



Melissa BLANCO BORELLI, *She Is Cuba. A Genealogy of the Mulata Body*

New York, Oxford University Press, 2016

Jeanne Moisand

---



**Édition électronique**

URL : <https://journals.openedition.org/clio/13817>

DOI : [10.4000/clio.13817](https://doi.org/10.4000/clio.13817)

ISSN : 1777-5299

**Éditeur**

Belin

**Édition imprimée**

Date de publication : 1 décembre 2017

Pagination : 284-287

ISBN : 978-2-410-00859-3

ISSN : 1252-7017

**Référence électronique**

Jeanne Moisand, « MELISSA BLANCO BORELLI, *She Is Cuba. A Genealogy of the Mulata Body* », *Clio. Femmes, Genre, Histoire* [En ligne], 46 | 2017, mis en ligne le 06 février 2018, consulté le 03 mai 2021. URL : <http://journals.openedition.org/clio/13817> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/clio.13817>

---

Ce document a été généré automatiquement le 3 mai 2021.

Tous droits réservés

---

# Melissa BLANCO BORELLI, *She Is Cuba. A Genealogy of the Mulata Body*

New York, Oxford University Press, 2016

Jeanne Moisand

---

## RÉFÉRENCE

Melissa BLANCO BORELLI, *She Is Cuba. A Genealogy of the Mulata Body*, New York, Oxford University Press, 2016, 226 p.

- 1 Dans son livre *She Is Cuba*, Melissa Blanco Borelli s'intéresse au corps de la *mulata* cubaine, et plus particulièrement à ses hanches, associées à la sensualité, à la danse et aux rythmes de la musique cubaine. Elle cherche à retracer l'histoire de ce corps racialisé et genré, en fournissant une généalogie des représentations de la femme métisse et danseuse depuis la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle jusqu'à nos jours. Blanco Borelli refuse pourtant de s'inscrire dans une démarche historique, et revendique son appartenance aux « études de danse » : elle s'appuie avant tout sur une enquête ethnographique à La Havane lors de laquelle elle a mené des entretiens et recueilli des documents auprès de témoins.
- 2 Dans une introduction très théorique, Blanco Borelli explique entre autres le concept d'« hip(g)nosis » sur lequel elle s'appuie dans le livre : le jeu de mots entre hip (hanche), *hypnosis* et *gnosis* associe les hanches de la *mulata* à son pouvoir de fascination, un pouvoir spirituel que l'auteure associe à Osun, déesse de la fertilité et de l'amour d'origine yoruba. Malgré sa sujétion au regard masculin et colonial, la *mulata* se sert de son corps pour se libérer et acquérir du pouvoir : « *As such, hip(g)nosis emerges as a feminist response to the mere objectivation of the dancing mulata* » (p. 13). C'est sur cette hypothèse que le livre se construit. Il pose aussi la question de l'association entre les hanches de la *mulata* et l'imaginaire national de Cuba avant et après la révolution de 1959.

- 3 Le plan suit une progression chronologique : le chapitre 1, « *Historicizing Hip(g)nosis* » retrace la formation du personnage de la danseuse *mulata* à Cuba et aux États-Unis (particulièrement à la Nouvelle-Orléans) à la fin du XVIII<sup>e</sup> et au XIX<sup>e</sup> siècles. L'analyse souffre ici de l'absence de contextualisation historique, qui permettrait de situer socialement les *mulatas* libres dans la société cubaine, où l'esclavage connaît un énorme essor jusqu'aux années 1850, et de comprendre la nature des circulations et des migrations éventuelles de danseuses entre Cuba et la côte nord-américaine. Le chapitre 2, « *Hip(g)nosis at Work: Rumors, Social Dance and Cuba's Academias de Baile* » reconstitue à travers une série d'entretiens avec de vieux musiciens et danseurs (aucune danseuse n'a été retrouvée, ou n'a accepté de parler) l'univers des académies de danse dans le Havane des années 1940 et 1950, avant la révolution. En marge des grands cabarets très connus de l'ère Batista (le président renversé en 1959) qui attirent les riches blancs américains en voyage d'affaires, une myriade de lieux payants dédiés à la danse de société émerge ici, fréquentés par l'homme ordinaire de La Havane quelle que soit sa couleur (les clubs réservés aux blancs étant l'exception). Hors de La Havane, la pratique de la danse semble moins commerciale et plus scindée racialement entre « société de blancs », « société de couleur » et « société de noirs » comme le montre l'auteure à partir de documents familiaux sur la ville de Ranchuelo à la veille de la révolution (interlude 1). Le livre décrit avec précision le fonctionnement économique et social des académies de danse de La Havane : les danseuses sont payées pour chaque chanson dansée avec un partenaire, et pour les boissons qu'elles poussent à consommer. Les femmes métisses semblent les plus appréciées, particulièrement celles à la peau claire. Moitié moins payées que les musiciens, elles doivent danser le plus longtemps possible pour tirer profit de leur soirée. Nombre d'entre elles pratiquent aussi la prostitution, ou à l'opposé, arrêtent de danser pour se marier avec l'un de leurs clients. Ce chapitre constitue à mes yeux le principal intérêt du livre, même si on aurait pu souhaiter un travail plus systématique pour cartographier les académies, pour identifier leurs propriétaires, leur clientèle et leurs danseuses, et pour comprendre leur relation avec l'univers du travail et de la prostitution des femmes de milieu populaire à La Havane.
- 4 Le chapitre 3, « *Hip(g)nosis as Pleasure: The Mulata in Film* », analyse les danses de *mulatas* cubaines dans six films produits entre 1938 et 1980. Le corps de la *mulata* y semble systématiquement travaillé par l'hybridation entre rythme africain (associé au désir sensuel et à la *santería*) et mélodie occidentale supposée « civilisée ». Fascinant le spectateur blanc, la métisse s'avère plus ou moins capable selon les productions de se libérer à travers la danse. Les productions postérieures à la révolution semblent toutefois différentes des précédentes : alors que les cabarets de l'ère Batista sont interdits et que le castrisme s'associe à la moralisation de l'île, la danseuse *mulata* refuse désormais de danser le jazz avec les clients nord-américains tout en continuant à danser la *rumba* pour elle-même (dans le film soviétique *Soy Cuba*, 1964) ; elle est aussi filmée dansant dans l'espace public au milieu d'autres corps, masculins et féminins, s'inscrivant ainsi dans un peuple cubain bigarré et égalitaire comme dans *Los del baile* (1965) ou *Son o no son* (1980). La production des différents films n'est cependant pas assez contextualisée pour comprendre en profondeur quels secteurs produisent ces images et à destination de quels publics. Le dernier chapitre, « *Hip(g)nosis as Brand: Despelote, Tourism and Mulata citizenship* » analyse le retour du régime castriste à la promotion du corps de la *mulata* depuis la crise économique de 1990 jusqu'à nos jours : ressource centrale pour attirer les touristes internationaux, l'image de la *mulata* serait à

nouveau utilisée par l'État pour promouvoir l'image de Cuba ou ses produits, sans s'arrêter aux considérations de l'époque révolutionnaire sur la nécessité de préserver l'île de toute forme de prostitution aux capitalistes étrangers. Parallèlement, une nouvelle forme de danse émerge des quartiers populaires de La Havane, noirs et de couleur : le « *Despelote* » (le striptease/la pagaille), dont la pratique reste perçue comme peu légitime. L'auteure voit dans la danse individuelle et les mouvements très rapides des femmes qui le pratiquent une réponse corporelle à la crise traversée par la société cubaine après l'effondrement soviétique, et aux difficultés de toutes natures traversées par ces femmes.

- 5 *She Is Cuba* offre ainsi une multitude de documents et de témoignages sur les pratiques de la danse à Cuba et sur les représentations cristallisées autour du personnage de la *mulata*, de son corps et de ses hanches. Tout en prétendant retracer une longue généalogie depuis le XIX<sup>e</sup> jusqu'au XXI<sup>e</sup> siècle, le livre documente surtout certains moments et contextes particuliers : l'univers des « académies de danse » de l'avant-révolution et la période la plus contemporaine. Les autres périodes et documents, moins contextualisés, semblent plus difficilement exploitables.

---

## AUTEURS

**JEANNE MOISAND**

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Centre d'histoire du XIX<sup>e</sup> siècle (Paris 1-Paris 4) (EA 3550)