

Religions afro-cubaines, art et patrimoine à La Havane :

une ethnographie du *callejón de Hamel*

Emma Gobin

Le domaine de l'histoire de l'art occidental et extra-occidental est marqué par la question de la religion et du sacré, tant dans ses objets (peintures de la Renaissance, architecture classique et médiévale, sculptures votives africaines, etc.) que dans ses débats (cf. notamment Schaeffer, 1992 ou le prochain numéro d'*Histoire de l'Art* consacré aux « objets sacrés »). À partir de l'anthropologie des religions, l'objectif de ce projet est de réinterroger cette question en la déclinant en lien à celle de l'art et du patrimoine, à travers l'étude d'un cas cubain singulier : celui du *callejón* (ou ruelle) *de Hamel*.

Haut-lieu du tourisme international à La Havane et de la mise en culture d'un patrimoine afro-cubain encadrée par des institutions d'État¹, le *callejón* est un passage piéton qui, dès 1990, a commencé à être aménagé par l'un de ses riverains, l'artiste autodidacte Salvador, en un espace public à la gloire des religions afro-cubaines. Emblématiques de l'histoire coloniale et esclavagiste du pays, ces dernières forment un ensemble homogène et complémentaire composé de la très populaire (y compris auprès d'adeptes étrangers) *santería*, mais aussi de l'*abakuá*, du *palo* et du spiritisme, qui tous impliquent une logique du dialogue et de la réciprocité entre les adeptes et différentes catégories de divinités incarnées dans des artefacts personnalisés ou dieux-objets qui ont fasciné les historiens de l'art². Salvador a ainsi recouvert de fresques abstraites et figuratives les façades de cette ruelle en s'inspirant de l'univers mythologique de la *santería* et des symboles rituels et adages du *palo* et de l'*abakuá*. Empruntant à l'esthétique des autels domestiques, il a aussi peuplé la ruelle d'artefacts stylisés matérialisant ces divinités, auxquels il a juxtaposé des sculptures en métal recyclé, des objets faisant figure de ready-made de même que des installations favorisant l'investissement de cette ruelle ouverte à tous (baignoires-fauteuils, échoppe d'herboriste emblématique de l'économie traditionnelle des religions afro-cubaines où les initiés du quartier viennent se fournir, local ouvert où il vend des tableaux). Son art à caractère religieux repose ainsi sur l'élaboration d'un univers visuel singulier et personnel mais qui est hautement signifiant pour ceux qui comme lui, sont de pratiquants assidus. Avec l'aval des autorités, le *callejón* accueille aussi des activités en plein air qui, comme l'œuvre de Salvador, visent à promouvoir, dans une intention patrimoniale explicite, un « héritage afro-cubain » : *rumba* dominicale très courue (style choréico-musical profane en partie lié à l'univers religieux afro-cubain), performances musicales et dansées issues de la *santería* qui, au prix de leur désacralisation, avait été patrimonialisées dans les représentations folkloriques élaborées après la Révolution castriste.

Bien que les autorités de tutelle cantonnent officiellement toutes les activités du *callejón* et l'œuvre de Salvador dans le registre du « culturel » (au sens étroit du terme³), une porosité significative entre ce registre, celui de l'artistique et du religieux et du sacré est en réalité à l'œuvre en ce lieu. Les façons dont se l'approprient de nombreux usagers qui y déploient des pratiques culturelles (offrandes aux objets, prières, etc.) et investissent les performances inspirées de rituels comme de véritables cérémonies, contribue notamment à révéler la dimension extrêmement polysémique du *callejón* ; il est à la fois œuvre artistique et musée en plein air, espace de culte aux proportions inhabituelles (l'espace domestique privé est normalement le lieu de la pratique rituelle), espace de vie où la sociabilité quotidienne est intense et centre socioculturel dans lequel est exhibé et intensément

¹ Rappelons que plus de 2,5 M de touristes étrangers dont 60% transitent par La Havane visitent annuellement Cuba.

² Cf. Farris Thompson, 1984, 1993 ; Brown, 1989, 2003 ; Flores-Peña & Evanchuk, 1994 ; Lindsay, 1996. Menéndez 2002.

³ Cf. Tarabout, 2003

vécu un patrimoine afro-cubain, représenté tant dans ses dimensions matérielles qu'immatérielles et nettement perçu comme religieux.

Hautement inclusif, le fonctionnement du *callejón* engage de même, dans une simultanéité remarquable, des échanges de différente nature (économiques, spirituels, de pouvoir, etc.) entre une multiplicité d'acteurs parmi lesquels des musiciens et danseurs locaux, les assistants de Salvador, les usagers réguliers et occasionnels du lieu, certains universitaires qui soutiennent ce projet et le fréquentent, les fonctionnaires d'État censés le contrôler, des promoteurs culturels locaux ou étrangers qui contribuent à sa réputation internationale, ou encore les touristes et simples amateurs d'art.

Or, c'est précisément dans cette polysémie d'une intensité rare qu'émerge avec acuité le jeu complexe de la construction et de l'appropriation de l'art et du patrimoine dès lors qu'il implique la religion. C'est donc cette dimension qu'il convient d'interroger, ce que j'entends faire en suivant certaines propositions de Latour (1994) et de Gell (1997), c'est-à-dire en envisageant l'identité et la nature des agents qui la produisent et des relations dans lesquels ils sont impliqués.

Pour ce faire, je m'appuierai sur des données recueillies lors d'enquêtes ponctuelles déjà menées au *callejón*⁴, fondées sur sa fréquentation quotidienne, et que je souhaiterais compléter par un terrain 5 semaines en 2014 visant à actualiser ces observations ainsi qu'à approfondir le travail avec les autorités (municipales et nationales) de tutelle du *callejón*.

Sur cette base, je produirai donc une ethnographie détaillée centrée sur les usages et les modes de fonctionnement du lieu et sur une analyse pragmatique⁵ des actions et interactions qu'elles impliquent. Dans celles-ci, il s'agira aussi bien sûr de considérer l'espace du *callejón* et l'art religieux lui-même tel qu'il est exposé dans son ensemble comme l'un des agents à part entière, cette production matérielle étant elle-même un médiateur relationnel puissant, dont il conviendra de décrypter les modalités d'action. Si comme le souligne A.Gell (1998), toute œuvre d'art est dotée d'une véritable « agentivité sociale » (Gell, 1998), il s'agira donc plus largement d'explorer la question suivante : l'art religieux, dès lors qu'il devient patrimoine, n'est-il pas doté d'une « agentivité relationnelle » ? Pour argumenter cette idée, je montrerai qu'ici, le mode relationnel privilégié qui est créé et véhiculé par cet art sacré et par le patrimoine religieux, réinscrit de fait une logique d'inclusion déjà présente dans les religions afro-cubaines.

En somme, l'enjeu d'une telle recherche sera donc d'explorer l'hypothèse selon laquelle l'art religieux, au moins dans ce contexte, serait le catalyseur d'une densité relationnelle particulière, idée qui trouve des pistes comparatives dans plusieurs cas étudiés dans d'autres aires régionales (tel l'Inde, cf. Tarabout, 2003 ou l'aire Kanak, Monnerie, 2005), qui permettent eux aussi d'approfondir cette question des relations créées et véhiculées par l'art sacré et par les patrimoines religieux.

Du fait de son ancrage anthropologique, le choix du IIAC comme laboratoire de rattachement semble le plus indiqué pour le développement de ce projet, d'autant que les réflexions qui y sont menées sur les mondes de l'art, notamment en lien avec la thématique du Labex « l'Autre de l'art » lui fourniront un cadre de réflexion propice. Par le dialogue entre histoire de l'art et anthropologie mené à l'INHA et au MQB, l'une ou l'autre institution pourrait aussi offrir un environnement scientifique complémentaire propice au développement de ce projet qui pourrait déboucher sur l'organisation d'une journée d'étude préliminaire et pluridisciplinaire sur la question de l'art, du patrimoine religieux et des modes de relation qu'ils mettent en branle.

⁴ J'ai été amenée à fréquenter ce lieu très régulièrement dans le cadre de mes enquêtes auprès de prêtres de la *santería* (3 ans de 2002 à 2012).

⁵ Cf. Bonhomme & Severi, 2005, Heinich et Schapiro, 2012.