



HAL
open science

Le cinéma fait sa Havane

Laura Corsi

► **To cite this version:**

Laura Corsi. Le cinéma fait sa Havane: Étude des représentations spatiales diffusées par le cinéma des rues cubain et de leurs conséquences sociales. *Annales de géographie*, 2014, Géographie et cinéma, 695-696, pp.9782200928865 10.3917/ag.695.0822 . hal-01517877

HAL Id: hal-01517877

<https://hal.science/hal-01517877>

Submitted on 3 May 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Le cinéma fait sa Havane :

**Étude des représentations spatiales diffusées par le cinéma des rues cubain
et de leurs conséquences sociales.**

**The movies make their Havana : Analysis of the space representations diffused by the Cuban
Street Cinema and their social consequences.**

Laura Corsi

Doctorante en géographie audiovisuelle

Institut Universitaire Européen de la Mer
Géomer - Laura Corsi
Rue Dumont d'Urville
29280 PLOUZANE

laura.corsi@univ-brest.fr

Institut Universitaire Européen de la Mer, Brest.

Résumé : Le cinéma des rues cubain est un mouvement contemporain structuré par le festival annuel la *Muestra de los nuevos realizadores*. Il se distingue dans le paysage culturel cubain par le caractère novateur du discours qu'il diffuse dans la société. Libérés de la rhétorique et des interdits du gouvernement révolutionnaire, les réalisateurs utilisent le langage audiovisuel pour se réappropriier l'image de leur ville, faire entendre la pluralité des voix citoyennes et ainsi proposer un nouveau discours territorial. A partir de l'analyse d'un corpus de 266 courts-métrages diffusés par ce festival et trois longs-métrages de Fernando Pérez qui le préside, cet article se propose d'analyser les représentations spatiales de La Havane que produit le cinéma des rues. Il s'agira ici de mêler géographie et cinéma pour analyser le rôle de ces représentations de la ville dans l'émergence de nouvelles dynamiques sociales et spatiales. Cet article développe donc une réflexion sur les manières dont le géographe peut analyser les représentations audiovisuelles et leur traitement spécifique de l'espace pour produire une analyse des sociétés.

Mots clefs : La Havane, Cinéma cubain, représentations, identité, territoire, discours, cartographie.

Abstract : This article deals with the spatial representations spread by a contemporary cinema movement, the Cuban Street Cinema. This movement is analyzed with a Social Geography approach. The article aims to question the interactions between the representations of The Havana and its evolutions concerning social issues and identity. The Street Cinema appears to be an answer to the social need for reconnecting some discourses to the everyday experience which characterizes Cuban society. It's objective is to show the faces of the city hidden by the official discourses, and to participate to the creation of a new public sphere for a free social debate. The article shows how the cinematographic representations, in their specific relations with space, are established as an innovating narrative in order to build an identity, and how they propose a re-appropriation of everyday territories. The text presents the experimental methods used during this research to analyze a corpus of 269 films, whose majority is short-movies, crossing quantitative and qualitative methods and to develop an adapted visual language.

Key-Words : The Havana, Cuban Cinema, representations, identity, territory, discourse, cartography.

« Il n'est pas dit que Kublai Khan croit à tout ce que Marco Polo lui raconte, quand il lui décrit les villes qu'il a visitées dans le cours de ses ambassades ; mais en tout cas l'empereur des Tartares continue d'écouter le jeune Vénitien avec plus de curiosité et d'attention qu'aucun de ses autres envoyés ou explorateurs. (...) C'est dans les seuls comptes rendus de Marco Polo que Kublai Khan pouvait discerner, à travers murailles et tours promises à tomber en ruines, le filigrane d'un dessin suffisamment fin pour échapper à la morsure des termites. » Cet extrait de l'ouvrage d'Italo Calvino, *Les villes invisibles* (1972) exprime la puissance du récit dans le processus de construction d'un savoir sur un espace. Marco Polo se distingue des autres voyageurs rapporteurs parce qu'il ne partage pas au départ la langue de l'empereur : il recrée par ses mises en scène les villes qu'il a connues. Loin des synthèses tirées de l'analyse de données exactes, ses interprétations empreintes de sa subjectivité et de sa liberté d'expression transmettent au spectateur un ressenti d'une réalité urbaine suffisamment sensible pour y discerner les mouvements encore invisibles qui la parcourent et participent à la production de son espace. C'est dans l'optique d'analyser le cinéma comme révélateur d'une histoire urbaine en gestation que j'ai consacré mes recherches de Master aux représentations de La Havane dans le cinéma cubain contemporain. Dans la continuité d'un parcours universitaire et personnel dans lequel se mêlaient géographie et cinéma au point d'en faire les deux versants d'un même questionnement sur les représentations de l'espace des sociétés, cette recherche avait alors comme principal objectif d'explorer un peu de la richesse des interactions entre ces deux disciplines. Je présenterai d'abord ici rapidement les rapports à l'espace propres au langage cinématographique et à son système de représentation, qui ont déterminé le choix de mon terrain cubain et des problématiques que je développerai dans cet article.

À un premier niveau d'analyse, l'image cinématographique apparaît comme un terrain de recherche fertile pour le géographe par ses capacités à décrire un espace. Comme le remarque Marc-Henri Piault (2008), « dès son départ, le cinéma tente de saisir (...) les pratiques de l'être humain dans les relations qu'il établit et qu'il énonce avec ses semblables et avec l'environnement qui le situe et dont il dispose ». L'image mécanique permet la diffusion de représentations de paysages et de modes de vie par un dispositif de projection provoquant chez le spectateur un double mouvement d'identification et de différenciation, tout en plaçant la question géographique première de la relation de l'homme à son milieu

au cœur de son dispositif de représentation. Un film est composé d'un assemblage de plans, qui sont des fragments d'espace-temps sélectionnés pour leur expressivité, extraits du continuum du réel, et juxtaposés avec d'autres plans pour que de leur confrontation émerge du sens. Le film peut alors apparaître comme un nouveau système spatial, où sont mises en présence les représentations mécaniques d'espaces réels hétérogènes. Les espaces enregistrés et les actions qui s'y déroulent composent une multitude de signes assemblés de manière expressive. Comme le notait Edgar Morin (1956), le cinéma a surtout révolutionné l'histoire de la perception en réalisant l'aspiration à reproduire l'espace géographique et ses mouvements dans le temps : « La photographie était figée dans un éternel instant. Le mouvement apporta la dimension du temps : le film se déroule, il dure. En même temps, les choses en mouvement réalisent l'espace qu'elles arpentent et traversent, et surtout *se réalisent dans l'espace*».

Le langage audiovisuel apparaît comme une mise en espace d'un récit qui se déploie dans le temps: les mots tendent à laisser place aux actions de personnages dans des lieux construits, représentés et agencés de façon à maximiser leur force expressive. L'image cinématographique permet une mise en présence, dans l'espace même du plan, d'une reproduction objective car mécanique d'un espace, avec son interprétation subjective. Le film et son système spatial sont en effet les signes utilisés par le réalisateur et son équipe pour signifier à un public leur perception d'un système social et spatial. Étudier des films dans cette perspective apparaît alors comme une solution originale au problème méthodologique rencontré par les sciences sociales d'étudier les représentations mentales, que des habitants ont de leur espace de vie notamment.

Dès les premiers travaux de sciences sociales sur le cinéma, les films sont apparus comme un terrain propice à l'analyse des mouvements encore souterrains animant les fondements d'une société. Siegfried Kracauer, Marc Ferro, Edgar Morin ou Pierre Sorlin ont ainsi régulièrement recours à des termes comme « éclairer», « dévoiler», « indiquer» ou encore « révéler» qui dénotent leur conception du cinéma comme témoin social. Dans un mouvement de rétroaction, ce produit culturel diffuse des innovations sociales et des modèles émergents à un large public : il est un agent actif dans la production de la société.

C'est pour cette double capacité à articuler dans l'espace du cadre la description d'un espace géographique et son interprétation par un habitant d'une part, et à révéler des évolutions sociales et spatiales d'autre part, que j'ai décidé de travailler sur le cas cubain. Comme nous le développerons par la suite, ce terrain se singularise par le caractère foncièrement problématique de ses représentations, ainsi que par la tradition de son cinéma de vouloir dialoguer ouvertement avec la société. Les voix cubaines qui se font entendre à l'étranger sont celles qui se situent aux deux extrêmes de la société: les cadres du parti d'un côté, et les dissidents notamment financés par les Etats-Unis de l'autre. Ainsi, tout le spectre de la diversité des opinions individuelles des habitants disparaît dans une guerre des propagandes qui sévit depuis plus de 50 ans. La vision généralement répandue de La Havane est celle d'une ville qui s'est arrêtée dans le temps, d'une ville muselée ayant perdu ses forces vives, en cours de muséification depuis le classement de son centre historique par l'UNESCO et la réorientation de l'économie nationale vers le secteur touristique. Cette mesure traduit pourtant bien les profondes évolutions que connaît aujourd'hui la société cubaine, alors que le discours officiel reste figé dans une rhétorique révolutionnaire en parfaite inadéquation avec les questions qui travaillent les individus.

C'est pour répondre au besoin d'entamer un processus de réflexion collective sur l'état et les perspectives de la société cubaine en-dehors des sphères contrôlées par le pouvoir politique, que le cinéma des rues cubain s'est développé. Le terme de « *cine de calle* » utilisé par les réalisateurs eux-mêmes pour caractériser ce mouvement, le place à l'extérieur de l'institution, du côté du cinéma indépendant. Par cette appartenance revendiquée au territoire urbain de la rue, il affirme sa distance avec l'industrie cinématographique officielle et son attachement au mouvement international des arts de rue. Il se construit en effet en un réseau d'échanges, qui conçoit l'axe de communication entre différents lieux comme espace de communication entre différents acteurs urbains, et se rattache aux motifs de « l'homme de la rue » et de « la rue qui parle ». Le cinéma des rues s'est imposé depuis une dizaine d'années comme un pôle extrêmement innovant et dérangeant au sein de la société cubaine. Pour y parvenir, il s'est notamment appuyé sur l'importance de l'activité cinématographique à Cuba, héritage de la politique culturelle révolutionnaire. Mais l'une des hypothèses de ce travail était également d'évaluer le rôle des représentations de l'espace dans la force novatrice et politiquement

incorrecte de ce cinéma et du succès qu'il rencontre. En effet, il propose au public cubain saturé de politique par l'omniprésence de la propagande officielle, un discours qui par la puissance démonstrative et symbolique de ses mises en scène de la ville, compense la perte de sens des mots et confronte l'idéologie officielle à une réalité quotidienne et des aspirations éprouvées par le peuple.

Dans cet article, le choix a été fait de se concentrer sur le discours cinématographique diffusé par le cinéma des rues. En effet, la *Muestra* est également le lieu de multiples débats dont certains ont eu des conséquences importantes sur la politique culturelle du gouvernement. Or, les films ne se positionnent pas dans un rapport d'opposition politique : pas un seul des films ne pose directement la question du gouvernement ou de la poursuite de la révolution. Il évite ces thématiques qui apparaissent dans la société cubaine comme des lieux communs épuisés de tout leur sens ou de leur force de débat. Par contre, c'est la thématique de l'identité cubaine qui s'impose comme centrale dans le corpus : la grande majorité des films cherchent à faire le bilan de qui sont aujourd'hui les Cubains, en dehors des modèles ou stéréotypes imposés par le pouvoir politique. Il s'agit alors de comprendre pourquoi et comment le traitement de cette question identitaire apparaît dans la société cubaine comme une innovation, un geste politique percutant et une force d'évolution. Cet article se propose d'analyser comment les représentations de la Havane diffusées par le cinéma des rues, dans la particularité de leur traitement de l'espace, interagissent avec les évolutions sociales et notamment identitaires qui y prennent place.

Cette problématique centrée sur mon sujet d'étude a entraîné une seconde problématique d'ordre méthodologique. Pour penser en géographe le cinéma des rues cubains, j'ai travaillé à partir du festival de *La Muestra de los nuevos realizadores*, véritable cœur qui centralise et anime ce mouvement. L'objectif de cet événement qui se tient chaque année à La Havane est de diffuser les films des réalisateurs de moins de 35 ans réalisés durant l'année. J'ai choisi de travailler sur les films diffusés par le festival durant ses quatre éditions de 2007 à 2010, soit 266 films dont la grande majorité sont des courts-métrages. Pour prendre en compte la complexité du cinéma des rues dont se revendiquent également des réalisateurs confirmés du cinéma cubain, j'ai complété ce corpus par l'analyse de la trilogie havanaise de Fernando Pérez, composée de *Madagascar* (1994), *La vida é silbar* (1998) et *Suite Habana* (2003). Fernando Pérez est un réalisateur cubain né en 1944, qui s'est

formé pendant la grande période de l'école du documentaire cubain. C'est durant la Période Spéciale, alors que l'ICAIC ne produisait presque plus de films, qu'il a imposé la force de son langage métaphorique pour aborder sans concession les difficultés quotidiennes des Cubains. Aujourd'hui, fort de sa reconnaissance nationale et internationale, il est le président protecteur de *La muestra de los nuevos realizadores*.

Le choix de ce corpus large et complexe m'a conduit à développer des méthodes de recherche expérimentales répondant à trois objectifs. Il s'agissait d'une part d'intégrer des analyses cinématographiques à un questionnement de géographie centré sur des questions de représentations spatiales et d'évolutions sociales. En retour, je voulais utiliser les outils propres au géographe, comme la modélisation graphique, pour aborder autrement l'analyse de la poétique de l'espace au cinéma. Enfin, je souhaitais développer des méthodes véritablement adaptées à mon objet d'étude cinématographique, qui osent donc respecter, voir s'inspirer, de son caractère original et esthétique. Pour participer à l'exploration de ce terrain de recherche du cinéma encore peu balisé par les géographes, il m'a semblé important de partager ici les apprentissages que j'ai pu tirer de ces expériences méthodologiques.

1 Espaces *off*. Le cinéma des rues dans le contexte de communication cubain.

Dans son article, « Le film, une contre- analyse de la société ? », Marc Ferro écrit: « Partir de l'image, des images. Ne pas chercher seulement en elles illustration, confirmation, ou démenti à un autre savoir, celui de la tradition écrite. Considérer les images telles quelles, quitte à faire appel à d'autres savoirs pour les mieux saisir.». Cette remarque introduit une réflexion sur la position du géographe par rapport à son objet d'étude cinématographique et au terrain : c'est dans les films qu'il doit s'immerger pour en tirer un savoir original, or leur analyse nécessite souvent des informations qu'ils ne contiennent pas mais qui les déterminent, ce qui redonne une place à l'immersion dans l'espace de référence des films.

1.1 Pour partir des images, partir sur le terrain.

Mon terrain de recherche de quatre mois à Cuba m'a permis de me familiariser avec trois champs de connaissances qui me semblent indispensables à une analyse géographique des espaces *in*. Le premier hors champs concerne le contexte de communication, qui situe les discours cinématographiques par rapport au reste de la société et déconstruit l'architecture du réseau qui soutient ce positionnement. Pour m'intégrer à ce réseau, j'ai d'abord mené une observation participante et de multiples entretiens en travaillant avec l'équipe de la *Muestra de los Nuevos Realizadores* afin de rencontrer les différents acteurs et d'interroger leur regard sur ces films. J'ai pu comparer ces représentations et échanges avec celles véhiculées par d'autres institutions comme la presse officielle ou l'université cubaine. J'ai ensuite intégré un atelier de hautes études en mise en scène d'un mois et demi à la EICTV (Ecole Internationale de Cinéma et Télévision) pour parfaire mes compétences dans un autre champ de savoirs qui relève du langage cinématographique lui-même. Au cours de cet atelier animé par différents cinéastes et professionnels cubains (dont Fernando Pérez), j'ai pu m'approprier leurs méthodes de travail et références spécifiques et ainsi approfondir mon interprétation des films par une expérience du faire. Enfin, ces quatre mois de terrain m'ont permis de comprendre les multiples dimensions de l'espace havanais qui apparaissent dans les films, telle que la géographie sociale ou symbolique de La Havane, ses dynamiques et pratiques spatiales spécifiques, ou encore ses composantes culturelles comme les différents parlers de la capitale. Ce passage de l'autre côté de l'écran a ainsi composé une première étape nécessaire pour comprendre la genèse des films et saisir l'ensemble des significations contenues dans l'ensemble des détails qui recréent une réalité sociale et font véritablement un film.

Le choix d'étudier les dimensions spatiales d'un mouvement cinématographique, et non pas une œuvre particulière, pose la question de la composition du corpus. J'avais d'abord choisi de travailler sur le corpus de 266 courts-métrages diffusés par le festival. En effet, un ensemble de courts-métrages fournit un objet d'étude très riche pour le géographe d'une part en raison de l'efficacité qu'adopte le discours cinématographique pour développer une idée principale, ensuite pour l'indépendance et la

liberté d'expression permis par des investissements économiques inférieurs à ceux d'un long métrage, et enfin pour la multiplicité de points de vue qu'ils offrent sur un même espace. Mais c'est au cours de mon terrain, en apprenant à connaître le cinéma cubain, en réalisant des entretiens avec les jeunes réalisateurs qui tous me citaient l'œuvre de Fernando Pérez comme référence principale, mais aussi en travaillant avec lui au festival et sur des tournages, que j'ai décidé d'intégrer sa trilogie à mon corpus. Il est un personnage central de ce mouvement qu'il protège de sa reconnaissance, qu'il dynamise en intégrant de jeunes réalisateurs à ses projets et dont il revendique l'importance des influences sur son travail. L'incorporation de ses films, réalisés avec une expérience et des moyens supérieurs, m'ont permis d'analyser en détail un langage cinématographique plus complexe, qui exploite davantage la richesse narrative des espaces représentés.

1.2 Le cinéma des rues : un cinéma du réel dans l'utopie révolutionnaire.

Le cinéma cubain contemporain est le résultat d'une quête d'indépendance entamée avec la révolution, et ne peut se comprendre sans une analyse des continuités et des ruptures qui déterminent son émergence et ses discours. Trois mois seulement après la victoire de la révolution en janvier 1959, le gouvernement révolutionnaire fait du cinéma le fer de lance de sa politique culturelle et idéologique en adoptant la loi n°169, qui marque la naissance de l'ICAIC, *el Instituto Cubano de Arte y Industria Cinematográficos*. Le nom de cet institut centralisant tous les domaines de l'activité cinématographique révèle bien la double mission que le gouvernement révolutionnaire lui confie. En tant qu'art, le cinéma doit créer un langage nouveau, décolonisé des représentations occidentales et capable d'incarner les fondements de l'identité révolutionnaire. En tant qu'industrie, le cinéma doit diffuser les nouvelles valeurs de la société cubaine dans les masses populaires, et ainsi façonner le peuple à cette nouvelle identité. En prônant une libération des codes d'expression hollywoodiens et le retour à un langage et à des questionnements tournés vers le peuple, il prend place dans la dynamique théorique des nouveaux cinémas latino-américains tels que le *Tercer Cine* argentin et le *Cinema Novo* brésilien. Mais d'un point de vue formel, il se construit surtout dans l'influence des cinémas du réel européens comme le Néo-réalisme italien, Le *Free Cinema* anglais ou encore la Nouvelle Vague française qui se sont échappés des studios dans un geste militant et engagé pour réinventer un langage

audiovisuel adapté aux questionnements et aux modes de vie contemporains. Le développement de l'ICAIC a donné lieu à l'école du documentaire cubain, très innovante dans le champ du cinéma du réel, notamment caractérisée par la liberté avec laquelle les films mélangent les genres de la fiction et du documentaire, comme l'illustre bien le chef-d'œuvre de Tomás Gutiérrez Alea, *Memorias del subdesarrollo* (1968).

Les cinéastes respectent si bien le programme officiel de renouer en toute indépendance avec le quotidien des habitants de l'île, qu'ils dépassent bien souvent les cadres du révolutionnairement correct en pointant de leur caméra les limites et débordements de l'action politique. Par ses capacités à intégrer toute la gamme des artistes cubains et à jouer avec les contrôles de la censure, l'ICAIC s'impose comme l'organe le plus créatif mais surtout le plus polémique et le plus sanctionné du paysage culturel cubain. Si le cinéma contemporain se définit dans la stricte continuité de cette quête d'indépendance de son discours par rapport aux codes du cinéma étranger mais surtout par rapport aux lieux communs et non lieux de la communication officielle, c'est la Chute du mur de Berlin qui entraîne une rupture décisive dans son histoire. En effet, la perte de l'alliance économique avec l'URSS plonge Cuba dans une profonde crise économique qui impose une nouvelle période de lutte pour le maintien de la révolution et de ses acquis, déclarée « Période spéciale en temps de paix » par Fidel Castro en 1990. L'activité cinématographique n'échappe pas à la politique d'austérité et alors que de nombreux artistes fuient à l'étranger, ceux qui restent dépendent dès lors du soutien de producteurs étrangers pour cofinancer quelques rares projets.

Alors que la victoire de la révolution avait donné lieu à l'accaparement de toutes les sphères de la société par la rhétorique officielle afin de forger l'homme nouveau révolutionnaire en suivant le modèle des héros de la révolution; la Période Spéciale n'a donné lieu à aucune véritable adaptation du discours identitaire aux nouvelles conditions de vie des cubains, désormais contraints à « inventer 1 ou 2 dollars par jour¹ » par des moyens le plus souvent illégaux. Le système de communication cubain se distingue par son aspect schizophrénique et culpabilisant, scindé entre un versant officiel imposant à l'ensemble de la société un récit utopique, sans aucune connexion avec le versant de l'expérience

¹ Extrait d'un témoignage du film *El futuro es hoy*, Sandra Gómez, 2009.

quotidienne réelle qui implique une trahison des valeurs dominantes. C'est ainsi que pour Vincent Bloch (2006), « l'illisibilité de la réalité sociale a fait émerger un besoin de dissipation de l'opacité ».

C'est une révolution cette fois-ci internationale et technique qui a permis aux jeunes cinéastes de poursuivre l'effort de l'école du documentaire cubain pour représenter le réel révolutionnaire et franchir une nouvelle étape de son histoire en s'affranchissant du contrôle du Parti Communiste sur la production du discours cinématographique à la fin des années 1990. La réduction des moyens techniques et humains que permet le numérique a libéré les artistes dans les rues de La Havane pour réaliser leurs films indépendants grâce aux moyens d'un réseau de solidarité extrêmement ténu entre les différents acteurs de ce mouvement. C'est en raison de l'impossibilité de diffuser des films ailleurs que dans les cinémas de l'état que le festival annuel de *La Muestra de los Nuevos Realizadores* a été mis en place par l'ICAIC. Il a été conçu comme un espace de rencontres, avec l'organisation de multiples échanges entre différentes générations d'artistes, des rétrospectives consacrées à des auteurs effacés de la mémoire officielle, et surtout avec les sessions *Moviendo Ideas* qui permettent aux spectateurs de débattre librement des questions posées par les films après les projections.

2 Les films de la *Muestra de los Nuevos Realizadores*: par la représentation des espaces publics, libérer les discours.

L'immersion dans un vaste corpus de films doit permettre de le baliser par l'identification de « points de fixation », pour reprendre le terme de Pierre Sorlin, c'est-à-dire de lignes de forces à partir desquelles se structurent le mouvement étudié. Il s'agit ici de démontrer comment le rapport à la parole dans les espaces publics urbains est apparu comme l'un des éléments fondamentaux du cinéma des rues, pour analyser ensuite ces représentations cinématographiques et leurs conséquences dans l'espace social cubain.



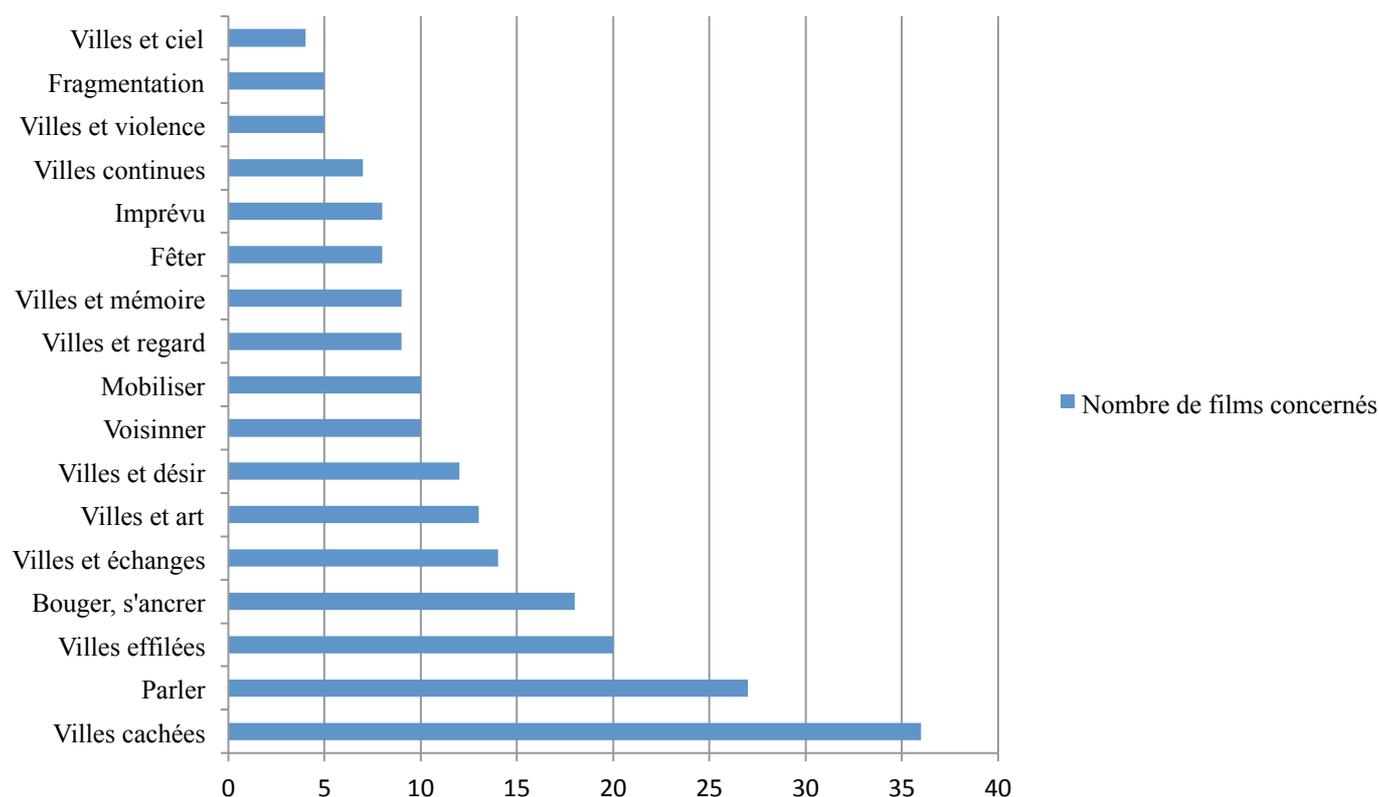
Figure 1:Affiche 2010 du festival de *La Muestra de los Nuevos Realizadores*. L'image de l'optimètre vient illustrer la volonté de poser un nouveau regard sur société.

2.1 Pour une analyse quantitative du positionnement des réalisateurs par rapport à la ville.

L'analyse du corpus de 266 courts-métrages a d'abord été menée d'un point de vue quantitatif par un système de filtres. Le premier filtre, qui interroge la situation spatiale et temporelle des films, a permis de sélectionner 81 films pleinement situés dans La Havane contemporaine. Dans cette sélection, la condition urbaine et les vies citadines sont au centre du propos des films.

Chacun de ces 81 films développant un discours sur La Havane a ensuite été analysé par un second filtre questionnant différents aspects de leurs spatialités. Afin d'éviter un classement thématique qui me semble laisser échapper la particularité de leur rapport à la ville, j'ai notamment tenté de classer les films en catégories, qui identifient des postures ou angles d'observation choisis par les réalisateurs pour aborder la complexité urbaine, comme le présente la figure 2.

Répartition des films en fonction des catégories de villes



Définition succincte des différentes catégories de ville :

(Inspirées des ouvrages *Vies citadines* coordonné par Philippe Gervais Lambony et Elisabeth Dorier-Apprill (2007) et *Les villes invisibles* de Italo Calvino(1972). Chacun des 81 films situés a été caractérisé par trois catégories de villes.

Villes cachées: Les villes que le pouvoir ne veut pas reconnaître, les marges sociales et spatiales.

Parler : Parler librement dans et de la ville, analyser les différents discours qui la font.

Villes effilées: La perte du sens, les traces de folie qui hantent la ville.

Bouger, s'ancrer: Migrations vers ou dans la ville, mouvement résidentiel des populations.

Ville et art : Représentation de mouvements ou de pratiques artistiques dans la ville.

Villes et échanges: Les différentes procédures souvent problématiques d'échanges (de marchandises ou d'information).

Villes et désir: Les rêves des citadins.

Voisinner: Ensemble des relations sociales que les citadins développent sur fond de proximité résidentielle, lié à l'ancrage local des vies citadines.

Villes et regard: Manières d'être vu dans la ville.

Mobiliser: Participation, engagement des citadins à l'échelle du quartier.

Fêter: Espaces public ou lieux privés dédiés à des rassemblements publics festifs.

Villes et mémoire: Témoignages et explications sur le passé pour mieux comprendre la ville contemporaine.

Villes continues: Qui continuent dans le temps, qui ne changent pas.

Imprévu: L'imprévisibilité des rencontres dans la ville, les hasards de la mixité.

Violence: Violences urbaines éprouvées par les citadins.

Fragmentation : Désolidarisation de la ville, disparition d'un système de fonctionnement, de régularisation et de représentation à l'échelle métropolitaine.

Villes et le Ciel: La quête de transcendance, relation symbolique avec un ailleurs.

Figure 2: Résultats du filtre 2 : Classement des films situés en différentes catégories de villes (Laura Corsi, 20 mars 2013).

2.2 De la représentation à l'action.

Le classement des films en fonction des dimensions de la ville qu'ils ont choisies de représenter fait apparaître l'importance que le cinéma des rues accorde à la volonté de témoigner des conditions de vie dans La Havane contemporaine. Ainsi les trois premières catégories de villes les plus représentées, « parler », « villes cachées » et « villes effilées » traduisent le projet d'une réappropriation discursive de la ville par le cinéma : il s'agit de retrouver un sens à l'expérience urbaine, en osant montrer toute la réalité urbaine et en faisant dialoguer les paroles citadines. Les réalisateurs et leurs caméras s'engouffrent dans les brèches que l'effondrement du pouvoir politique a ouvert dans le règne du contrôle social sur les espaces publics, pour provoquer et diffuser les témoignages des habitants. Durant nos promenades dans la ville, bon nombre de réalisateurs insistaient, tout en regardant autour d'eux, sur la nouveauté que représentait pour les Cubains la possibilité d'avoir une discussion libre, dans les espaces publics, sur la société actuelle, ou même sur leur travail ou la nourriture disponible. Le cinéma des rues vient entériner cette nouvelle donne sociale en parcourant la ville avec un regard qui se veut décomplexé, réaliste et libéré des codes de la censure. Le peu de moyens dont ils disposent pour réaliser leurs films libèrent également leurs discours cinématographiques : des équipes légères, parfois même des réalisateurs seuls, utilisent les petits caméscopes vidéos souvent venus de l'étranger avec des proches, ou des caméras numériques empruntées à l'ICAIC ou à l'EICTV, pour s'immerger dans le quotidien des Havanais. Ils y recherchent les fondements de l'identité de la ville et des citadins, égarés dans le déferlement des discours politiques officiels ou touristiques, et développent un discours audiovisuel spontané, attentif aux mouvements de la ville. Leur mise en scène s'efface devant les scènes urbaines et les tragicomédies quotidiennes des personnages dans le décor des rues de La Havane. Caméras au poing, micros tendus vers la diversité des voix citadines, leur projet est avant tout de focaliser l'attention des spectateurs sur ce qui se passe dans la ville.

Nous retrouvons ce projet dans les dispositifs de mise en scène les plus souvent choisis par les réalisateurs du cinéma des rues. Le premier, qui est le plus simple mais le plus révélateur de cette

tendance, se rapproche de la notion de caméra participante développée par Jean Rouch (Colleyn 2009). Cette méthode de filmage repose sur l'interaction entre le filmeur et le filmé, qui se suivent et s'entretiennent jusqu'à atteindre ensemble un état de transe. Le film *Monólogo* de Angel Luis Barzaga nous montre ainsi un acte de libération de la parole prenant place dans un espace collectif. Dans un long plan séquence, la passagère d'un bus se lance dans un monologue dont le déclencheur semble être un conflit avec les services du logement et dérive sur différents sujets de société tels que l'absence de nourriture, les relations de Cuba avec le Venezuela, et le pouvoir des hommes sur les femmes. Filmée frontalement avec peu de distance, en contre-plongée et à contre-jour, elle se détache par cette prise de parole libérée du reste de la société cubaine et ces choix de mise en scène nous rappellent ceux utilisés pour représenter les héros de la révolution. Derrière elle, le défilement du paysage urbain composé de façades des bâtiments délabrés de *Centro Habana* semble entretenir et alimenter ce flot de paroles libérées, alors que le regard caméra intègre le dispositif d'enregistrement à cet acte d'énonciation.

Un autre dispositif de représentation de la parole récurrent consiste à enregistrer des interviews dans des espaces publics dégagés tels que des places ou des espaces extérieurs ouverts sur le paysage de la ville, comme des toits d'immeuble, puis à faire dialoguer ces différents témoignages dans l'espace du film (comme dans *De generación* ou *El futuro es hoy*). Le langage cinématographique cadre le personnage de face, dans des plans larges qui positionnent ainsi l'affirmation d'une opinion individuelle dans un espace fondamentalement collectif, et soutient l'effort d'un « je » réfléchissant à la possibilité d'un « nous » en dehors du cadre révolutionnaire. La construction du film par le montage souligne elle les échos et dissonances entre les différentes prises de position des citoyens aux identités extrêmement variées, et recrée donc un dispositif de débat social au sein même du film.

Une autre option de mise en scène récurrente consiste à contrebalancer les images d'une errance dans la ville par le travail d'écriture d'une voix *off*. Ainsi, dans *HABANAverT.a 31kb/seg*, les mots échangés par mail entre deux amies séparées par l'exil de l'une d'elles, tissent le fil conducteur au défilement d'images rapportées par un « homme à la caméra » qui arpente la ville en l'observant à travers son objectif. Les multiples facettes urbaines sont filmées caméra à l'épaule pour montrer avec

un regard souvent esthétique et interrogateur les travaux, déchets, détails de murs, mouvements des citadins ou jeux de lumières qui composent les espaces publics.

Comme le montre l'importance de la catégorie « Ville et art », un autre type de discours régulièrement mis en scène dans les espaces publics est celui des artistes, notamment musicaux, censurés des scènes officielles. Ce sont généralement les paroles des chansons qui provoquent leur mise à l'écart, et le cinéma se charge alors de relayer ces mots. Le film *Revolution* de Mayckell Pedero sur le groupe de rap *Los Aldeanos* a par exemple marqué la 9ème édition de *La muestra de los nuevos realizadores*. Pour obtenir l'accord de sa diffusion, Fernando Pérez n'a eu d'autres recours que de présenter sa démission à la direction de l'ICAIC. La projection a été un tel événement que le public venu en masse a bloqué la grande avenue où est située la salle de projection du festival puis a scandé les paroles interdites, ce qui a eu pour conséquences, outre des arrestations, la suppression du journal et du programme de diffusion télévisuelle du festival.

Les deux jeunes rappers développent un discours très critique sur le régime, en se réappropriant d'une part l'idéologie et les symboles révolutionnaires (citations du Che, omniprésence du drapeau cubain, du poing levé, etc.) et en dénonçant d'autre part la trahison de cette idéologie par le gouvernement. Les prises de parole dans le film sont alors de deux types : les interviews des deux chanteurs notamment, et les chansons intégrées sous la forme d'extraits de clips. Ils sont mis en scène de la même manière, dans des espaces publics extrêmement symboliques. Les chanteurs apparaissent scandant leurs textes militants dans des ruines à ciel ouvert caractéristiques du paysage cubain, ou bien au milieu de grandes rues passantes facilement identifiables. Les entretiens individuels sont localisés pour l'un sur la place de la révolution, et pour l'autre dans un parc à l'entrée de la baie de La Havane. Les deux chanteurs évoquent la censure dont ils sont victimes, cadrés de manière à faire apparaître dans le plan un fragment d'espaces publics vides et ouverts, ainsi qu'un symbole cubain (pour l'un le monument de José Martí, et pour l'autre le drapeau national). La mise en scène de leur parole souligne alors leur occupation de fait des espaces publics.

Dans l'ensemble de ces films le plus souvent construits pour relayer le point de vue de citadins se glissent des plans dont la mise en scène trahit la subjectivité du réalisateur et traduit son propre regard sur la ville. Dans *Las camas solas*, alors que nous suivons les préparatifs de départ des habitants d'un immeuble insalubre de *Centro Habana* à l'approche d'un ouragan, la caméra s'arrête sur le Capitolio, filmé à travers une vitre brisée. Par ce choix de cadrage, la réalisatrice montre le symbole national brisé, alors que les cadres noirs de la fenêtre donnent une impression de distance infranchissable entre cet espace officiel et celui dans lequel vivent les Havanais.



Figure 3 : Extrait de *Las camas solas*, Sandra Gómez Jiménez, 2007.

Par un langage audiovisuel animé d'une pulsion scopique, qui permet de montrer les espaces urbains et de faire entendre les voix de ceux qui le pratiquent, les réalisateurs du cinéma des rues émettent un discours libéré, situé dans les rues de La Havane. La notion de métamessage développée par Louis Quéré dans *Les miroirs équivoques* (1982) permet d'envisager le double aspect de la représentation, qui participe à la réflexivité de l'échange social : il y a ce que dit la représentation, et ce qu'elle dit en le disant. Ce que les représentations des films du cinéma des rues disent avec différents procédés de mise en scène rapidement décrits ici, c'est la possibilité d'exprimer publiquement l'expérience de la vie dans La Havane contemporaine, de sortir de la fiction officielle

pour se réappropriier par la pensée les territoires du quotidien, et de formuler une pensée individuelle face au groupe. Elles indiquent donc la possibilité du déploiement d'un espace public de débat collectif libre au sein de la société cubaine. Les films instituent un nouveau « tiers symbolisant », un ensemble opérationnel qui fixe les cadres de l'activité de communication et permet d'identifier les positions de référence des différents participants. C'est un produit de la réflexivité de la communication, il est donc sans cesse réactualisé par des pratiques, et donne les repères d'appartenance à un espace commun. C'est ainsi que les films agissent à un premier niveau sur la société cubaine : « On voit ici apparaître le lien intime qui unit représentation et action, et par conséquent l'impossibilité de fixer une frontière nette entre ce qui relève de l'une et ce qui relève de l'autre. » Les réalisateurs qui souhaitent provoquer une réaction sociale agissent pour l'évolution de leur société dans l'acte même de réalisation et de diffusion de leur film, car celui-ci participe à la construction d'un espace public innovant. C'est dans la valeur performative du discours du cinéma des rues que se réalise son véritable geste politique : en créant un discours libéré des codes dominants, il rend sa liberté d'expression à la société cubaine.

3. *Suite Habana* : montrer La Havane « la plus représentative mais la moins représentée » (Fernando Pérez).

Le long métrage de Fernando Pérez, *Suite Habana* participe à cette volonté de révéler la réalité des vies citadines, mais dans un documentaire muet, n'utilisant donc que la mise en scène et le montage pour diffuser son message novateur.

3.1 Une partition spatio-temporelle pour révéler la structure cachée d'une symphonie urbaine.

Suite Habana constitue la réponse de Fernando Pérez à la proposition d'un producteur espagnol de réaliser un portrait de La Havane dans le cadre de la série télévisée « Les villes

invisibles ». Ce film a dérangé en se situant au croisement des genres de la symphonie urbaine auquel le rattache sa construction, du documentaire réaliste qui caractérise son sujet, et de la fiction qui marque son esthétique poétique. En suivant les parcours quotidiens de 14 citadins, le réalisateur rejoint la conception des « rhétoriques cheminatoires » de Michel de Certeau (1990) et les assemble en suivant la construction de la suite musicale, afin de recréer la « polyphonie urbaine » de La Havane (Mondada L., 2000). L'art de Fernando Pérez revient alors à révéler l'expressivité des parcours citadins, à les agencer pour qu'en émerge du sens : il est nécessaire pour l'étudier de s'extraire du déroulement du film et d'en proposer une modélisation adaptée.

Parce qu'un film, et notamment une symphonie urbaine, déploie sa géographie dans le temps, j'ai adapté les codes de la notation musicale pour qu'ils retranscrivent la composition spatiale et temporelle de Suite Habana. Pour reprendre rapidement cette expérience dont un extrait est présenté en figure 4, notons que cette partition se construit horizontalement par un système de portées qui retracent les parcours effectués par chacun des personnages au cours du film entre trois types d'espace : le logement, le travail et les espaces autres, de loisir notamment. L'axe vertical indique lui le déroulement temporel avec des mesures équivalant à 5 minutes du film. Cette représentation graphique n'est pas une méthode à exporter à d'autres films, elle est une expérience de production d'un outil d'analyse graphique approprié à mon sujet d'étude, qui respecte et reprend son système spatial aux allures de labyrinthe et révèle les réseaux de signification produits par la mise en présence d'espaces hétérogènes.

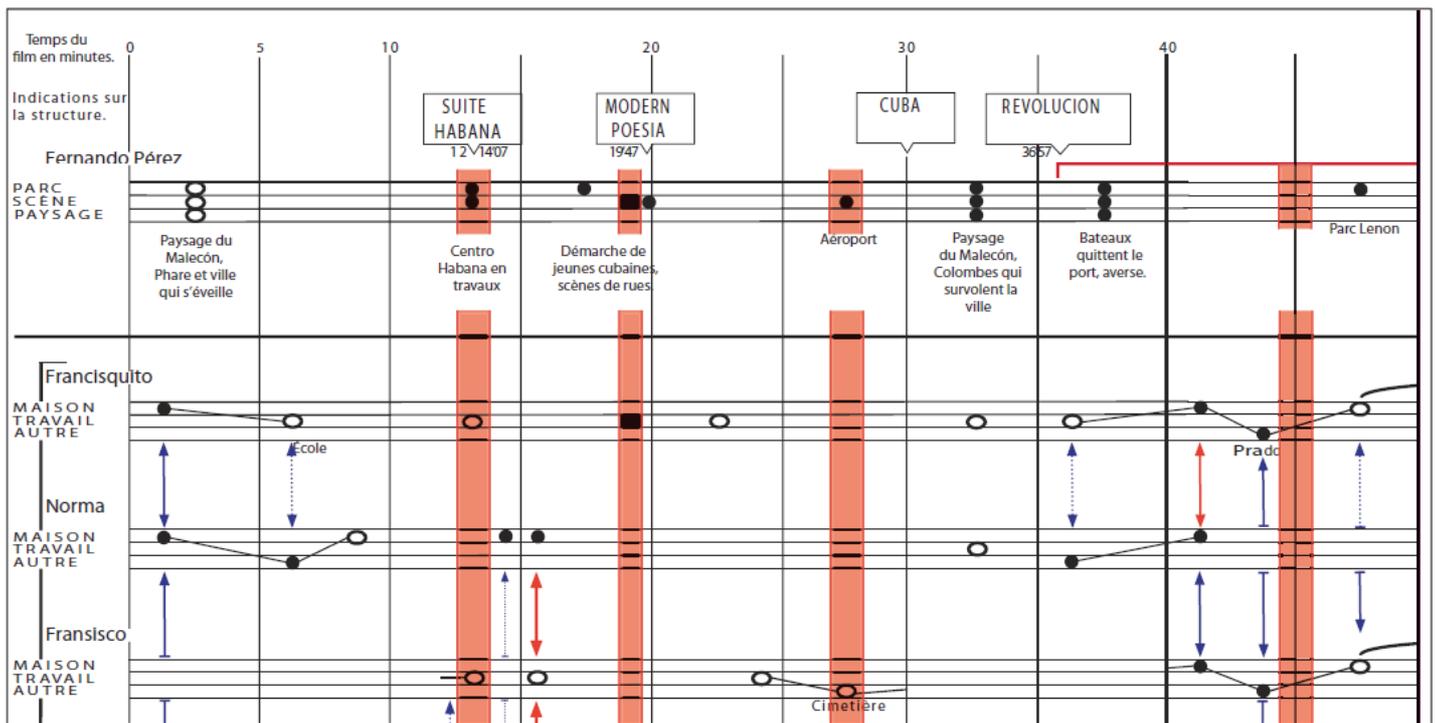


Figure 4 : Extrait de la grille de lecture spatiale et temporelle de *Suite Habana*: partition d'une symphonie urbaine. (Laura Corsi, 1^{er} avril 2011).

3. 2 *Suite Habana* : révéler les dimensions cachées des identités citadines.

Fernando Pérez a construit son film en fonction d'un positionnement géographique et politique en le situant dans un espace caché par les représentations dominantes de La Havane. Tous les personnages de son film ont d'abord été choisis en fonction de leur identité spatiale, car tous habitent *Centro Habana*, le quartier qui relie le centre ancien de *Habana Vieja* au centre moderne *El Vedado* (voir figure 5). C'est un quartier résidentiel pauvre, l'ancienne périphérie du centre colonial, à l'architecture hétéroclite fortement dégradée par le manque d'entretien. *Suite Habana* apparaît comme une tentative pour rétablir non plus le droit à la ville mais le droit à l'écran de ces citadins marginalisés. En questionnant l'identité de la ville, il s'est intéressé à celle de ses habitants qu'il a choisis pour qu'ils représentent toute l'étendue de la diversité urbaine qui fait La Havane populaire. Mais en observant les détails des vies citadines, c'est surtout le caractère pluriel de l'identité individuelle qu'il révèle.

L'analyse de la partition fait apparaître trois différentes périodes dans le quotidien des personnages qui sont celles du travail présenté comme répétitif et aliénant, puis celui du retour au domicile où les personnages se changent et se préparent pour enfin se divertir et s'épanouir dans des activités notamment culturelles. Or on observe un effet d'hyperbole temporelle dans le traitement de la phase intermédiaire des métamorphoses, qui occupe un espace-temps disproportionné par rapport à la durée réelle des activités de loisirs et surtout du travail. Comme nous pouvons le voir dans la figure 3, cette séquence s'introduit et se clôture sur la répétition d'une même écriture urbaine, filmée de jour puis à la tombée de la nuit, qui projette le mot « revolución » dans le ciel havanais. Par cette séquence clef dans laquelle les personnages semblent déposer le masque de leur travail et retrouver leur expressivité, ce sont les révolutions individuelles que met en lumière Fernando Pérez, comprises comme changement de direction régulier sur un axe. Son film impose ainsi le caractère pluriel et arbitré des identités individuelles qui s'articulent dans le temps.

Par sa construction, *Suite Habana* met en avant les réseaux qui font la ville. La dimension sociale des identités individuelles apparaît avec les interactions entre les personnages dans l'espace urbain, comme le figure les flèches entre les différentes portées sur la partition. Mais cette grille de lecture spatio-temporelle du film a surtout révélé les mises en relation symboliques que tisse le montage entre les personnages. L'un de ces espaces de sens commun met en présence l'aéroport où Jorge Luis fait ses adieux à son frère et à sa mère, et le cimetière où Francisco va se recueillir sur la tombe de son épouse. Alors que le montage de cette symphonie urbaine est extrêmement rapide et emporte les actions de tous les personnages dans un même élan, il ralentit ici alors que la polyphonie laisse place à l'accord entre la voix de l'exil et celle du deuil sur la même tonalité tragique. Le silence des autres personnages apparaît comme celui du respect et du partage de cette douleur de la séparation. À l'envers des représentations dominantes qui condamnent tous les Cubains ayant choisi l'exil, Fernando Pérez souligne cette expérience commune à la grande majorité des havanais de la douleur causée par l'absence de certains de leurs proches. Avec le panneau « Cuba » qui marque cette séquence, il réinsère cette expérience traumatique de l'exil dans l'identité cubaine contemporaine.

Le cinéma des rues tend à valoriser des individus qui choisissent leur propre parcours et luttent au quotidien pour réaliser leur rêve en dehors du travail et des cadres de la société. En révélant la beauté de cette ville dégradée et des vies des habitants qui y habitent par une mise en scène extrêmement soignée notamment dans les éclairages et les mouvements de caméra, *Suite Habana* propose à la société cubaine de nouveaux héros, des héros du quotidien. Cette démarche se situe évidemment en contre-point de la conception révolutionnaire de l'homme nouveau notamment théorisée par Ernesto Che Guevara qui fait du travail la source d'épanouissement et de libération des hommes, alors que la culture développe une individualité néfaste à la société révolutionnaire. *Suite Habana* construit même un haut lieu incarnant la possibilité d'évolutions identitaires à Cuba : la partition révèle en effet le rôle de leitmotiv des représentations du parc de John Lennon, l'un des seuls lieux filmés situés en dehors de Centro Habana. Le réalisateur revient ainsi à 9 reprises sur le face à face entre la statue et les gardiens qui se relaient jours et nuit. Cette statue a été inaugurée le 8 décembre 2000 en mémoire du 20^{ème} anniversaire de l'assassinat de John Lennon, en présence de différentes personnalités culturelles et politiques dont Fidel Castro. Durant cette cérémonie, les discours ont érigé la figure de John Lennon en martyr du socialisme et de la paix dans le monde, et l'ont transformé en un héros révolutionnaire persécuté par l'ennemi yankee. Cet hommage représente un revirement historique du discours officiel (Castellanos) qui veut faire oublier les longues années de censure qui ont frappé les Beatles et le rock'n'roll, durant lesquelles les jeunes Cubains dont la coiffure ou la tenue les rapprochaient du mouvement hippie étaient taxés de « déviationnisme idéologique » et à ce compte poursuivis et parfois même « rééduqués » dans les camps de travail. En insistant sur la présence de ce haut lieu dans la ville, Fernando Pérez l'élève en symbole de la lutte à poursuivre pour la reconnaissance de la pluralité identitaire à Cuba, et la nécessité de poursuivre des rêves individuels et collectifs en dehors de la seule sphère politique.

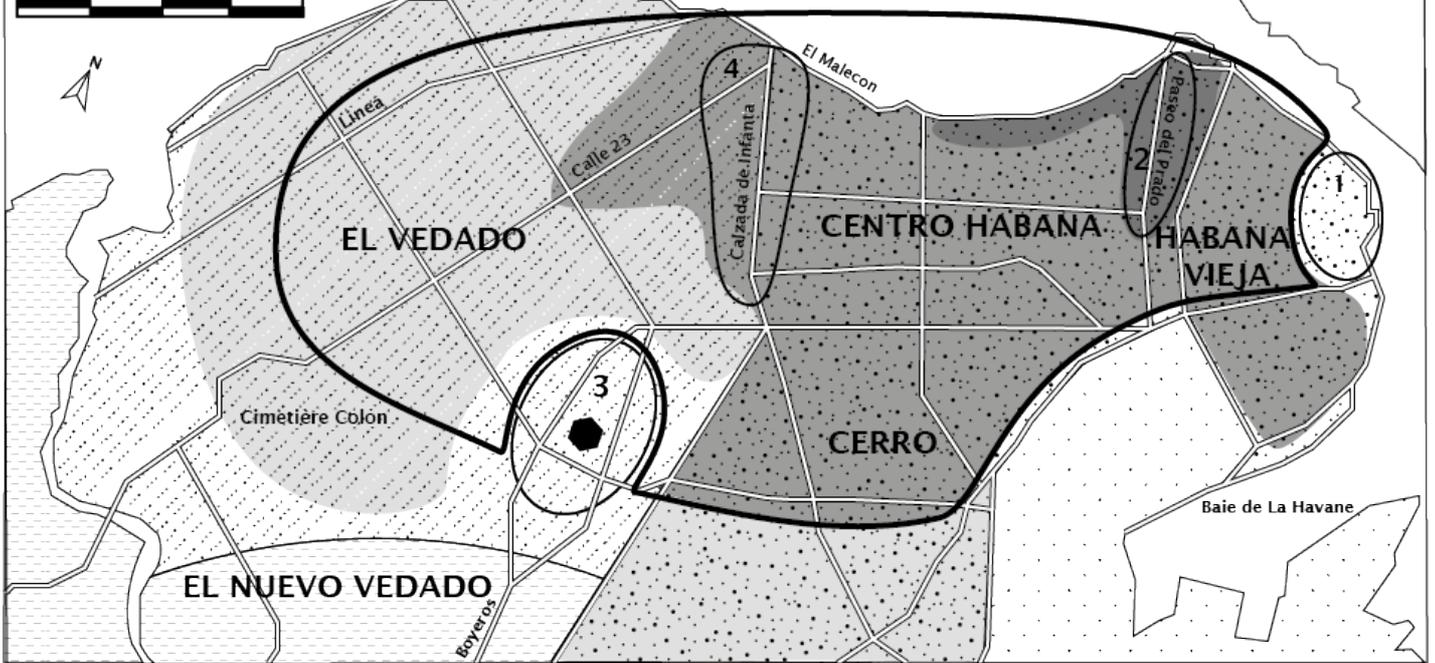
4. Ouverture pour une géographie de demain.

Le cinéma des rues témoigne des innovations sociales et identitaires qui se déroulent dans les rues de La Havane, ce-faisant il diffuse et instaure de nouvelles territorialités citadines qu'il est en partie possible de modéliser.

4.1 Pour une cartographie du cinéma des rues.

Cartographier un corpus de films nécessite d'abord la production de données géographiques. Le second filtre questionne différents aspects de la localisation des 81 courts-métrages situés tel que le degré de leur inscription spatiale, en différenciant les films « panoramas » qui représentent une multitude d'espaces éparpillés dans la ville et les films « étude de cas » polarisés par une zone géographique. Il compile également les quartiers et lieux représentés dans les films. La production de ces données s'est faite en observant les films et non en interrogeant les réalisateurs sur les localisations du tournage parce que c'est le sens des représentations spatiales plus que leur situation exacte qu'il m'importait d'étudier. Un film construit sa géographie par de nombreuses contrefaçons spatiales, et ce sont les indices donnés par les réalisateurs pour que les spectateurs situent ces espaces dans une géographie sociale et symbolique qu'il est important de décoder. J'ai donc noté l'ambiance socio-spatiale des espaces représentés ainsi que leur localisation approximative : outre les hauts lieux qui servent de points de repères (par leur taille notamment) il est presque impossible de localiser dans le détail les immeubles ou petites rues représentées. Cette production de données géographiques n'est donc pas exacte ou exhaustive mais indicative, car elle repose d'une part sur ma propre connaissance de la ville et d'autre part sur ma reconnaissance des différents espaces urbains dans les films.

0 350 1400 m



Les quatre noeuds fonctionnels de La Havane

(d'après Coyula M., Scarparci J. L., Segre R., 2002, p. 87)

- 1 Centre de la période coloniale (1519-1898) aujourd'hui rénové et touristique:
Plaza de la Catedral, Plaza de las Armas, Plaza de San Francisco et Plaza Vieja
- 2 Centre de la première période républicaine (1902-1930):
Manzana de Gomez, Palais présidentiel, Parque central, Teatro de Tacon (Garcia Loca), Capitolio Nacional
- 3 Centre de la seconde période républicaine (1930-1958):
Terminal de Omnibus, Ministère des télécommunications, Bibliothèque nationale José Martí, Palacio de Justicia
- 4 Centre social et touristique contemporain (depuis 1958):
Grands Hôtels (Habana Libre, Hotel Nacional, etc.), divertissements (Coppelia, cinémas, restaurants en CUC et en Pesos, bars et discothèque)

Discrétisation des différents espaces urbains en fonction de leur représentation dans les films du corpus

-  Zones peu représentées dans les films du corpus
-  Zones souvent représentées dans les films du corpus
-  Zones très souvent représentées dans les films du corpus
-  Périmètre délimitant les espaces représentés dans les films panorama

Tendances socio-spatiales des différents quartiers de La Havane

-  Quartiers aisés de Miramar
Ambassades, urbannisme respectant les principes du courant moderne, "diplo-quartiers" selon Zoé Valdés
-  Quartiers mixtes du Vedado
Tours de logements modernes, maisons individuelles coloniales plus ou moins bien entretenues
-  Quartiers délabrés et pauvres
-  Centre industriel

Figure 5 : Croquis de la répartition spatiale des films en fonction de l'organisation socioéconomique et fonctionnelle de La Havane (Laura Corsi, 25 mai 2011).

Outre ces difficultés pratiques à établir des données géographiques cartographiables, il s'agit également de différencier les espaces représentés du lieu d'où ils sont filmés. Cette distance varie selon les échelles de plan, mais elle est essentielle à prendre en compte dans le cas des paysages dont la compréhension dépend du point de vue qu'ils révèlent comme par triangulation. Le croquis présenté en figure 5 synthétise ces données. Il confronte la répartition spatiale des espaces représentés dans le cinéma des rues aux principaux éléments de l'organisation sociale et fonctionnelle de La Havane, car ce sont le rapport à la centralité et aux caractéristiques socio-économiques des espaces qui sont apparus comme déterminants la géographie du cinéma des rues.

4.2 Les nouvelles territorialités dessinées par le cinéma des rues.

Comme nous pouvons l'observer dans la figure 5, les espaces les plus représentés dans les films du corpus sont les promenades du Malecón et du Prado, qui jouent le rôle de frontière entre différents quartiers mais aussi d'interface entre la mer et la ville. Ils reproduisent dans les films la même fonction que dans la ville : ce sont pour tous les citoyens des espaces de détente, de sociabilités, de passage. Ce sont ensuite les quartiers résidentiels pauvres gravement délabrés de *Centro Habana* et *Habana Vieja* qui sont les plus représentés puis ceux de la partie ancienne du Vedado. Il existe par contre de véritables zones d'évitement, que pas un seul film ne représente, comme le nouveau centre touristique de la *Habana Vieja* rénovée et les quartiers riches des proches de la révolution officielle. La place de la Révolution où se tiennent les regroupements officiels est un cas à part car son monument est représenté dans trois films, mais dans lesquels son sens est détourné pour en faire le symbole des révolutions individuelles. Animé par sa volonté de montrer les « villes cachées », le cinéma des rues trouve une forte unité dans son ancrage géographique dans les quartiers populaires centraux.

Dans son ouvrage *Sociologie du cinéma, Ouverture pour l'histoire de demain*, Pierre Sorlin développe la notion de « visible » qui caractérise les fragments du réel que le public accepte et reconnaît. L'action du cinéma des rues n'a pas été d'élargir le champ du visible de la société cubaine, puisqu'il rejette intégralement les représentations dominantes et les espaces urbains dont émanent ce

pouvoir discursif autoritaire, mais plutôt de réinventer intégralement une géographie du visible et de l'invisible. En s'arrêtant aux frontières des espaces au niveau socioéconomique élevé, les films excluent ces espaces et leurs habitants des nouvelles dynamiques urbaines et les frappent d'invisibilité. Ceci se justifie par le projet de représenter l'expérience d'une majorité de citoyens, mais aussi par les résistances qui s'opposent à la libération de la pensée et de l'expression, et cela à un niveau officiel mais aussi à un niveau personnel car les réalisateurs sont encore dans un processus de rupture avec l'autocensure. On peut donc émettre l'hypothèse que ce cinéma des rues, pour l'instant centré sur les territoires des pratiques quotidiennes afin d'imposer un espace de débat public, se tourne ensuite vers les inégalités socio-spatiales de La Havane et dirige ainsi ce débat sur le maintien d'une organisation de classes dans l'espace social cubain. Ces espaces où résident le pouvoir politique et économique pourraient alors faire partie des « villes cachées » que souhaitent exposer au regard du public le cinéma des rues.

Le cinéma des rues propose également de nouvelles territorialités en plébiscitant au sens habermassien du terme de nouvelles formes d'appropriation des espaces publics. Les rues sont présentées comme la scène où les nouvelles identités citoyennes doivent s'exposer et manifester leur présence, malgré les menaces policières, comme dans le cas des *Gabbana's men Revolution*. D'autres initiatives relayées par les films prônent aussi une réappropriation de l'identité de citoyen, qui agit sur son environnement urbain. En effet, alors que les espaces publics sont régulièrement présentés comme les victimes de l'effondrement de la participation citoyenne aux CDR, des initiatives visant à recréer du territoire et du lien social par la réappropriation de ces espaces voient le jour. Le film d'Alejandro Ulloa, *La barriada* (2007) montre ainsi comment les habitants d'un quartier s'unissent sous l'impulsion d'un jeune artiste pour réaménager une petite place abandonnée en un bateau coloré accueillant les jeux et les échanges.

Dans ce mouvement de réappropriation symbolique et géographique des espaces quotidiens, le médium cinématographique permet surtout de proposer un autre regard sur ces espaces. Son dispositif de projection crée un jeu de mise à distance et d'identification essentiel dans le processus de construction d'une société. Le film d'animation *Como los peces* de Nestor Kim (2009) instaure un

parallèle entre cette nécessité sociale de changer de point de vue et les aventures d'un poisson qui vit dans un bassin sur le Malecón où de nombreux touristes viennent l'observer. Lui qui n'est jamais sorti de son bassin rêve de pouvoir voir d'un autre point de vue son espace de vie. Cet exemple aborde avec beaucoup d'humour le besoin de prendre de la distance pour penser son propre environnement, comme le théorise Louis Quéré dans son analyse de l'espace public: « L'identité et le lien social sont ainsi corrélatifs d'un procès de distanciation de la société par rapport à elle-même à travers lequel elle se rend visible à ses membres.»

En proposant de nouveaux points de vue sur l'espace havanais, en mettant ainsi à distance l'expérience quotidienne tout en donnant la possibilité à la communauté de spectateurs de s'identifier avec ces représentations et de pouvoir en débattre collectivement, le cinéma des rues participe activement à renouveler le processus de construction territoriale en dehors des cadres imposés par le pouvoir politique. Par les récits mis en espace par le langage cinématographique, il fournit un discours identitaire innovant car proposant de nouvelles formes d'appropriation de l'espace, à partir duquel les citoyens peuvent se positionner. Il correspond alors au rôle des cinémas caribéens et britanniques noirs analysés par Stuart Hall (2009) : « Nous avons essayé de théoriser l'identité comme constituée non pas en dehors, mais au sein de la représentation ; et de voir dans le cinéma non pas un miroir de second ordre brandi pour refléter ce qui existe déjà, mais comme la forme de représentation à même de nous constituer comme un nouveau type de sujet, et donc de nous permettre de découvrir les lieux d'où nous parlons. »

La fonction spéculaire du cinéma cubain des rues tend à trois types de conséquences sociales : en se positionnant en reflet réaliste des mouvements qui parcourent la société cubaine actuelle, il permet d'abord à ses publics de se reconnaître et donc d'entamer un processus réflexif. En se débarrassant des stéréotypes et de l'idéologie identitaire imposés depuis 50 ans au peuple cubain, il institue un espace public d'un nouveau type marqué par la libération de la parole, et ouvert à la diversité des points de vue. Mais en représentant la société à elle-même, il lui permet également de

relancer son processus de construction identitaire. Il pointe les nouvelles dynamiques sociales et spatiales, les rend visibles, les soumet au débat social et ainsi participe à leur propagation. Il diffuse de nouvelles références en représentant un héroïsme quotidien, en mettant en valeur les révolutions individuelles et en situant le centre du renouveau identitaire dans les quartiers populaires. Parce que le langage cinématographique est la mise en espace d'un récit, qu'il permet une reproduction mécanique, donc fidèle, de la condition urbaine ainsi que son interprétation par une subjectivité qui assume cet acte d'énonciation, il propose un discours territorial innovant, qui présente de nouveaux rapports à la ville et formes de citadinités. En diffusant les paroles et les images des villes invisibles de La Havane, il redonne à la représentation son sens politique et lui donne de la force par sa formulation poétique.

Les représentations cinématographiques permettent au géographe de se situer en amont de dynamiques sociales, d'étudier comment ils se forment et se diffusent par des mises en scène de l'espace. Elles sont la reproduction d'un espace réel en même temps que la projection d'un espace perçu et d'un espace désiré. L'analyse de ces représentations exige une appropriation des méthodes cinématographiques mais surtout une adaptation des méthodes de recherche en géographie. L'appropriation des domaines artistiques par le champ de la recherche géographique invite à l'enrichissement de son langage au contact de ces formes d'expression créatives. Alors que le cinéma est un médium privilégié par son travail sur l'espace, les géographes pourraient passer de l'autre côté de la caméra en s'appropriant et en développant le langage audiovisuel pour étudier autrement les regards qui font le territoire.

Institut Universitaire Européen de la Mer

Rue Dumont d'Urville

29280 PLOUZANE

laura.corsi@univ-brest.fr

Bibliographie indicative.

- Amiot J. et Berthier N. (2006), *Cuba : cinéma et révolution*, Lyon : Le GRIMH-LCE-GRIMIA.
- Barthes R. (1980), *La Chambre claire : Note sur la photographie*, Paris: Gallimard.
- Becker H.(2009), *Comment parler de la société : artistes, écrivains, chercheurs et représentations sociales*, Paris: La Découverte.
- Berthier N. (2010), *Fidel Castro : arrêts sur images*, Paris: Ophrys.
- Bloch V. (2006), « Situations d'attente : les impasses de l'imaginaire national cubain, hier et aujourd'hui », *Hérodote*, n° 4, p. 199-222.
- Calvino I. (1972), *Les Villes invisibles*, Paris: Seuil.
- Castellanos E.J. (2005), *John Lenon en La Habana with a little help from my friends*, La Havane: Ediciones Unión.
- Castillo L. (2007), *El cine cubano : a contraluz*, Santiago de Cuba: Editorial Oriente.
- Certeau de M., Giard L., Mayol P. (1990), *L'invention du quotidien, tome 1 : Arts de faire*. Paris : Gallimard.
- Colleyn J.-P. (2009), *Jean Rouch : Cinéma et anthropologie*, Paris : Cahiers du cinéma.
- Coyula M., Segre R. et Scarpaci J. (2002), *Havana: two faces of the Antillean metropolis*, UNC Press Books.
- Debarbieux B. (1995), « Le lieu, le territoire et trois figures de rhétorique », *L'espace géographique*, n°24, p. 97-111.
- Dorier-Apprill E. et Gervais-Lambony P. (2007), *Vies citadines*, Paris : Belin.
- Gardies A. (1989), *Cinéma d'Afrique noire francophone : l'espace-miroir*, Paris: L'Harmattan.
- Garnier J.-P. (1973), *Une ville, une révolution: La Havane, De l'urbain au politique*, Paris : Anthropos.
- Gervais-Lambony P. (2003), *Territoires citadins : 4 villes africaines*, Paris: Belin.
- Habermas J. (1993), *L'Espace public : archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Paris: Payot.
- Hall S. (2009), *Representation : cultural representations and signifying practice*, London : The Open University.
- Karnouh L. (2005), « Cuba: la pédagogie des héros », *Outre-Terre*, n°12, p. 301-311.
- Kracauer S. (1995), *Rues de Berlin et d'ailleurs*, Paris: Gallimard.
- Lamrani S. (2009), *Cuba. Ce que les médias ne vous diront jamais*, Paris: Estrella.
- Lazzarotti O. (2006), *Habiter : la condition géographique*, Paris: Belin.

- Lynch K. (1998), *L'image de la cité*, Paris: Dunod.
- Manet E. (2006), *Mes années Cuba*, Paris: LGF.
- Mondada L. (2000), *Décrire la ville*, Paris: Economica.
- Morin E. (1982), *Le cinéma ou L'homme imaginaire, essai d'anthropologie sociologique*, Paris: Éditions de minuit.
- Musset A. (2005), *De New York à Coruscant : Essai de géofiction*, Paris: Presses Universitaires de France-PUF.
- Padura L. (2009), *Le palmier et l'étoile*, Paris: Métailié.
- Piault M.-H. (2008), *Anthropologie et cinéma : passage à l'image, passage par l'image*. 2 éd. Paris: Téraèdre.
- Ponce Herrero G. (2007), « Crisis, posmodernidad y planificación estratégica en La Habana », *Annales de Geografía*, n°27, p.135-150.
- Quéré L. (1982), *Des miroirs équivoques : aux origines de la communication moderne*, Paris:Aubier-Montaigne.
- Sorlin P. (1977), *Sociologie du cinéma; ouverture pour l'histoire de demain*, Paris, Aubier-Montaigne.
- Stock A. M. (2009), *On location in Cuba: street filmmaking during times of transition*, UNC Press Books.