

Bulletin de la Société d'Histoire de la Guadeloupe



La figure révolutionnaire du nègre à travers le personnage de l'esclave Noémi mis en scène par l'esclave cubain Juan Francisco Manzano (1797-1854) dans sa pièce de théâtre *Zafira*

Marie-Claire Alexandrine Sinapah

Number 145, September–December 2006

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1040670ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1040670ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Société d'Histoire de la Guadeloupe

ISSN

0583-8266 (print)

2276-1993 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Alexandrine Sinapah, M.-C. (2006). La figure révolutionnaire du nègre à travers le personnage de l'esclave Noémi mis en scène par l'esclave cubain Juan Francisco Manzano (1797-1854) dans sa pièce de théâtre *Zafira*. *Bulletin de la Société d'Histoire de la Guadeloupe*, (145), 37–48.
<https://doi.org/10.7202/1040670ar>

La figure révolutionnaire du nègre
à travers le personnage de l'esclave
Noémi mis en scène par l'esclave cubain
Juan Francisco Manzano (1797-1854)
dans sa pièce de théâtre Zafira

Marie-Claire ALEXANDRINE SINAPAH
Docteur en espagnol
Centre d'études et de recherches caribéennes
Université Antilles Guyane

À partir de 1820, le théâtre de réflexion fleurit à La Havane et en province. Le degré d'autonomie par rapport à l'esthétique européenne est très faible puisqu'il s'agit en particulier d'adaptation d'œuvres classiques. Nicasio Alvàrez de Cienfuegos est remarqué pour son talent à condenser les pièces de Shakespeare, Racine, Corneille, Voltaire. Il existe un goût marqué du public pour la dramaturgie espagnole ; les acteurs espagnols envahissent les planches du théâtre cubain. Dans une moindre mesure, les productions françaises et anglaises font l'objet de représentations. Ainsi, en 1833, Teodoro Lacalle traduit *Othello* en français et l'imprime à La Havane. En 1836, une série d'œuvres théâtrales d'origine étrangère sont traduites puis représentées, *Hernani*, *Don Alvaro* du duc de Rivas, Macías de Larra, *El Trovador* d'Antonio García Gutiérrez, *Hamlet*, *Roméo et Juliette*, *Edipe* de Martínez de La Rosa et des pièces de Dionisio Solís, le traducteur de Voltaire en langue espagnole. Ces interprétations, allégées et peut-être affadies,

permettent de faire découvrir ces dramaturges européens en Amérique. Sur cette lancée, tous les thèmes y sont abordés, sujets religieux, philosophiques, historiques et mythologiques, s'enracinant dans l'histoire de l'Orient, de Rome ou de l'Europe ou tirés des récits légendaires gréco-latins. Certains auteurs cubains s'évertuent toutefois à un effet de dépaysement par l'introduction d'éléments pittoresques faisant allusion, malgré la censure, à des réalités locales et à des questions d'actualité du moment. Le recours au répertoire étranger permet d'ailleurs à des auteurs de faire allusion à la vie politique locale et de poser de façon voilée des questions dans ce domaine. Ces artifices se multiplient d'autant plus que la censure frappe de plein fouet nombre de pièces qui se voient interdites de représentation.

En 1838, Milanés défie l'ordre public avec le *Conde Alarcos* en mettant le doigt sur les aberrations de l'absolutisme royal. Les autorités ne l'épargnent pas et, dès la troisième représentation, l'œuvre va être frappée du sceau de la prohibition et interdiction sera faite à son auteur de composer et de représenter d'autres pièces abordant des sujets d'ordre idéologique. Joaquín Lorenzo Luaces ira encore plus loin dans ses pièces au ton politique manifeste et *Aristodemo* subira plus fortement la foudre des censeurs. La pièce sera autorisée à être représentée uniquement après la mort de son créateur en 1867. Toute production comportant une allusion à la réalité coloniale ou qui pouvait être interprétée comme telle est déclarée subversive et donc passible d'« autodafé ». Ménendez y Pelayo rapporte l'opinion et l'attitude partisans des censeurs lorsqu'il s'agissait de décider de la représentation ou de la publication d'une production. D'ailleurs, les censeurs favorisaient les productions dont les thèmes appartenaient au passé lointain et attachaient une grande importance aux qualités esthétiques de l'œuvre. Les artistes le comprirent et s'employèrent à exploiter cette modalité à leur convenance pour parvenir à leurs fins :

« La Pologne, l'Irlande, la Grèce étaient pour Luaces et ses amis des symboles de la protestation cubaine et un mince voile camouflant leurs éternelles incitations à la guerre¹. »

1. M. Ménendez y Pelayo, *Historia de la poesía hispano-americana*, Madrid, 1911.

Tout contenu suspicieux passait inaperçu dès lors que le génie de la langue donnait naissance à un chef-d'œuvre, comme le soulignait encore Ménéndez y Pelayo :

« Et ne s'attachant qu'aux effets artistiques, rappelons que la suspicion active de la censure rendit un grand service à l'inspiration des dits poètes en les obligeant à s'enquérir pour leur propagande de solutions ingénieuses, en transposant et en traduisant leurs pensées par le biais d'un autre moule esthétique². »

De la sorte, la source étrangère des compositions ou le nombre restreint de pièces typiquement cubaines, ne portent nullement ombrage à la valeur éducative, ni à la fonction sociale et combative des représentations théâtrales, d'autant que les acteurs avaient le loisir, sur scène, de modifier le contenu de l'acte au gré des événements d'actualité. Les autorités avaient bien compris le rôle privilégié de ce genre littéraire, où le public s'identifiait spontanément aux êtres de fiction et devenait ainsi un récepteur-émetteur d'affects. Attentif à l'intrigue, le public découvre et adhère à des pensées universelles, matérialisées sur la scène. Pris sous cet angle, il va sans dire que le gouvernement appréciait peu ces représentations théâtrales qui contribuaient à remonter le peuple contre l'État et à attiser la querelle entre Cubains et Péninsulaires.

On sait que le poète José María de Heredia s'était essayé au genre dramatique dans un réel souci d'engagement qui l'honore – le théâtre n'étant pas à ses yeux un simple divertissement mondain. Cependant si, à travers ses productions dramatiques, Heredia s'est employé à faire émerger une dimension cubaine, à défendre les idéaux de justice, en revanche, dans le débat sur la brûlante question de l'esclavage, sa prise de position n'a pas toujours été aussi tranchée comme le donnait à entendre son propos dans *Epistola a Emilia* en 1824. En effet, bien qu'il ait côtoyé le cercle littéraire de Del Monte et les écrivains anti-esclavagistes, Heredia n'a jamais mis en scène des gens de couleur sous un beau rôle. Les esclaves et les laissez-pour-compte n'ont jamais eu la chance de prendre la parole dans ses productions. Il les considère, tout au moins dans ses œuvres de jeunesse, comme des barbares, incapables de s'émouvoir. Dans une de ses créations poétiques, il ne cache pas sa répugnance

2. *Ibid.*

pour le peuple noir. Du reste, tous ceux qui ont une quelconque filiation, proche ou lointaine avec les Africains, sont supposés porter en eux les mêmes tares de sauvagerie et de stupidité que leurs ascendants :

« Sont maintenant révolus, Manuel, ces temps où
Un africain barbare et inculte
Élevé à la plus haute des dignités et des fonctions
Couvrant notre liberté et nos biens de poussière
Gouvernant tel un tyran
Voulant que nous, le considérions comme le maître absolu
Tels de vils esclaves »³

Heredía tend à mettre en avant l’inculture et la barbarie de l’Africain, lieux communs de la création littéraire et jugement conforté par la société cubaine raciste. Les Africains sont donc nés pour être esclaves, leurs descendants par conséquent sont censés connaître le même sort. Ce sont des sous-hommes et de ce point de vue, ni eux, ni leurs descendants ne peuvent être admis dans le processus de la formation de la Nation cubaine.

Bien d’autres ont partagé son avis sur la question identitaire. Quintana, à travers sa production théâtrale, s’est montré résolument en faveur d’une nation cubaine blanche⁴. Même à travers ses pièces tragiques, *Abufar-Abdala* et *Mahomet*, où il met en scène deux hommes de couleur réduits en esclavage, Heredia ne prête à ses protagonistes aucun propos remettant en cause le système. Bien au contraire, l’un d’eux, ayant reçu la liberté de son maître généreux, ne s’en réjouit pas et choisit de rester avec celui-ci⁵.

Ces attitudes racistes trouvent leur force dans les préjugés en vogue au sujet de l’Afrique, terre mystérieuse et sauvage qui engendre forcément des gens sauvages et niais, qui agissent par instinct et qui, à la limite, ne sont pas responsables de leurs actes.

De cet exemple, il ressort que tous les dramaturges cubains qui occupent le devant de la scène dans la Grande Île, et qui

3. Cité par María Poumier, « *Abufar Abdala* : Aspects tragiques de la cubanité » in *Histoire des Antilles hispaniques*, Publication de l’équipe de recherche de l’Université de Paris VIII, n° 11, 1992, p. 21-22.

4. Cf. A. Derozier, “El Duque de Viseo”, in Rico (F.), *Historia y crítica de la literatura española*, t. 4, Madrid : ed. Crítica, 1983 ; cité par María Poumier, *op. cit.*

5. Cf. María Poumier, *op. cit.* p. 22.

œuvrent pour l'émergence d'un théâtre spécifiquement cubain, mettent l'accent sur les préoccupations individuelles et collectives de la société coloniale créole blanche.

Dans le cadre d'investigations plus approfondies et moins discriminatoires sur le genre théâtral à Cuba au cours de la première moitié du XIX^e siècle, partant, il nous revient de nous pencher maintenant sur l'œuvre théâtrale de ceux qui n'ont pas appartenu à la sphère des hauts dignitaires, des intellectuels cubains, à la société aristocrate blanche havanaise et qui ont, malgré toutes les barrières érigées, cherché à se faire connaître et reconnaître dans cette société coloniale créole cubaine, qui se sont employés à aborder des sujets graves et collectifs sur le ton de la dramatisation. Plácido et Manzano ont cherché à apporter leur part à l'art dramatique cubain. Ils ont essayé de faire entendre la voix des personnes de couleur dans la grande question de l'identité collective cubaine, qui transparait à travers la plupart des œuvres théâtrales du moment. Néanmoins, notre propos se limitera à la production de Manzano.

ZAFIRA

Manzano s'est assez battu avec la réalité pour bien la connaître. En lisant la pièce de Manzano, *Zafira*, on renoue connaissance avec des êtres humains sortis tout droit de la vie, personnages menés par des forces « obscures » qui rendent bien compte de climat d'un tragique latent. Cette tragédie en cinq actes et en vers a été écrite par le mulâtre Juan Francisco Manzano entre 1836 et 1842, juste après son affranchissement. Cette œuvre importante mérite toute notre considération. C'est la première œuvre du genre écrite par un homme de couleur à Cuba.

En juin 1842, Manzano obtient l'autorisation des autorités espagnoles de faire imprimer sa production. Une souscription avait été ouverte à l'imprimerie de D. Lorenzo. Elle connaît un vif succès, ce qui permet à l'œuvre d'être connue par le public dès la fin des années 1848. De plus, durant tout le mois de juillet, diverses revues havanaises⁶ font la promotion de l'ouvrage. Malgré ce succès, il n'y eut jamais de représentation de l'œuvre. Était-ce lié à la condition sociale et aux origines ethniques de son auteur ? Plus encore, l'œuvre ne figure pas

6. *Noticioso y Lucero de La Habana*, lunes 4 de julio de 1848, p. 4.

dans le recueil intitulé *Index des œuvres dramatiques autorisées sans corrections, de celles autorisées avec corrections et de celles absolument interdites*, édité en 1852.

Aucune critique de l'œuvre n'a été formulée. C'est aussi le mystère quant à l'original dont le manuscrit a été égaré. On se demande si ce n'est pas un choix délibéré de faire tomber dans l'oubli ce mulâtre tout juste affranchi. Au demeurant, cette pièce ne fut publiée aux lecteurs qu'en 1962.

Parmi les personnages mis en scène par Manzano figure un esclave nègre, Noémi. C'était déjà une manière de défi quand on sait que les journaux de l'époque n'ont pas manqué de faire écho des railleries qu'occasionnait la présence d'un personnage nègre sur les planches. L'œuvre a comme toile de fond une réalité historique, connue par l'auteur, mais qu'il a pu modifier en fonction des nécessités de sa production. Elle a pour cadre le monde oriental. La trame est comme suit :

Après l'avoir repoussé pendant cinq ans, Zafira, veuve du roi de Mauritanie assassiné, Selim Eutemi, finit par donner son accord pour épouser Aruch Barbarroja, qui était en fait l'assassin de son époux. Zafira ignore complètement ce dernier détail. La nuit du crime, aidé d'un esclave, Selim Eutemi fils s'était enfui du royaume. Depuis dix ans, on n'a pas eu de ses nouvelles. De retour au pays, l'esclave qui l'avait accompagné annonce sa mort. Au cours de ces années, Barbarroja qui règne sur le pays déclare sa flamme à Zafira. Zafira se confie à son amie Colifa : elle a rêvé de son époux défunt qui lui a reproché son geste et qui lui a conseillé de rester fidèle à sa mémoire en préférant la mort à ce nouvel hyménée. En outre, Colifa lui signale que son fils n'est pas mort. Devant le scepticisme de Zafira qui avait cru aux propos de l'esclave, Colifa lui fait remarquer que le visage de ce dernier reflétait le mensonge. Zafira donne l'ordre d'aller chercher l'esclave en question. Tout à coup, surgit Isaac, frère de Barbarroja, accompagné d'une suite nombreuse et chargé de présents destinés à Zafira. Il s'aperçoit de l'état de sa future belle-sœur ; pris de pitié, il lui promet de l'emmener dans le royaume de son père à Mustigia pour échapper à Aruch Barbarroja. Zafira se retire. Dans la pièce où se tient Isaac, entre un jeune homme, sans frapper. Il porte des habits de noble asiatique. Il prononce d'étranges paroles. Isaac reconnaît en lui Selim Eutemi fils.

Il part à la recherche de Zafira, aidé de Noémi, l'esclave noir qui l'a reconnu. Selim fils s'échappe du palais, mais les gardes

l'ayant vu entrer, l'attendent pour l'arrêter. Lorsqu'ils reviennent dans la salle, Isaac et Zafira se retrouvent avec Noémi à qui Selim a intimé l'ordre de ne pas révéler son identité, fût-ce à sa propre mère. Un turban oublié par Selim fils et que retrouve Zafira porte l'intrigue à son plus haut. Elle a le sentiment qu'il pourrait bien s'agir de son propre fils. Elle envoie donc Isaac à sa recherche.

Dali, prince descendant de la lignée de Mahomet fait connaître à Zafira que son fils Selim est bien vivant et qu'il reviendra à sa terre natale pour demander des comptes à Aruch Barbarroja. La mère et le fils vont enfin se retrouver au palais ; là, après plusieurs réponses négatives, Selim finit par dire la vérité à sa mère et lui avoue son projet.

Or Danmey, lieutenant de Barbarroja, lui confie que lors de son absence, Zafira a reçu un étranger au palais. Barbarroja voit immédiatement en lui un rival. Mais avant l'arrivée de Barbarroja, le grand « Mufti », interprète officiel de la loi musulmane, avait révélé à Danmey le caractère impératif des noces. La non réalisation de cet acte risquerait selon les prémonitions d'attirer un grand malheur sur le pays. Barbarroja fait comparaître Zafira devant lui. Celle-ci campe d'autant plus sur sa position qu'elle s'aperçoit de l'émotion de celui-ci à la lecture d'un pli l'accusant d'avoir tué son mari. Zafira et le prince Dali sont arrêtés sur le champ et emprisonnés dans une tour. Comme Zafira se montre ferme dans sa décision de renoncer au mariage, Barbarroja les fait condamner à mort par le devin.

Le bourreau est sur le point d'exécuter Dali lorsque soudain, à l'issue d'une explosion qu'il a provoquée, Selim fait irruption dans la pièce avec ses amis et d'un coup de flèche, l'esclave noir Noémi abat le bourreau. Barbarroja et ses hommes cherchent à s'emparer d'eux, mais Dali et ses amis arrivent à prendre de la fuite, sous la protection de Noémi.

Selim provoque alors Barbarroja en duel. Alors que les deux adversaires vont s'affronter, Isaac s'apprête à s'enfuir avec Zafira, comme il a été convenu. Zafira le supplie d'intervenir pour empêcher ce combat. Isaac se rend sur les lieux du combat, suivi de Danmey qui le frappe mortellement dans le dos. Ensuite, ce même Danmey revient sur ses pas muni d'un turban et d'une cape entachés de sang et se présente ainsi devant Zafira, lui faisant croire que Barbarroja a tué Selim fils. Zafira se laisse prendre au piège, d'autant que son amie Colifa avait rêvé que Selim aurait été mis en échec par Barbarroja. Zafira expire sous l'effet du venin qu'elle a absorbé au moment où arrive Selim

qui avait triomphé de Bararroja. Selim, malgré sa victoire, renonce au trône qui, selon lui, a été l'objet de trop d'intrigues familiales et fait couler trop de sang au sein de sa famille.

Si nous comparons la tragédie de Manzano avec la version officielle des faits, nous pourrions nous rendre compte des libertés que l'auteur a prises par rapport à la réalité historique dans sa démarche créatrice⁷.

La pièce de Manzano présente comme thème central, l'usurpation du pouvoir, avec comme corollaires, la reconquête de l'autorité légitime, l'attitude du fils qui veut protéger sa mère, doublement victime, la réaction de la mère, inquiète et désireuse de protéger son fils, instinct maternel oblige, et qui croyant à la mort de celui à qui elle a donné la vie renonce à la vie. L'essentiel du drame s'articule autour de la dispersion d'une famille apparemment unie dans un contexte esclavagiste. Le jeune enfant se voit retiré à la protection et à la tendresse maternelles ; c'est l'unique façon de le mettre à l'abri de la cruauté du tyran. La femme, doublement victime puisqu'elle voit mourir son époux, se voit contrainte de laisser le royaume de son père pour suivre de force un inconnu qu'elle n'aime pas, à savoir, au comble de la tragédie, le commanditaire du coup d'état dont fut victime son mari, et dont elle doit devenir l'épouse, de surcroît.

7. L'Histoire a retenu le nom des frères Barbarroja, Arug, Kairedin, et Isaac, pirates berbères aux XV^e et XVI^e siècles. À l'âge de vingt ans, Arug (1473-1518), vaillant et intelligent, s'embarque sur un corsaire turc avec ses compagnons. Capturé par les chrétiens et conduit à l'île de Rhodes, il s'enfuit et se présente devant l'émir de Tunis qui, informé de son courage et de son habileté, lui confie le commandement d'un navire en 1505 et l'autorise à laisser ses prisonniers sur ses territoires. Il déclenche une guerre navale avec ses deux frères et devient maître de la Méditerranée. Fort de son succès, il projette de soumettre une contrée sur la terre ferme. Affecté aux services de l'émir d'Alger, Selim ben Eddim, afin de débarrasser le royaume des Espagnols, il dirige parallèlement une offensive contre le peuple de Bugia qui se solde par un échec. Blessé et amputé d'un bras, il laisse ses frères sur le terrain de guerre. Il ne s'avoue pas vaincu pour autant et revient, cette fois avec une troupe forte de prisonniers et d'aventuriers. Il s'empare d'Alger, sauf de la zone occupée par la vaillante garde espagnole. Il forme alors une véritable armée parmi les Kabyles et autres peuples voisins. Se sentant maître des lieux, il fait assassiner Selim dans son bain et s'auto-proclame souverain de toutes ces terres. Les Algérois, choqués par ce coup d'état, s'allient aux chrétiens. Informé du complot qui se trame sur sa tête, Arug punit les conspirateurs. L'Espagne dépêche une escadre menée par D. de Vera. La ruse du Berbère l'emporte. Surpris par les soldats de Charles-Quint, Arug meurt au combat en 1518, laissant le trône à son frère Kairedin.

Le fils, devenu adulte, sent la nécessité de partir à la recherche de sa mère. Attristé, il a pleinement conscience de son rôle et n'ignore pas qu'il a le devoir moral de venger son père, assassiné traîtreusement, et de récupérer le trône.

La production de Manzano paraît dépouillée d'un certain nombre d'éléments qui, somme toute, ne portent pas préjudice au sens et à la compréhension de la pièce. Il rompt là avec une méthode très utilisée par les dramaturges cubains, même le célèbre Duque de Rivas, la technique du remplissage.

De plus, le choix du vers endécasyllabe facilite la concision des propos. Néanmoins, Manzano recourt fréquemment à la gémiation comme moyen d'expression de la colère de ses personnages :

proseguid, proseguid [poursuivez, poursuivez]

nunca, nunca le volveré yo a ver [jamais, jamais moi je ne le reverrai]

L'auteur, sans formation aucune, avait franchi les portes du théâtre de par son statut de petit esclave de compagnie. Aux côtés de sa maîtresse, il avait assisté à plusieurs représentations. Dans le domaine de la tragédie, il avait su observer la règle des trois unités et plus particulièrement celle du lieu et celle de l'intervention d'un quatrième personnage central. L'intrigue se déroule en effet dans un milieu fermé : le palais de Barbarroja. Les actes premier et deuxième ont lieu dans le salon de Zafira. Le troisième et le cinquième, dans la grande salle du palais ; tandis que le quatrième se dénoue dans la prison du palais.

En faisant tomber certains masques de l'imaginaire, on s'aperçoit que c'est l'esclave Noémi qui permet à Manzano d'émettre son propre point de vue sur certaines questions. Noémi, esclave courageux et qui s'engage, protège Sélim et l'aide à se sauver. C'est encore lui qui portera sur un plateau la tête tranchée de Barbarroja à la fin de la pièce. Il y a là tout un symbole si l'on considère que le personnage de Barbarroja est l'intrus, venu d'ailleurs en quelque sorte, et un facteur de déshonneté, de discorde dans un milieu en quête d'harmonie. Au contraire, Noémi l'esclave est un être singulier et de grande moralité. Il refuse d'être vénal. De surcroît, esclave de son état, il est libre d'esprit. Enfin, il clame et revendique son état de poète. Noémi est le double de Manzano, – un Manzano affranchi

il est vrai – qui n’hésite pas à faire profession de foi dans un dialogue des plus enlevés :

Selim (sacando un bolsillo)
Tomad este bolsillo

Noémi
no : guardadlo
para comprar aquellos que se venden
Al infame interés.

Selim
¿ no eres esclavo ?

Noemi
Soy superior en todo a la fortuna,
mas tesoro no quiero, yo la canto
Segùn la encuentro, prospera o adversa
Y así de mis caprichos nada extraño

[Sélim (sortant une bourse) : Prenez donc cette bourse. – Noémi : non, gardez-la pour acheter ceux que l’on vend sur le marché ignoble. – Sélim : N’es-tu donc pas esclave ? – Noémi : Je suis supérieur en tout point à la fortune / Mais je ne veux de richesse, je chante la fortune / Selon que je la trouve heureuse ou tragique / De sorte qu’à mes caprices, il n’y a rien d’étrange.]

Les répliques qui vont suivre incitent encore plus à déchirer le masque littéraire et à découvrir le vrai visage de Manzano, le poète affranchi. C’est en ce sens que cette pièce de théâtre, tout autant que l’autobiographie de l’esclave, nous révèle la personnalité de Manzano au-delà des masques dont la société coloniale esclavagiste affublait ses semblables :

Selim
¿ Hombre feliz quién eres ? (conmovido)

Noemi
Yo ..., un árabe
A quien nego la suerte vuestro rango
Pero no un alma ardiente y compasiva.

[Sélim : Bienheureux qui es-tu ? (ému) – Noémi : Moi, je suis un arabe / À qui le sort a refusé votre rang mais point une âme / Ardente et compatissante.]

En examinant de près le projet de Sélim Eutemi fils qui n’est autre que de récupérer le trône de son père usurpé par Barbaroja, il nous vient en mémoire les événements survenus à

Saint-Domingue en 1791 qui ont vu la citadelle esclavagiste en proie à des combats d'une extrême violence entre colons blancs, usurpateurs en quelque sorte, et mulâtres qui réclamaient l'égalité des droits avec les Français et la révolte des esclaves noirs opprimés et sans droits. L'œuvre de jeunesse de Victor Hugo, roman historique au demeurant, *Bug-Jargal* rouvre le dossier sur la dignité de l'homme – sauvage ou civilisé – le respect des valeurs universelles. Noémi et Bug-Jargal ont des points communs. La lutte des races, des classes se dissout dans une fraternité d'un rang supérieur qui rassemble des êtres d'exception. Ce personnage de Noémi invite à une vaste méditation sur l'écriture de l'esclave Manzano : ne serait-ce pas aussi comme un écho lointain de la révolution haïtienne ? Peut-on y voir une répercussion de la révolution haïtienne sur l'auteur ? Partant, n'est-il pas juste de souligner ici la longue résurgence de la révolution haïtienne dans les lettres cubaines par cet apport de l'esclave qu'a été Manzano ? Là transparaît la mission de celui qui écrit.

Pour Noémi l'esclave et assurément pour l'esclave Juan Francisco Manzano, ce n'est pas le fait d'appartenir à tel ou tel camp qui fait haïr l'ennemi, il est honni dès lors qu'il ne mérite plus le respect dû à un combattant loyal.

Si l'on considère que l'histoire de la vie de Juan Francisco Manzano (1797-1854) correspond à l'époque où l'institution servile a été la plus coercitive et le despotisme colonial le plus expressif, on se doit de tenir son œuvre écrite comme un témoignage exceptionnel dans une société où toute manifestation d'opinion était vaine ou périlleuse pour tous ceux qui, à l'opprobre de la couleur, ajoutaient la flétrissure de la servitude.

Juan Francisco Manzano s'est fait le porte-parole de ces gens sans histoire, esclaves ou libres de couleur. C'est dire qu'il ne s'est pas contenté d'être un témoin : il ne pouvait l'être en aucune sorte. Une tirade qu'il met dans la bouche de Sélim, fils de Zafira peut être interprétée comme prémonitoire, compte tenu de la suite des événements dans la vie de l'auteur :

*Pero ay ! fortuna b̄arbara y terrible,
De tu inconstancia el espantoso vuelo
Me arrebató los venturosos días,
Y arrastrando mi infancia al hondo seno
Del infortunio y la orfandad màs triste
Mi alma no probó sino tormentos ;
Pero hoy fortuna tu rigor provoca
Este audaz corazón en su despecho.*

*Yo triunfaré de ti o hallé mi vida
De tu severidad todo el misterio...*

[Mais hélas ! Destin cruel et terrible, / Le vol effroyable de ton inconstance / Me dépouilla de mes jours heureux / Et traînant mon enfance jusqu'au tréfonds / De l'infortune et de l'orphelinat le plus triste / Mon âme n'a connu que tourments. / Mais aujourd'hui Fortune, ta rigueur / Provoque ce cœur contrit / Moi, je triompherai de toi / De ton austérité, j'ai trouvé tout le mystère de ma vie.]