



HAL
open science

D'Ile en îles : représentations ambivalentes de l'espace insulaire dans la nouvelle cubaine actuelle

Michaëla Grevin

► **To cite this version:**

Michaëla Grevin. D'Ile en îles : représentations ambivalentes de l'espace insulaire dans la nouvelle cubaine actuelle. Clôtures et mondes clos dans les cultures ibériques et ibéro-américaines, Jun 2010, Bordeaux, France. hal-03123085

HAL Id: hal-03123085

<https://univ-angers.hal.science/hal-03123085v1>

Submitted on 27 Jan 2021

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.

D’Ile en îles : représentations ambivalentes de l’espace insulaire dans la nouvelle cubaine actuelle

Michaëla Sviezeny Grevin (Université de la Sorbonne Nouvelle-ParisIII)

Résumé :

La crise des années 1990 à Cuba a contribué à renforcer l’isolement ressenti par les îliens. L’espace insulaire s’est morcelé jusqu’à faire de chaque province, de chaque ville, voire de chaque quartier, une île dans l’Ile. La littérature cubaine de cette période – et plus particulièrement la nouvelle – s’est fait l’écho de cette fragmentation spatiale. En explorant la notion de frontière, elle révèle l’ambiguïté des rapports entre l’Ile et le monde. Au cœur d’une Havane insulaire nous pénétrerons la géographie intime des « solares », lieux devenus symboliques de la décadence de la nation cubaine.

Mots-clés : insularité, frontières, Havane, « solar », île-prison.

Resumen:

La crisis de los años 90 en Cuba acentuó el sentimiento de aislamiento de los isleños. El espacio insular se dividió hasta convertir cada provincia, cada ciudad o incluso cada barrio en una isla dentro de la Isla. La literatura cubana de este período – y en particular el cuento – plasmó esta fragmentación espacial. Al explorar la noción de frontera, revela la ambigüedad de las relaciones entre la Isla y el mundo. En una Habana insular, nos adentraremos en la geografía íntima de los solares, lugares ya simbólicos de la decadencia de la nación cubana.

Palabras clave: insularidad, fronteras, Habana, solar, isla-cárcel.

« *Las islas son los extremos del mundo. Lo resumen y a la vez lo diluyen. En ellas – las islas – el mundo se concentra y por ellas se escapa. Las utopías y las atlántidas (sueños y catástrofes). Las cárceles y los paraísos. Las plantaciones y el turismo. Islas de exhibición e islas misteriosas. Islas de pobreza e islas del tesoro. Todo a un tiempo: zonas de confluencia y de tránsito; de fundación y de fuga.* »

Iván de la Nuez, *La balsa perpetua*.

Avec la crise des années 1990, Cuba est « redevenue » une île, « la isla-más-isla-de-las-islas »¹ : isolée, privée de ses contacts avec l'extérieur, elle a ressenti plus que jamais le poids de ses limites physiques, le mal de l'enfermement, « la maldita circunstancia del agua por todas partes »². La brutale réduction des voyages en transports urbains, interprovinciaux et aériens a replacé la notion de frontière au cœur de la vie quotidienne. Le moindre déplacement, si minime fût-il, étant devenu presque impossible à cette époque pour les Cubains, l'espace insulaire s'est fragmenté, divisé jusqu'à faire de chaque province, de chaque ville, voire de chaque quartier, une île dans l'île³. Relier le centre de la capitale avec la périphérie était une aventure souvent vouée à l'échec. Les principaux quartiers de La Havane vivaient alors dans l'isolement le plus total, coupés non seulement du reste de la ville mais aussi, logiquement, du reste de l'île. C'est à partir de la vision hallucinante de la fragmentation de la capitale et de son autarcie progressive qu'Arturo Arango a imaginé son récit apocalyptique « Bola, bandera y gallardete ». Les personnages y dressent le même constat inquiétant d'une Havane morcelée, aux étranges allures de ville du bout du monde :

*La Habana se estaba convirtiendo en una ciudad dividida en pedazos, cuyos barrios llevaban una vida cada vez con menos dependencia unos de otros. “Hace ya más de siete meses”, le había dicho Zenaida, “que no sé nada de la hermana mía que vive en Alamar.”*⁴

Les différents quartiers de la capitale sont devenus autant d'îles solitaires, étrangères les unes aux autres. L'espace vital des Havanais s'est ainsi réduit comme une peau de chagrin, se limitant souvent à leur lieu de résidence. Sans nouvelles de l'extérieur, leur quartier

¹ Abilio Estévez, *Muerte y transfiguración*, Holguín, Ediciones Holguín, 2002, p.16.

² Virgilio Piñera, « La Isla en peso », consultable sur www.poemasde.net/la-isla-en-peso-fragmentos-virgilio-pinera

³ Le narrateur de la nouvelle de JAAD, « Cielo sobre Havana », partage ce sentiment lorsqu'il affirme que « La Habana es una aldea », in *Adiós a las almas*, La Habana, Letras Cubanas, 2002, p.55.

De même, dans la *Trilogía sucia de La Habana*, Pedro Juan perçoit son quartier de *Centro Habana* comme « mi pequeña isla », in *Anclado en tierra de nadie*, Barcelona, Anagrama, 2006, p.30.

⁴ Arturo Arango, « Bola, bandera y gallardete », in *Segundas vidas*, La Habana, Unión, 2005, pp.154-155.

devient le monde comme le souligne la jeune narratrice-protagoniste de la nouvelle de Zoé Valdés, « Retrato de una infancia habanaviejera » :

*Pa mí el mundo es La Habana Vieja, cuanto más Centro Habana. Una vez me desplazé hasta el Vedado, pero el transporte está en llamas, en candela, vaya...*⁵

La littérature s'est fait l'écho de l'explosion du sentiment insulaire favorisée par la crise. L'espace dans lequel évoluent les personnages de fiction semble s'être adapté aux nouvelles frontières de l'île, plus nombreuses et plus marquées. L'île – figure ambivalente par excellence – est devenue le paradigme du morcellement de l'espace cubain : la Cuba des années 1990 n'est plus seulement l'île mais une multiplicité d'îles qui ont dû apprendre à vivre indépendamment les unes des autres. Dans cette démultiplication des images de l'île, La Havane apparaît tout naturellement comme sa figure principale, synecdoque évidente de l'espace national dans les lettres cubaines.

Au cœur de cette Havane insulaire nous pénétrerons la géographie intime de la chambre à travers ces lieux symboliques de la dégradation que sont les « solares », « cuarterías » et « ciudadelas ». Nous analyserons l'image ambivalente de la maison-île, récurrente dans les fictions cubaines de la fin du XXe siècle. Cette figure, en apparence protectrice, se révèle oppressante dans de nombreuses nouvelles, faisant de l'île un espace dramatique fermé et menaçant. De l'île-maison à l'île-prison il n'y a souvent qu'un pas que franchissent plusieurs écrivains. Dès lors, la frontière traditionnelle entre un espace intérieur rassurant et un extérieur menaçant s'estompe, engendrant un inquiétant « en-dehors-en dedans »⁶. En explorant dans leurs nouvelles les notions de frontière et de limite, les écrivains cubains tentent de saisir les rapports de l'île au monde.

1. Le monde, l'île, et La Havane : des frontières ambiguës

1.1 L'île est/et le monde

Enfermé dans un espace naturellement limité, l'être insulaire est parfois amené à croire que rien n'existe en dehors de l'île. Le reste du monde n'est alors que pure affabulation,

⁵ Zoé Valdés, « Retrato de una infancia habanaviejera », in *Nuevos narradores cubanos*, Michi Strausfeld ed., Madrid, Siruela, 2002, p.20.

⁶ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 2009, p.196.

une invention créée de toutes pièces pour lui faire oublier son isolement⁷. L'horizon représente le pays impossible, celui qui est toujours au-delà, celui qui échappe sans cesse. Il n'est qu'une vision ou une hallucination qui, plus elle semble proche, plus elle est inatteignable. Ainsi, dans sa nouvelle « El camino de Damasco », Abilio Estévez nous montre que la croyance dans l'existence d'autres terres est, pour l'être insulaire, un véritable acte de foi :

Lumino se arrodilló y pegó el oído a tierra.

No puedo creerlo, no es posible que el hombre sea tan tonto para crear fantasías con nombres como París, Bruselas, Londres. ¿Qué sentido tendría?

*Sevilla existe, lo sé, explicó la mujer, no es únicamente una corazonada, la he visto en sueños, la catedral, la Torre del Oro, el Costurero de la Reina, la Plaza de Doña Elvira, en sueños he visto los naranjos en las aceras del Barrio de Santa Cruz. Sé que existe: quiero llegar a ella, y esta querencia es la primera prueba de la existencia de Sevilla.*⁸

Errant sur un étrange chemin à la recherche de la mer, les protagonistes de la nouvelle finissent par douter de l'existence de tous ces pays dont on leur a parlé. Ne seraient-ils pas, en fin de compte, qu'une invention de l'esprit pour soulager la solitude de l'homme et lui donner la force de poursuivre sa quête ? D'ailleurs, la croyance de la femme en l'existence de Séville ne se fonde-t-elle pas uniquement sur sa volonté d'y croire et d'atteindre le but qu'elle s'est fixée ? Cette ville n'existe, en dehors de l'île, que parce qu'elle y adhère par l'imagination. Le monde se réduit à ce qu'il lui est donné de voir : son île et la mer.

Les personnages des nouvelles d'Antonio José Ponte sont également pris dans cet engrenage qui accentue un peu plus la solitude de l'être insulaire. Ainsi, dans « Por hombres », le lecteur assiste à une conversation entre deux femmes dans un aéroport qui en dit long sur le sentiment d'isolement des habitants de l'île. Se sentant abandonnée quand son fils unique décide de quitter le pays, l'employée des toilettes fait part à son interlocutrice de son étrange perception du monde :

“Me volví como loca. La locura me dio por pensar que los que viajan, y las maletas, y los aviones, estaban allá afuera para hacerme creer que existían otros países, cuando había uno solo y era éste.”

⁷ L'isolement ressenti par les insulaires est accentué, dans le cas cubain, par les conditions historiques et politiques de l'île.

⁸ Abilio Estévez, « El camino de Damasco », in *El horizonte y otros regresos*, Barcelona, Tusquets, 1998, p.59.

“No hay otros”, murmuró ella.
Pero yo no entendí si me decía que había o que no había.
“No hay otros”, repitió en voz más alta.
Entonces supe que estaba loca.⁹

L'isolement de l'insulaire est à l'origine des croyances les plus folles, notamment celle qui réduit l'univers à son île mais il peut aussi engendrer la croyance inverse : l'île devient alors un territoire de fiction, un espace mythique qui a quelque chose d'irréel tandis que de l'autre côté de l'horizon se trouve tout ce que l'îlien croit être le monde et la réalité. N'est-ce pas cette autre vision hallucinante que nous propose Abilio Estévez dans son *Inventario secreto de La Habana* lorsqu'il écrit :

[...] nada hay firme en una isla. Lo verdaderamente firme está en el mar.
Todo. Tanto lo bueno como lo malo, todo se desarrolla, por tanto,
« fuera », « más allá ». El horizonte marca una línea de sombra (que diría Conrad) tras la cual se halla el mundo, el mundo de verdad...¹⁰

La matérialité du monde est à chercher hors de l'île, espace évanescant et insaisissable. L'horizon apparaît ici comme une ligne obscure et lointaine, une frontière physique qui sépare l'île du reste du monde.

1.2 L'ultime frontière entre l'île et le monde : le « Malecón »

Il existe pourtant une autre frontière, plus proche, qui matérialise cette limite entre l'île et le monde : le « malecón ». Ce mur qui longe l'océan et que l'on retrouve dans toutes les villes côtières cubaines constitue la première frontière physique entre les terres insulaires et l'extérieur. « Ese límite entre el mar y las almas de la ciudad »¹¹ est une frontière aussi ambiguë que l'horizon puisque, si tout naturellement elle sépare l'être insulaire du reste du monde, elle peut paradoxalement l'en rapprocher. Comme dans la série de photographies de Manuel Piña *Las aguas baldías*, le « Malecón » apparaît comme une frontière organique, perméable entre le dedans et le dehors, entre la ville et l'horizon.

Le « Malecón » est d'abord concrètement un espace de vie à part entière. On y retrouve un condensé de la vie havanaise à l'image du microcosme recrée par Reinaldo Montero le

⁹ Antonio José Ponte, « Por hombres », in *Un arte de hacer ruinas y otros cuentos*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005, p.51.

¹⁰ Abilio Estévez, *Inventario secreto de La Habana*, Barcelona, Tusquets, 2004, pp.19-20.

¹¹ Miguel Mejides, « El hombre de ninguna parte », in *Las ciudades imperiales*, La Habana, Unión, 2006, p.17.

temps d'une promenade en bord de mer. Dans sa nouvelle « Paseo del Malecón », le protagoniste n'est autre que le fameux front de mer de la capitale. Il représente la ville comme un univers de strates insondables et de vies parallèles. Les principaux types sociaux de l'Île des années 1990 y apparaissent : « pingüeros », « jineteras », homosexuels, touristes, et « balseros » entre autres¹². C'est également sur le « Malecón » que se croisent les spécimens les plus divers dans les textes de Pedro Juan Gutiérrez, notamment la faune nocturne qui y étale ses charmes. Cet espace-frontière efface les limites et lève les interdits qui pèsent sur la société cubaine.

Associé à la nuit, le « Malecón » est oppressant dans l'univers de Daniel Díaz Mantilla. Loin de laisser respirer ses personnages il les emprisonne dans une Havane devenue leur tombeau. Il est l'abîme au-dessus duquel ils se penchent pour contempler le vide de leur existence. C'est là que se noue leur destinée. Il est l'origine et la fin de tout à La Havane :

*Ahora que todo es remar y ver en la distancia el cuerpecito de Sandra parada en adiós sobre el muro, ahora que todo es muro, cordón umbilical rodeando el cuello, pared amniótica que revienta ad vacuum, ahora que todo es vacuum más allá de las costas...*¹³

Alors que Manuel, le « balsero », s'éloigne du « Malecón », le mur se referme sur lui. Cet espace qui donne vie à la ville est aussi l'ultime frontière d'où l'on ne revient jamais.

Le « Malecón » est un point de départ : lieu de toutes les rencontres, il est aussi le lieu de séparation par excellence sur l'Île. Là, les destins se font et se défont. C'est sur le « Malecón » que tout commence et que tout s'achève à Cuba¹⁴. Il représente cette limite d'où l'on part, en quête d'une vie meilleure et qui se déplace mentalement au gré de l'horizon contemplé par chaque spectateur. N'est-ce pas du « Malecón » que se sont lancés à la mer des milliers de Cubains pendant l'été 1994 dans l'espoir de trouver, par-delà l'horizon, des cieux plus cléments ? Comme dans l'œuvre de Manuel Piña, ce monument, symbole de l'impuissance et de la décrépitude de toute une nation, est aussi le lieu d'une possible ouverture, le point de départ vers un au-delà de l'Île.

¹² Le roman de Joaquín Baquero, *Malecón*, publié en 1994, lui est entièrement consacré. Cette bande circulaire qui rattache la ville à ses origines l'empêche de s'épandre au-delà, de s'éloigner de la surveillance du Phare du *Morro*. La Havane de Baquero se réduit à cet espace limite – hautement symbolique –, « contra el que van a estrellarse y disolverse, como las olas, los reflejos posibles de las instituciones y valores de la ciudad real », in Madeline Cámara, « La mulata cubana: de la plaza al malecón », in *Puentelibre*, n°5-6, México, verano de 1995, p.153.

¹³ Daniel Díaz Mantilla, *Las palmeras domésticas*, La Habana, Abril, 1996, p.19.

¹⁴ Ce « mur » auquel Carlos Varela consacre une chanson est le début et la fin de tout destin à La Havane : « Sales a la calle y te vas al muro/donde acaban todos, donde empieza el mar. »

C'est sur ce mur symbolique qui longe la mer et qui représente un lieu privilégié « para sentarse y definir posiciones »¹⁵ que se joue le destin des Cubains. Pour Abilio Estévez, il existe deux manières de s'approprier le « Malecón », qui définissent chacune des aspirations différentes : s'asseoir face à la mer et contempler l'horizon, laisser libre cours à ses rêves et à ses désirs occultes, se laisser bercer par la promesse d'un possible voyage, ou se tourner face à la ville, vers l'intérieur de l'île, oubliant jusqu'à l'existence même des horizons lointains¹⁶.

1.3 Le mur de l'horizon chez Abilio Estévez

L'horizon est précisément au cœur des préoccupations esthétiques – et existentielles – d'Abilio Estévez. Ce dernier en fait une frontière non pas métaphorique mais bien concrète. Au fil de ses œuvres, il a développé l'image de la « muralla-horizonte »¹⁷, une limite physique qui emprisonne l'être insulaire¹⁸.

Les personnages de sa nouvelle « El horizonte » se heurtent concrètement à un mur lorsqu'ils envisagent de traverser l'horizon qui sépare leur île du monde extérieur. Ils sont fascinés, obsédés par cette muraille qui se dresse devant eux et qui semble infranchissable. D'ailleurs, seuls les plus courageux peuvent tenter l'aventure de voyager au-delà de cette frontière interdite :

*[Andrés] Está obsesionado con el horizonte. No es una línea imaginaria dice, allí el cielo y el mar se unen de verdad, y sólo se separan cuando alguien valiente se propone conquistarlo. El cielo y el mar abren su puerta para los que tienen coraje, dice.*¹⁹

Andrés raconte des histoires de bateaux qui s'écrasent contre le mur de l'horizon, éclatant en mille morceaux sur la mer. Lui et le narrateur le scrutent avec des jumelles dans l'espoir

¹⁵ Abilio Estévez, *Inventario secreto de La Habana*, op.cit., p.67.

¹⁶ Le documentaire de Sandra Gómez, « Las camas solas », qui retrace le destin des habitants d'un immeuble de La Havane sur le point de s'effondrer, commence et se termine, symboliquement, sur l'image du « Malecón ». La première vue nous le montre pris depuis la mer, avec la ville en arrière-plan, tandis que la dernière le capture depuis La Havane, regardant l'horizon. Tout commence et tout finit pour ces habitants sur cette frontière qui doit affronter la menace venant de la mer.

¹⁷ Expression que l'on retrouve dans sa nouvelle « El horizonte », in *El horizonte y otros regresos*, op.cit., p.196, mais aussi dans d'autres œuvres de l'écrivain telle que sa pièce de théâtre « Santa Cecilia » : « ¿Quién dijo que el horizonte es una línea imaginaria? Mentira. Ahí está: el horizonte es una muralla. Los barcos salen de la bahía y se estrellan contra el horizonte. », in *Ceremonias para actores desesperados*, Barcelona, Tusquets, 2004, p.41.

¹⁸ On retrouve la même image dans une autre nouvelle contemporaine au titre suggestif, « Prisionero en el círculo del del horizonte », de Jorge Luis Arzola : « [...] el horizonte era una cárcel, su cárcel circular. », in *Fábula de ángeles*, Francisco López Sacha - Salvador Redonet eds., La Habana, Letras Cubanas, 1994, p.99.

¹⁹ Abilio Estévez, « El horizonte », op.cit., p.192.

d'entrevoir au loin un de ces navires dirigé par des hommes braves, seuls capables de traverser la muraille. Celle-ci est associée au danger, à la mort, à l'enfermement. Loin d'être le traditionnel horizon d'attente, c'est avant tout un horizon oppressant, porteur de destruction et de funestes présages, qui étouffe les personnages :

*El horizonte se acerca, le digo en serio, aunque sé que no va a creerme.
Se acerca. Como una cuerda que se va apretando. La cuerda de un
ahorcado. Huir, no veo otra solución.*²⁰

L'horizon extérieur est ici une frontière mouvante qui se déplace mentalement suivant l'horizon intérieur du spectateur. La maison familiale ne tarde pas à devenir une prison pour ceux qui y vivent. Le père l'isole un peu plus par des fils barbelés. Il est désormais interdit à ses habitants de descendre à la plage et encore moins de contempler l'horizon car il pourrait alimenter leur désir de fuite. Symbole visuel central de la nouvelle, il renvoie à un désir de transgression de l'Ici et du Maintenant, invitant les personnages à sortir de leur enfermement. Cédant à son appel, Andrés et le narrateur décident de concrétiser leur rêve en construisant un radeau pour s'évader. Finalement, seul Andrés se lancera dans l'aventure. Son corps inanimé, rendu par la mer, sera retrouvé plus tard sur le rivage de l'île, témoignant de son échec pour percer l'horizon. Le narrateur sera ainsi conforté dans sa désillusion : l'horizon est plus que jamais une barrière infranchissable qui le condamne à rester prisonnier de l'île. Si, à ses yeux, l'horizon n'est pas une ligne imaginaire comme certains le prétendent, le monde extérieur, lui, le devient :

*Créame, amigo, estoy cansado de ver acercarse botes, chalupas,
tirremes, que no son más que espejismos de estas aguas.*²¹

Incapable de franchir cette muraille-horizon et ne connaissant personne y étant parvenu²², le narrateur ne croit plus en l'existence d'un monde au-delà de ce mur. Tout ce qui provient de là-bas ne peut être que mirage, invention de l'esprit. A la fin du récit, le narrateur finit par tourner le dos à l'horizon puisqu'il n'attend plus rien de lui. Celui-ci représente, dans l'univers d'Estévez, l'utopie de l'au-delà. Bien plus qu'une simple ligne imaginaire que l'on regarde de face, en rêvant à l'avenir, l'horizon est une frontière

²⁰ *Ibidem*, p.198.

²¹ *Ibidem*, p.208.

²² Le personnage de Michel le Marocain fait partie de ces êtres « mythiques » qui ont navigué au-delà de l'horizon, mais il appartient davantage à la légende qu'à la réalité. Comme tous ceux qui tentent de franchir la frontière de l'horizon, il disparaît au cours du récit.

concrète contre laquelle ils se heurtent et d'où ils sont obligés de revenir vers leur point de départ : l'île, toujours l'île²³.

2. Des îles dans l'île : « solares », « cuarterías » et « ciudadelas » et le motif de la maison-île

2.1 La « tugurización » de La Havane

La Havane est l'île par excellence dans les fictions littéraires actuelles : une île surpeuplée « [que] no aguanta más » comme chantaient déjà Los Van Van au début des années 1980, en référence aux problèmes dérivés d'une immigration interne incessante et à une capitale saturée d'« Orientaux ». Trente ans plus tard, ces paroles sont encore d'actualité.

Si le gouvernement révolutionnaire a réussi à maîtriser dans une certaine mesure la croissance de la population de La Havane jusque dans les années 1980²⁴, la crise économique des années 1990 a mis un terme à ces efforts, provoquant un important flux migratoire – de tout le pays et tout particulièrement des provinces orientales (Santiago de Cuba et Granma), les plus pauvres de l'île – qui s'est essentiellement reporté sur la capitale cubaine. La priorité octroyée au tourisme et l'introduction d'un système de circulation de deux monnaies aux valeurs bien différenciées ont attiré dans la capitale – principal pôle touristique de l'île – des vagues d'immigrants espérant améliorer tant bien que mal leurs conditions de survie. C'est ainsi que nous assistons, à travers de nombreuses œuvres littéraires, à un véritable mouvement de masses qui converge vers le centre urbain de La Havane, objet de tant de fantasmes et de convoitises. On retrouve, dans plusieurs nouvelles, l'image menaçante d'une invasion « barbare » de la capitale par des hordes d'Orientaux miséreux, avides d'accaparer le cœur de l'île²⁵. Là, l'espace habitable de la capitale est caractérisé avant tout par l'état de dégradation des lieux et de ses habitants et une extraordinaire concentration humaine – qui en devient inhumaine.

²³ Il n'y a pas vraiment d'horizon de fuite chez Abilio Estévez. L'horizon ne mène pas les personnages vers un au-delà de l'île. Il les renvoie toujours à leur point de départ. C'est ainsi que dans sa pièce de théâtre, *La noche*, la Mère met en garde son Fils : « Te advertí. No hay huida. Siempre vuelves al punto de partida. », La Habana, Letras Cubanas, 1998, p.188.

²⁴ Comme le rappelle Miguel Coyula dans son article « La Habana toda vieja », La Havane a mis plus de quarante ans à doubler sa population, grâce en partie à la politique d'équilibre entre la capitale et le reste du pays poursuivie par le gouvernement révolutionnaire. Ainsi, la Révolution a réussi à réduire en partie le poids disproportionné de La Havane par rapport aux autres villes de l'île. In *Temas*, n°48, La Habana, octobre-décembre de 2006, pp.72-76.

²⁵ C'est un thème de prédilection chez Ronaldo Menéndez et Pedro Juan Gutiérrez.

De nombreuses productions artistiques – notamment littéraires et cinématographiques – se focalisent sur ces lieux symboliques de la dégradation urbaine et humaine que sont les « solares », les « cuarterías » et « ciudadelas »²⁶. Ces termes servent à qualifier des variantes d’habitat précaire qui existaient déjà dans La Havane pré-révolutionnaire. Ils désignent différents types de bâtiments dont les appartements ont été subdivisés en unités équivalentes à une chambre simple, souvent avec les sanitaires partagés. Tel est le logement précaire typique qui s’est développé dans d’anciens palais et demeures créoles de deux ou trois étages, organisés autour d’un patio, essentiellement de La Vieille Havane, de *Centro Habana*, du *Cerro* et du *Vedado*. Là se sont entassées des populations progressivement prolétarisées sous la République.

« Solar »²⁷ est le terme populaire générique qui désigne tous les types de bâtiments délabrés subdivisés selon ce modèle de pièce unique par famille avec arrivée d’eau et douches collectives dans le patio central. Le protagoniste de la nouvelle de Ronaldo Menéndez, « Una ciudad, un pájaro, una guagua... », souligne l’ironie qu’il y a à appeler « solares » de telles habitations délabrées et insalubres qui ne voient presque jamais la lumière du jour :

*[...] según él, aquello de llamarle « solar » a una cuartería laberíntica e improvisada era algo paradójico o disparatado, pues precisamente lo primero que uno sufría cuando entraba en tales recintos era la ausencia de sol, eclipsado por innumrables cuerpos opacos...*²⁸

La « cuartería » désigne, quant à elle, un hôtel particulier ou une pension, divisé en cellules, pouvant contenir jusqu’à plus de soixante familles²⁹. Enfin, la « ciudadela », installée elle aussi dans les anciens immeubles vétustes et décrépits, est composée de plusieurs étages de pièces organisées le long d’une cour intérieure. Cet espace abrite généralement des services élémentaires collectifs tels que la salle de bain.

²⁶ On parle également de « casa de vecindad » et de « pasaje ».

²⁷ Le terme désigne à la fois les espaces urbains libres – appelés aussi « terrenos yermos » – qui ont été investis par les populations les plus pauvres et l’habitat insalubre construit dessus. Pour plus de détails, consulter l’article de Denise Douzant-Rosenfeld et Maryse Roux, « Vicissitudes de La Vieille Havane », in *Cahiers des Amériques Latines*, n°31-32, Paris, IHEAL, 1999, p.149.

²⁸ Ronaldo Menéndez, « Una ciudad, un pájaro, una guagua... », in *El derecho al pataleo de los ahorcados*, La Habana, Casa de las Américas, 1997, p.43.

²⁹ La « casa de vecindad » est une demeure plus petite qui a été subdivisée en une douzaine de pièces. Le « pasaje » - dérivé de la « ciudadela » - désigne, quant à lui, une double rangée de logements composés d’une salle à manger, d’une kitchenette et d’une chambre à coucher et disposés le long d’une allée longue et étroite donnant sur la rue des deux côtés. Définitions proposées par Roberto Segre, Mario Coyula et Joseph L. Scarpaci dans leur ouvrage *Havana. Two Faces of the Antillean Metropolis*, Chichester, 1998, p.98.

Chez JAAD, le « solar » est toujours associé à la dégradation physique et morale de ses habitants. Dans les nouvelles de *Adiós a las almas*, cet espace déchu n'est peuplé que de prostituées et de délinquants. Le délabrement et la promiscuité caractéristiques du lieu le rendent insupportable. Ainsi, la nuit d'amour que les deux amants de « Cielo sobre Havana » passent dans une misérable pièce donnant sur le « Malecón » se déroule dans un contexte sordide :

*Esa noche la pasaron en el cuartucho de Malecón. Soportaron el calor, la peste y las inmundicias de la fosa desbordada en medio del pasillo del solar, los gritos y las broncas de los vecinos por falta de agua.*³⁰

Opressés par l'espace dans lequel ils vivent, les personnages de JAAD ouvrent inlassablement les fenêtres qui donnent sur la mer, seule échappatoire possible à cet univers décadent.

L'exiguïté et l'insalubrité de ces lieux de vie au cœur de La Havane hantent l'univers littéraire de Pedro Juan Gutiérrez. Ses personnages se meuvent dans un espace toujours plus réduit et étouffant. La vision de pièces de seize mètres carrés habitées par une ou plusieurs familles de l'*Oriente* – parfois une vingtaine de personnes – rythme les descriptions de l'habitat dans la *Trilogía sucia de La Habana*. L'exode rural des années 1990 a provoqué une marée humaine qui a déferlé directement sur la capitale. Ces centaines de corps qui se pressent dans les « solares », asphyxiés par une chaleur écrasante, réinventent perpétuellement La Havane. Les logements qu'ils habitent sont des espaces mouvants, en constante mutation, se subdivisant presque à l'infini. Leurs habitants abattent des murs pour en reconstruire d'autres dans l'illégalité la plus totale. Lorsque la parcellisation horizontale de l'espace est poussée à son maximum³¹, c'est la parcellisation verticale qui prend le relais : les occupants construisent des sortes de mezzanines, les « barbacoas », en coulant une plaque de béton à mi-hauteur des murs élevés des traditionnelles bâtisses créoles, et transforment ainsi les pièces uniques ou doubles en « duplex des humbles »³². L'occupation de l'espace habitable est ainsi maximale mais tout aussi fluctuante :

³⁰ Jorge Alberto Aguiar Díaz, « Cielo sobre Havana », *op.cit.*, p.54.

³¹ Une ancienne demeure coloniale divisée en appartements, eux-mêmes subdivisés en appartements plus petits jusqu'à se réduire à une seule pièce : « Cuartuchos divididos en cuartuchos divididos a su vez en cuartuchos divididos que, en alguna ocasión, hace mucho, muchísimo tiempo, debieron de constituir un palacio. Pero eso es historia. O ni siquiera. Leyenda. Literatura para el uso de nostálgicos y estudiosos. », Abilio Estévez, *Inventario secreto de La Habana*, *op.cit.*, p.185.

³² Denise Douzant-Rosenfeld et Maryse Roux, « Vicissitudes de la Vieille Havane », *art.cit.*, p.149.

Es un solar con muchos cuartos. Quince, dieciseis, veinte cuartos. Nadie sabe bien. En cada censo que hacen aparecen y desaparecen habitaciones y nadie sabe por qué.³³ ; El hombre cargaba ladrillos desde algún edificio derrumbado y los acumulaba en su cuarto para hacer un muro clandestino, o un entrepiso. Todos lo hacían. Añadían muros por aquí y por allá. Rompían paredes, abrían huecos, agregaban habitaciones, usaban tablas podridas, pedazos de plástico, trozos de ladrillos, lo que apareciera. Siempre más y más gente en los pequeños cuartos de tres por cuatro o de cuatro por cuatro metros.³⁴

La cartographie de ces lieux est imprécise, difficile à délimiter avec exactitude. Elle recèle une part d'imprévisible et d'insondable, dévoilant un univers en partie inexploré où seuls les occupants osent s'aventurer³⁵. Le narrateur-protagoniste, Pedro Juan, distingue d'ailleurs la chambre où il habite, située sur la terrasse et dominant la mer, des autres logements du « solar » qui constituent un véritable labyrinthe où la lumière « hiriente y cruda »³⁶ de l'île ne pénètre presque jamais et où les êtres s'asphyxient de chaleur, au milieu d'odeurs nauséabondes³⁷. A travers une comparaison qui achève de les déshumaniser, le narrateur les assimile à des cafards entassés qui s'écrasent les uns contre les autres³⁸. L'exiguïté et le surpeuplement de l'espace provoquent d'ailleurs chez Pedro Juan un sentiment de claustrophobie qui ne le quitte pas :

Me desperté sobresaltado con la boca reseca y una terrible sensación de encierro, de claustrofobia, en aquel cuarto minúsculo, sin aire fresco. Igual que si estuviera en una jaula pequeña, tras barrotes.³⁹

C'est pourquoi il ressent le besoin de quitter régulièrement la capitale, de s'éloigner de cette île surpeuplée devenue décidément trop petite pour accueillir tous ces nouveaux arrivants. Ses errances à travers la capitale l'entraînent ainsi au-delà des limites de « l'île », à la campagne, à Matanzas ou encore à Baracoa. Mais s'il s'éloigne de La Havane ce n'est

³³ Pedro Juan Gutiérrez, *Sabor a mí*, Barcelona, Anagrama, 2006, p.277.

³⁴ *Ibidem*, p.344.

³⁵ Dans le roman d'Ena Lucía Portela, *Cien botellas en una pared*, la narratrice-protagoniste, Zeta, estime à quarante-quatre le nombre de locataires dans sa « ciudadela », sans compter la population flottante : les oncles, les tantes, les cousins, les neveux, les beaux-parents, les beaux-frères et les belles-sœurs à l'accent oriental, tous possédés par la fièvre de la construction : « [...] día a día se multiplican los tabiques, divisorias, mamparas, biombos, nichos, barbacoas, bañitos, un apartamento en el garaje, dos en la azotea, un palomar y sospecho de algún que otro pasadizo secreto. La ciudadela crece hacia adentro, se torna densa, una colmena, un avispero. », in Ena Lucía Portela, *Cien botellas en una pared*, La Habana, Unión, 2003, p.45.

³⁶ Pedro Juan Gutiérrez, *Anclado en tierra de nadie*, *op.cit.*, p.102.

³⁷ Pedro Juan Gutiérrez, *Trilogía sucia de La Habana*, *op.cit.*, p.156, p.157, p.205, p.233, p.278, p.332, etc.

³⁸ *Ibidem*, p.237, p.295, p.344, etc.

³⁹ Pedro Juan Gutiérrez, *Anclado en tierra de nadie*, *op.cit.*, p.55.

jamais pour très longtemps car ses voyages le ramènent inmanquablement à son point de départ : son île, son « solar » de Centro Habana.

2.2 De l'île-maison à l'île-prison : vers l'abolition des frontières intérieur/extérieur

Dans *La poétique de l'espace*, Gaston Bachelard nous rappelle que le monde n'est pas seulement composé de continents. Il se construit aussi autour de la géographie intime de la rue, de la maison ou de la chambre : « la maison est notre coin du monde. Elle est – on l'a souvent dit – notre premier univers. Elle est vraiment un cosmos. Un cosmos dans toute l'acception du terme ».⁴⁰

Si La Havane apparaît comme le centre géographique et vital des personnages de nos nouvelles, celui-ci tend à se réduire, se limitant souvent à l'appartement ou à la pièce où ils vivent. Cet espace devient alors leur « île ». L'écriture d'Anna Lidia Vega Serova est ainsi marquée par une prédominance des espaces intérieurs comme le suggèrent les titres de ses deux derniers recueils de nouvelles : *Limpiando espejos y ventanas* et *Imperio doméstico*. Certains personnages, à l'instar de « la muchacha que no fuma los sábados », y sont frappés de « claustrophilie » : la jeune fille, cloîtrée dans son appartement, ne connaît pas d'autre dimension de la réalité que celle circonscrite à ses propres murs. De là elle construit un monde qui s'avère aussi sale que son corps. Cet espace intérieur clos, qui renvoie à l'espace fermé de l'île, apparaît comme une métaphore de l'isolement. A l'instar d'Anna Lidia, d'autres écrivains cubains créent un espace dramatique fermé qui renvoie symboliquement à l'espace historique de l'île.

L'image de la maison-île est une figure récurrente dans les fictions cubaines de la fin du XXe siècle. Elle est d'ailleurs souvent ambivalente puisqu'elle possède une dimension à la fois protectrice et oppressante qui, dans certains récits, finit par s'imposer, faisant de l'île un monde fermé et menaçant.

Dans la nouvelle de Daniel Díaz Mantilla, « Enki », c'est à travers l'écriture que l'auteur recrée la figure de l'île. En inscrivant dans le texte même des effets d'échos permanents, il parvient à confiner les personnages dans leur univers qui n'est autre que l'espace clos de leur maison. La répétition sans fin des mêmes images – dont celle du père figé à table, particulièrement récurrente – pèse sur le texte :

lleva años sentado a la mesa, sin moverse, ignorando los días y las noches de abstinencia. padre se abstiene. siempre. él sólo mira y se

⁴⁰ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, op.cit., p.26.

*abstiene, nada y se abstiene. sus ojos no se abren más que al océano en que nada. sólo al océano. nada, nada y se abstiene mirando al infinito borde de la mesa, sentado desde hace años, comiendo apenas, sobreviviendo...*⁴¹

La maison familiale dans laquelle évoluent les personnages est devenue une île à la dérive depuis le départ de la mère pour les Etats-Unis. Ils apparaissent seuls et perdus au milieu de l'océan hostile et sans limites, face à un horizon vide. L'île qu'ils habitent a perdu sa dimension protectrice depuis que la mère est partie, au-delà des frontières de l'Ile. Elle expose ses habitants à une menace extérieure indéterminée : la famille vit, depuis le funeste départ, cloîtrée dans la maison, inerte, attendant le désastre comme celui que pressentent les personnages d'Abilio Estévez dans « El horizonte ».

Dans cette nouvelle, la menace ne vient plus seulement de l'extérieur cette fois : elle est partout, s'insinuant jusque dans l'espace intime de l'île. Celle-ci, loin de représenter un espace protecteur pour ses occupants, devient une prison, scène principale de la tragédie à venir. Isolée du monde extérieur et entourée de toutes parts par une mer obscure et inquiétante, cette maison est une figure de l'Ile⁴². Sa représentation évolue au cours du récit : d'une évocation presque idyllique du lieu le narrateur passe à une description beaucoup plus sombre et désenchantée. Pourtant, dès les premières pages, l'espace insulaire est menacé par une catastrophe imminente :

*La casa es hermosa y está rodeada de mar, sobre un collado hasta tal punto cercado por el agua, que parece que vivimos en una isla. Si la marea baja, podemos salir al camino sin dificultad; si es alta, en cambio, se necesita pasar un puentecito de madera (como los que se ven en las estampas japonesas). Entonces sí estamos en una isla. Un día pasa algo y nadie nos oirá, repite mi madre, que siempre tiene miedo.*⁴³

⁴¹ Daniel Díaz Mantilla, « Enki », in *Nuevos narradores cubanos*, *op.cit.*, p.274.

⁴² Dans cette nouvelle, Abilio Estévez amorce une représentation de l'espace insulaire qu'il développera plus longuement dans son premier roman *Tuyo es el reino*. Il y joue avec cette mise en abyme de la figure de l'Ile. L'espace dans lequel se déroule tout le récit est une propriété située dans le quartier havanais de *Marianao* et appelée symboliquement « *La Isla* ». L'Ile d'Abilio Estévez est multiple et fuyante. C'est un espace ambivalent par excellence, à la fois protégé et menacé, où les habitants attendent la catastrophe à venir. Dans ce texte, l'écrivain se plaît à démultiplier les images de l'Ile : « Ocurre que, en su conjunto, la Isla (El Más Allá y el Más Acá) es muchas islas, muchos patios, tantos, que a veces ellos mismos que viven allí desde hace años, se pierden y no saben adónde dirigirse. Y el profesor Kingston afirma que depende de las horas, que para cada hora y para cada luz hay una Isla, una isla diferente. », in *Tuyo es el reino*, Barcelona, Tusquets, 1997, p.19. Le lecteur est ici face à un espace pluriel construit à la manière des poupées russes où une île peut en cacher une autre. Ce cadre, apparemment réduit, est en même temps infini, véritable labyrinthe où se perdent les habitants eux-mêmes.

⁴³ Abilio Estévez, « El horizonte », *op.cit.*, p.186.

Le narrateur perçoit les signes annonciateurs de la tempête – réelle et symbolique – qui va s’abattre sur l’île et ses habitants. La plupart des scènes qu’il décrit se déroulent dans une nuit noire, tandis que la mer, déchaînée, encercle la maison familiale. La menace rôde, portée par le vent et l’océan. La claustrophobie gagne les personnages qui prennent conscience que leur enfermement est définitif. Pour eux, il n’y aura jamais d’autre issue que cette île construite par le grand-père dans un lieu volontairement coupé du reste du monde et qui les asphyxie peu à peu. La terrasse, espace ouvert par excellence⁴⁴, est ici un lieu « *que no da al mar* »⁴⁵. Une nuit, alors que le narrateur tente d’ouvrir la fenêtre du petit salon Louis XV, celle-ci reste étrangement fermée : « Trato de abrir la ventana de cristales: inútil, está bien cerrada »⁴⁶. La belle demeure dépeinte dans les premières pages devient une véritable prison d’où il est désormais interdit de contempler l’horizon :

*La casa amaneció rodeada por cercas de púas. En las esquinas, cuatro potentes reflectores. Un cartel en la puerta declara prohibido bajar a la playa y mucho menos mirar al horizonte. Destruyeron el puentecito de madera, aquel que remedaba los graciosos puentecitos de las estampas japonesas.*⁴⁷

« La Arcadia », titre de la troisième partie de la nouvelle, est en ce sens ironique puisque l’île est ainsi nommée au moment même où l’espace « arcadique » n’est plus, laissant sa place au spectre de la prison. Tous les plans d’évasion pour s’échapper de l’île échouent et ceux qui s’y risquent y laissent leur vie. Le seul salut possible pour le narrateur-protagoniste est une fuite mentale hors de cet espace oppressant, une fuite qui passera par une autre forme de mort : la folie. Ainsi s’accomplit à la fin du récit l’inquiétante prophétie formulée par le père dès les premières pages : « encierro, locura, orden »⁴⁸.

Cette figure de l’île dans l’Ile – récurrente dans l’univers littéraire d’Abilio Estévez – dévoile à travers ces derniers exemples toute son ambivalence dans la mesure où l’espace fermé censé protéger les personnages d’une menace extérieure devient lui-même un lieu effrayant et dangereux. La frontière qui paraissait si marquée entre un espace intérieur rassurant et un espace extérieur menaçant s’estompe. Celle-ci tend même à disparaître dans certaines nouvelles d’où la notion de foyer protecteur a été bannie.

⁴⁴ Espace ouvert physiquement et symboliquement : c’est un lieu propice à l’imaginaire et à la création puisque la sœur du narrateur y a peint ses marines.

⁴⁵ Abilio Estévez, « El horizonte », *op.cit.*, p.195.

⁴⁶ *Ibidem*, p.196.

⁴⁷ *Ibidem*, p.201.

⁴⁸ *Ibidem*, p.187.

Ce phénomène peut être observé dans les fictions d'Antonio José Ponte. Le fantasme de l'espace insulaire est toujours présent dans les nouvelles de cet écrivain qui se plaît à faire émerger des lieux étranges et indéterminés où l'on peut encore déceler des traces de l'espace national. La figure de l'île se dessine en filigrane à travers ses textes sans jamais s'imposer comme le seul lieu possible. Lorsque Ponte utilise l'espace cubain dans son œuvre, celui-ci s'ouvre toujours sur un ailleurs. Ainsi, dans « A petición de Ochún », un récit qui se déroule dans le quartier chinois de *Centro Habana*, l'écrivain ne se contente pas des limites de la capitale : « La ciudad se extendió más allá del Barrio Chino, el país se alargaba en cuanto se cruzaran los límites de la ciudad »⁴⁹. L'espace spécifiquement havanais s'étend soudainement à l'univers asiatique, à travers les secrets du boucher de l'empereur Wen Hui, et aux guerres africaines, à travers la quête poursuivie par le protagoniste pour rapporter le cœur d'un éléphant.

La notion de foyer se dissipe dans l'univers de Ponte. L'île devient méconnaissable pour ses propres habitants. Dans « Viniendo », l'étudiant de retour à Cuba après une longue absence redécouvre une Havane à laquelle il se sent étranger. Ce sentiment de non-appartenance à un foyer qu'il ne reconnaît plus se lit jusque dans le titre de la nouvelle puisque le personnage « [está] viniendo » et non « volviendo ». Il erre dans une Havane où il n'a plus aucun point d'attache comme les vagabonds de « Corazón de skitalietz » qui ne croient plus à l'existence d'un véritable foyer. Le seul qui apparaît dans ce texte, « un hogar de deambulates »⁵⁰, n'est qu'un simulacre de foyer puisqu'on y entasse de force tous les vagabonds de la ville pour ne pas dégrader l'image de la capitale. La Havane, dans cette nouvelle, est peuplée de « skitalietzs » qui abandonnent volontairement leurs foyers devenus inexistantes. Ils sont à la recherche d'un espace plus vaste qui transcende la frontière entre l'intérieur et l'extérieur. Les protagonistes de ce récit, Scorpion et Véranda, qui deviennent eux-mêmes des vagabonds, errent dans une Havane dont ils ne peuvent pourtant pas sortir. Se produit ainsi un dépassement de la notion de foyer qui s'élargit aux dimensions de la ville tandis que le nouvel espace exploré devient lui-même une île dont les personnages sont prisonniers. Ils sont limités dans cet espace un peu plus grand comme si la liberté pouvait consister « en un espacio cerrado un poco más grande »⁵¹. La capitale est à la fois réduite et illimitée, fermée et ouverte sur d'autres horizons. Contrairement à l'espace intime de leur appartement, la rue donne sur le monde – synonyme de liberté pour

⁴⁹ Antonio José Ponte, « A petición de Ochún », in *Un arte de hacer ruinas y otros cuentos*, op.cit., p.79.

⁵⁰ Antonio José Ponte, « Corazón de skitalietz », in *Un arte de hacer ruinas y otros cuentos*, op.cit., p.184.

⁵¹ *Ibidem*, p.188.

les vagabonds – où tout semble possible. Véranda ressent d'ailleurs le besoin d'élargir son espace de vie : au moment de mourir, elle demande à Scorpion de laisser la porte de son appartement ouverte, comme pour conjurer le poids de l'insularité sensible à travers toute la nouvelle. L'enfermement des personnages dans la ville renvoie immanquablement le lecteur au poids de la condition de l'être insulaire. C'est cette même condition que Scorpion tente sans doute d'exorciser dans les dernières lignes du récit lorsqu'il finit par fuir l'espace fermé de La Havane, pour rejoindre un ailleurs indéterminé. Ce dernier voyage n'a aucun but précis si ce n'est échapper à l'espace insulaire havanais.

Chez Antonio José Ponte, l'Ile est à la fois partout et nulle part : elle se montre et se dissimule à tour de rôle, apparaissant là où on ne l'attend pas. Il est significatif que le protagoniste de « Viniendo » retrouve pour la première fois son Ile à la fin de la nouvelle, dans un espace indéfini, de nuit, au milieu de nulle part, comme si elle n'était pas toujours là où on la cherchait. L'Ile qui, dans les œuvres de l'écrivain, a du mal à exister en tant qu'espace national se reconstitue ailleurs, au-delà des frontières cubaines.

La mise en abyme de la figure de l'Ile à travers les œuvres analysées a entraîné sa démultiplication littéraire. Loin d'une Cuba unique, le lecteur est confronté aujourd'hui à des îles multiples tant par leur nombre que par leurs visages et où le microcosme construit par les artifices de la fiction renvoie souvent au macrocosme de la société cubaine.

La Havane est l'espace urbain où convergent toutes les destinées littéraires. Surpeuplée, elle se révèle profondément dénaturée. Le lecteur y accède essentiellement à travers les lieux symboliques de la dégradation que sont le « solar », la « cuartería » ou la « ciudadela ». Ces îles dans l'Ile renvoient à la fragmentation de la ville. Leur topographie incertaine remodèle sans cesse la physionomie de la capitale. Celle-ci se réduit, dans de nombreuses nouvelles, à l'échelle d'une pièce qui se fait île : espace ambivalent, tantôt limité tantôt infini, tantôt protecteur tantôt menaçant, à la fois fermé sur lui-même et ouvert sur un ailleurs. Repliée sur elle-même et ouverte sur l'inconnu, l'île est un monde « clos »⁵² par excellence, s'inscrivant dans la logique de l'alternative ouverture/fermeture :

⁵² Comme le rappelle le géographe Guy Di Méo : « Clore vient du latin *claudere*, qui veut également dire fermer, mais en se rattachant à la famille lexicale de *clavis*, c'est-à-dire du mot "clé". Ces informations ne manquent pas d'intérêt, dans la mesure où son sens originel installe le verbe "clore" et, derrière lui, le substantif plus tardif de "clôture", dans une logique de l'alternative ouverture/fermeture ménagée par la clé : objet technique, expression aussi d'un pouvoir, mais qui revêt le caractère d'emblée affirmé d'une possibilité de franchir les limites, au prix, bien entendu, de règles et de conditions, ou de transgressions spécifiques. », in « Espaces d'enfermement, espaces clos : esquisse d'une problématique », sur http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/40/20/11/PDF/DIMEO_ENFERMEMENT.pdf

espace fermé, limité par des frontières aquatiques, elle ne saurait être impénétrable comme les espaces de l'enfermement.

Confrontés à la dévastation quotidienne de leur ville, les personnages de ces nouvelles expriment la nécessité de la regarder autrement, depuis un espace autre. C'est ainsi qu'au cœur de La Havane apparaissent des espaces mythiques, des sortes d'hétérotopies pour reprendre les termes de Foucault, qui semblent exister en marge de la ville : « azoteas », « túneles », « subterráneos », ... autant d'îles fantasmées qui sont pourtant impuissantes à résister aux assauts de l'île « réelle ». Ils représentent certes des refuges pour les personnages mais qui ne sont, bien souvent, que des abris temporaires, des « refuges éphémères »⁵³, condamnés à disparaître, et n'existant que le temps d'un conte qui commencerait, comme le film de Daniel Díaz Torres, *Hacerse el sueco*, par la formule traditionnelle : « Había una vez en La Habana... »

⁵³ Gaston Bachelard, *op.cit.*, p.18.

Bibliographie:

AGUIAR DÍAZ Jorge Alberto (JAAD), *Adiós a las almas*, La Habana, Letras Cubanas, 2002.

ARANGO Arturo, *Segundas vidas*, La Habana, Unión, 2005.

ARZOLA Jorge Luis, « Prisionero en el círculo del del horizonte », *Fábula de ángeles*, Francisco López Sacha - Salvador Redonet eds., La Habana, Letras Cubanas, 1994, pp.89-99.

BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 2009, p.196.

CÁMARA Madeline, « La mulata cubana: de la plaza al malecón », *Puentelibre*, n°5-6, México, verano de 1995, p.152-155.

COYULA Miguel, « La Habana toda vieja », *Temas*, n°48, La Habana, octubre-diciembre de 2006, pp.72-76.

COYULA Mario, SEGRE Roberto, et SCARPACI Joseph L., *Havana. Two Faces of the Antillean Metropolis*, Chichester, 1998,

DÍAZ MANTILLA Daniel, *Las palmeras domésticas*, La Habana, Abril, 1996.

DÍAZ MANTILLA Daniel, « Enki », *Nuevos narradores cubanos*, Michi Strausfeld ed., Madrid, Siruela, 2002, pp.271-277.

DI MÉO Guy, « Espaces d'enfermement, espaces clos : esquisse d'une problématique », sur http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/40/20/11/PDF/DIMEO_ENFERMEMENT.pdf

DOUZANT-ROSENFELD Denise et ROUX Maryse, « Vicissitudes de La Vieille Havane », *Cahiers des Amériques Latines*, n°31-32, Paris, IHEAL, 1999, pp.145-159.

ESTÉVEZ Abilio, *Tuyo es el reino*, Barcelona, Tusquets, 1997.

ESTÉVEZ Abilio, *El horizonte y otros regresos*, Barcelona, Tusquets, 1998.

ESTÉVEZ Abilio, *La noche*, La Habana, Letras Cubanas, 1998.

ESTÉVEZ Abilio, *Muerte y transfiguración*, Holguín, Ediciones Holguín, 2002.

ESTÉVEZ Abilio, *Los palacios distantes*, Barcelona, Tusquets 2002.

ESTÉVEZ Abilio, *Inventario secreto de La Habana*, Barcelona, Tusquets, 2004.

ESTÉVEZ Abilio, *Ceremonias para actores desesperados*, Barcelona, Tusquets, 2004.

FOUCAULT Michel, *Des espaces autres, Hétérotopies*, Conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967, in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, Paris, octobre 1984, pp.46-49.

GUTIÉRREZ Pedro Juan, *Trilogía sucia de la Habana*, Barcelona, Anagrama, 2006.

GUTIÉRREZ Pedro Juan, « La vida secreta », *Cuentos de La Habana Vieja*, Tomás Barceló, Pedro Juan Gutiérrez, Juan Carlos Rivera, Elder Santiesteban, Idania Trujillo eds., Madrid, Olalla, 1997.

MEJIDES Miguel, *Las ciudades imperiales*, La Habana, Unión, 2006.

MENÉNDEZ PLASENCIA Ronaldo, *El derecho al pataleo de los ahorcados*, La Habana, Casa de las Américas, 1997.

PIÑERA Virgilio, « La Isla en peso », consultable sur www.poemasde.net/la-isla-en-peso-fragmentos-virgilio-pinera

PONTE Antonio José, *Un arte de hacer ruinas y otros cuentos*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005.

PORTELA Ena Lucía, *Cien botellas en una pared*, La Habana, Unión, 2003.

VALDÉS Zoé, « Retrato de una infancia habanaviejera », *Nuevos narradores cubanos*, Michi Strausfeld ed., Madrid, Siruela, 2002, pp.17-24.

VALDÉS-ZAMORA Armando, « De-vuelta de la utopía: la obra narrativa de Abilio Estévez », in *La Habana elegante*, n°37, Dallas, primavera de 2007, sur www.habanaelegante.com/Spring2007/Angel.html

VICTORIA Carlos, *El resbaloso y otros cuentos*, Miami, Universal, 1997.