueda consolarlas »⁸⁰. Mais derrière lui, c'est en fait l'Espagne qui s'afflige de l'ingratitude de ses enfants cubains. La dimension allégorique est entretenue dans les scènes suivantes : le père, né en métropole, adhère au camp des volontaires espagnols, tandis que le fils rejoint le camp des insurgés. Et, lors d'un affrontement entre volontaires et insurgés, on découvre que le fils a été blessé par son père à la fin de l'acte II. Le spectateur peut alors contempler en miroir dans toute sa monstruosité la guerre parricide que mènent les insurgés contre l'Espagne !

Une variante de cette monstruosité est posée dans *¡Viva Cuba española!* Lorsque le négrier, chef des insurgés, est en prison, il menace le capitaine espagnol Pedro de tuer sa fille s'il n'est pas délivré. Or, face à un tel dilemme, la loyauté de Don Pedro envers son pays ne flanchera jamais, aussi durs le sacrifice et les reproches de sa femme soient-ils.

Toutes les pièces se terminent par une réconciliation des deux camps, où l'on souligne la fraternité renouée entre l'Espagne et Cuba. Le retour à l'ordre des dénouements est toujours le retour à la paix et à l'intégrité nationale. C'est l'objet de la pièce *El 24 de diciembre*, pourtant écrite en hommage à l'abolition de l'esclavage à Porto Rico. Mais c'est également l'idée dominante de *El insurrecto cubano*. La loyauté de l'esclave envers son maître est doublée de sa loyauté envers l'Espagne dans les derniers vers :

Tomás (ofreciendo la mano a un oficial de voluntarios).

Español, venga esa mano.

Un defensor hay en mí.

Martín Premiarte mi afán desea.

Tomás Bastante premio me ha dado

Dios con haberme escuchado.

Bendito, bendito sea!⁸¹

La revendication abolitionniste est complètement éludée ici, au profit de la loyauté et de la pacification de Cuba, qui semblent suffire à l'esclave pour toute récompense !⁸²

La fin d'une autre pièce, *¡Viva Cuba española!*, écrite cette fois en 1876, après huit ans de guerre, évoque quant à elle « nuevas leyes [que los cubanos]

⁸⁰ « Les peines dont nous affligent nos enfants, nul ne peut les consoler », p. 21.

⁸¹ « *Tomás*. Espagnol, je vous serre la main (*offrant sa main à un officier de volontaires*). Vous trouverez un défenseur en moi. *Martín*. Je souhaite te récompenser. *Tomás*. Dieu m'a assez récompensé en ayant écouté ma prière. Béni soit-il. », *EIC*, p. 66.

⁸² On peut attribuer cette naïveté à la date de la pièce, écrite dans la première période du conflit.

obtendrán / que a la Isla aportarán / prosperidades mayores »⁸³, en même temps qu'elle réaffirme la fraternité entre les Espagnols et les Cubains. Derrière ces nouvelles lois, il faudrait lire les revendications autonomistes des Antilles, mais également l'abolition graduelle de l'esclavage. Approuvée en 1873 pour Porto Rico, l'abolition n'est pas promulguée au même moment à Cuba en raison du contexte insurrectionnel, mais l'article 41 de la loi Moret⁸⁴ prévoyait un projet de loi d'émancipation des esclaves après la pacification de l'île⁸⁵. *¡Viva Cuba española!* ne fait donc que rappeler l'engagement du gouvernement, même s'il faudra attendre encore quelques années pour qu'une loi similaire à celle de Porto Rico soit appliquée à Cuba⁸⁶.

À l'image de la production abolitionniste européenne ou américaine concomitante⁸⁷, le théâtre péninsulaire espagnol sur l'esclavage emprunte donc volontiers à l'esthétique du monstre. Cependant il en fait un usage singulier et détourné, fort éloigné des idées abolitionnistes : la caractérisation de l'esclave comme un monstre est là pour mettre à une distance rassurante cet autre inhumain que le public péninsulaire a sans doute du mal à appréhender. À travers la figure monstrueuse du négrier ce sont tous les abus du système esclavagiste qui sont stigmatisés, sans ternir l'image du propriétaire d'esclaves, qui lui reste bon et généreux. La poétique du monstrueux apparaît alors plus comme un vernis de discours abolitionniste que comme une véritable revendication anti-esclavagiste. Ce recours au monstre participe à un théâtre qui semble cautionner le système existant pour n'en dénoncer que les dérives et les illégalités, à l'image d'une société qui ne cesse de reporter l'échéance abolitionniste tout au long du XIX^e siècle. Il ne pouvait en aller autrement dans un système colonial qui reposait exclusivement sur l'économie de la plantation et la main d'œuvre esclave. Si dénonciation il y a, c'est celle du monstre insurrectionnel, qui aurait pour conséquence non seulement d'abolir le système esclavagiste, mais surtout de fragmenter l'unité nationale et d'en finir avec l'Espagne impériale, ce qui est encore impensable dix ans avant la perte de ses dernières colonies.

⁸³ « de nouvelles lois que les Cubains vont obtenir / apporteront une plus grande prospérité sur l'île », p. 60.

⁸⁴ Promulguée en 1870, la loi Moret libère les enfants nés d'esclaves, tout en les rattachant au propriétaire de leur mère jusqu'à leur majorité, ainsi que les esclaves âgés de plus de 60 ans. Appliquée à Porto Rico et à Cuba, elle est connue comme « la loi des ventres libres ».

⁸⁵ M. Lucena Salmoral, *Leyes para esclavos...*, p. 1323.

⁸⁶ En 1880 une loi d'abolition graduelle établit le système du *patronato* à Cuba : les esclaves (*patrocinados*) sont émancipés mais tenus de travailler encore huit ans pour leurs anciens maîtres (*patronos*). Cette mesure s'arrête avant puisqu'en 1886, une nouvelle loi abolit définitivement l'esclavage à Cuba.

⁸⁷ Nous avons cité plus haut le célèbre roman de l'Américaine H. Beecher Stowe, *Uncle Tom's Cabin*, ou encore le drame déjà cité du Français J. Barbier, *Cora ou l'esclavage*.

Eva LAFUENTE
CREC
Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3