

***Muerte de Nadie*, d'Arturo Arango, *La novela de mi vida*, de Leonardo Padura, et *Retour à Ithaque*, de Laurent Cantet, ou les variations d'une Odyssée sans fin**

RENÉE CLÉMENTINE LUCIEN

SORBONNE UNIVERSITÉ, FACULTÉ DES LETTRES – CRIMIC-EA2561
rclemy@aol.com

1. L'*Odyssée* homérique a forgé un socle de l'imaginaire et des représentations caribéens en nourrissant, dans toutes les langues parlées dans cette région du monde américain, les obsessions de ses romanciers, poètes, dramaturges et auteurs de scénarii de films. Ces terres d'îles et d'archipels ont partie intimement liée avec l'agencement multidimensionnel des invariants conjoints par l'*Odyssée* soumise à transformation, pour reprendre une catégorie de la transtextualité genettienne (Gérard Genette, 1982 ; 40). En effet, les motifs de l'île d'origine, du départ, du voyage et de l'errance, et du retour vers cette île y sont partout repérables, à des degrés divers, aussi bien dans l'œuvre d'écrivains et d'artistes cubains, que dans celle de Derek Walcott, de l'île anglophone de Sainte-Lucie, Prix Nobel de Littérature en 1992, auteur d'un long poème de l'errance, au titre significatif, *Omeros*, de 1991, puis de *The Odyssey*, de 1992, et dans la poésie de Saint John Perse, autre lauréat du Prix Nobel, décerné en 1960, originaire de l'île française de la Guadeloupe, et auteur, entre autres, de *Exil*, *Anabase* et *Amers*.
2. Dans notre exploration de l'*Odyssée* sans fin dont Cuba est le cœur, ont retenu notre attention les romans de deux écrivains nés en 1955, presque concomitamment avec la Révolution cubaine, tout autant imprégnés par les effets d'un processus idéologique, politique et culturel, que tentés par sa remise en question, *La novela de mi vida*, de Leonardo Padura, paru en 2002, et *Muerte de nadie*, d'Arturo Arango, publié en 2004. Dans notre propos, leur mise en relation dialogique avec l'*Odyssée* se complexifie en entrant en résonance avec une véritable partition hypertextuelle bâtie par Padura, lequel fait constamment œuvre avec la littérature créée par d'autres et la sienne propre. Il en résulte que la réception

par le lecteur de cette construction textuelle, au gré de laquelle s'enrichit *ad infinitum* son sémiotope, se construit inévitablement autour de la vie organique, sans cesse en développement, d'un tissu homérique, qui se manifeste en premier lieu lors du repérage de certains indices trouvés au fil du roman *La novela de mi vida* puis présents de nouveau dans le titre du film de 2014, *Retour à Ithaque (Regreso a Ítaca)*, du metteur en scène français Laurent Cantet, primé au Festival de Venise, dont l'auteur du roman précédemment cité a été le co-scénariste. Confronté à cette variation transgénérique ou hypertexte de *La novela de mi vida*, le lecteur ne peut que poursuivre son exploration en tirant un fil d'Ariane odysseén dès lors que ce film dont le titre même laisse entrevoir une relation dialogique tissée avec le parcours homérique, ne peut être dissocié de la version du scénario publiée en 2016, produit d'un processus d'écriture collective de Padura et de Cantet (*Regreso a Ítaca*). De facture hybride, cette composante de l'hypertexte brasse des fragments du roman, ferments du scénario d'un premier projet de court-métrage. En l'occurrence, si l'apport de Cantet concerne plus particulièrement les conditions du tournage, son co-scénariste enrichit l'ensemble d'une dimension métalittéraire, mettant en lumière les singularités génériques du roman et du scénario de film et les contraintes de l'adaptation, et d'un regard aigu sur la réception de *Regreso a Ítaca* par des spectateurs à Cuba et à Miami, tous sensibles, selon lui, aux effets de l'exil et de la désillusion d'une génération vis-à-vis de l'utopie révolutionnaire et de ses hommes nouveaux remodelés en Ulysses de parodie.

3. Si l'on se réfère à l'hypotexte matriciel grec, rappelons qu'il suppose le repos du héros Ulysse rentré à Ithaque après un cheminement initiatique se concluant par la fermeture d'une boucle géographique, mais ce qui nous intéresse, c'est comment prospère cette matrice dans le cas cubain en étendant son sémiotope et en faisant éclater son chronotope, au gré d'une transformation, comme le dirait Genette, pour générer de nombreuses variations. Au sens deleuzien de cette notion, c'est un thème qui ensuite se répète et plutôt diffère au fil de nombre d'inventions rhizomatiques, d'improvisations, d'excroissances, de changements de tempo, des ritournelles (Deleuze, 1968), où la référence au socle mythique est plus ou moins évidente et lisible, jusqu'à parfois devenir ténue. Dans ces créations, quelle qu'en soit la forme générique, qui articulent transhistoriquement *poïesis* au sens large, imaginaire historique, pouvoir et politique autour de l'attache-

ment à un lieu-racine, de l'omniprésence de l'errance diasporique et de l'irrésistible prurit du retour dans une île de la Méditerranée caraïbe, ainsi que l'a appelée le romancier Alejo Carpentier, que deviennent transtextuellement le canon du récit homérique et les myèmes, quelles sont les modalités de leur refaçonnement au cours d'une dynamique tantôt centrifuge tantôt centripète qui semble se répéter tout en se transformant ? Comment les espaces romanesque et filmique rendent-ils compte d'une inscription des personnages dans une relation agonistique avec l'Ithaque réelle et fantasmée, présente et passée ? Sont-ils condamnés à un retour tourmenté ou impossible dans Ithaque, à ne pouvoir jamais refermer la boucle, contrairement à Ulysse ?

1. Les avatars d'Ithaque

4. Dans *Muerte de nadie*, lors de son arrivée dans l'île de Calicito, une Ithaque parodiée, au sens de Genette, le capitaine du bateau María pré-nommé Telegón fait l'objet d'une mise à distance soupçonneuse par la sœur du Delegado, Ada, qui s'est octroyé le rôle de pérenniser le pouvoir de celui-ci en dépit de sa mort, volontairement cachée au peuple. Elle justifie cette réticence par une interprétation très personnelle de la *Télégonie*, à laquelle elle applique des catégories politiques propres à l'univers de Calicito, en l'appauvrissant par une rhétorique qui ne garde du mythe que le malheur du père engendré par la fureur et la soif de pouvoir du fils et le péril qu'il incarne pour la terre paternelle. L'hypotexte de cette fiction sur ce Telegón caribéen est une autre épopée du Cycle troyen, attribuée à Eugammon de Cyrène, et dont l'on ne connaît qu'un résumé très postérieur attribué au philosophe Proclo dans la *Chrestomathie*, selon laquelle Télégonos, un fils errant d'Ulysse, qui serait né de son idylle avec la magicienne Circé, aurait voyagé depuis l'île de Ééa en quête de son père et, victime du destin, la *moira* des Grecs, et objet de la fureur d'une tempête, aurait accosté sur les côtes d'une île dont il ignorait qu'elle s'appelât Ithaque :

¿Conocen ustedes el mito de Telegón? –preguntó Ada súbitamente- Fue un hijo que Ulises tuvo con otra mujer, que viajó a Ítaca, a la tierra de su padre, y devastó los campos, sumió a la ciudad en la pobreza y el hambre, y luego se apropió del trono y se erigió en dictador (Arango, 2004 ; 250).

5. Dans le roman d'Arango, pour la construction du trajet odysseén qui relie le protagoniste à Calicito, le choix a été fait d'une mythologie qui retourne complètement celle de l'île de l'origine articulée à un récit bien connu sur le rapport entretenu par Ulysse et son fils Télémaque qu'il espère retrouver. L'hypertexte qui dessine la représentation de l'avatar d'Ithaque ne donne pas à voir un Ulysse contraint de quitter son île de l'origine bienheureuse pour être happé, à son corps défendant, par une guerre entre Achéens et Troyens car Télégonos, son autre fils, est au cœur d'un parcours modelé par celui du Cycle dans lequel se développent le conflit et l'affrontement entre père et fils, qui sera modulé dans une variation s'achevant vers une issue apocalyptique. Il est à remarquer que si l'atmosphère mythique est préservée, en ce sens qu'aucune date, qu'aucun bornage chronologique ne viennent précisément inscrire la diégèse dans une période historique déterminée, le lecteur éclairé n'en dispose pas moins d'indices textuels suffisants le renvoyant à un imaginaire partiellement en rapport avec la Cuba révolutionnaire. Dans la transformation du mythe, se retrouvent la naissance et le lien de filiation du protagoniste avec le Delegado, qui avait régné en maître à Calicito comme un chef charismatique, et un cyclone à la fois réel et très métaphorique dans la littérature cubaine d'un désordre politique destructeur, qui le ramènent par force dans des parages dont les conditions climatiques sont caractéristiques d'une île de la Caraïbe. Lors de son échouage catastrophique, après qu'il eut été le jouet des éléments déchaînés, elle n'est pas ressentie par Telegón comme le centre obsessionnel de l'origine mais comme un lieu étranger auquel ne le liait aucun sentiment d'attachement, celui-ci n'éprouvant plus aucune curiosité à l'endroit d'un père dont on lui avait parlé mais qu'il ne connaissait pas.

El itinerario fijado para nuestro viaje nada tenía que ver con aquellos parajes de los cuales poseía solo remotísimas, y ahora lo sé, erradas nociones. Y si bien ese singular nombre, Telegón, con que fui bautizado por mi padre, y del que ya los años me habían despojado, refería la pertenencia a un lugar que me era lejano, nada hasta entonces me había inducido a buscar ese origen, cuyo conocimiento había dejado de interesarme, en aquellas regiones a las que iba a ser arrojado por fuerzas naturales. (*Ibid.*, 15)

6. Selon les diverses voix narratives de ce roman polyphonique, celles du protagoniste, de Damián, secrétaire et petit-fils du Delegado, et des opposants à son gouvernement au sein duquel sévit une gérontocratie

toute puissante qui tient le peuple sous sa coupe, essentiellement par une mise sous influence de nature hypnotique des habitants par le biais de haut-parleurs diffusant inlassablement les mêmes récits sur le passé glorieux de Calicito, sur la déroute d'ennemis de l'intérieur et de l'extérieur, sur les mises en œuvre de politiques émancipatrices, et où l'on a dissimulé la mort de son gouvernant charismatique pour en orchestrer la mise en scène pendant soixante-douze heures, l'île où accoste Telegón offre le visage d'une dystopie, d'un univers d'idéaux humanistes proclamés et trahis aussitôt. À l'inverse du cadre de l'*Odyssee*, l'île de l'origine de son père dont il sera tenté de fuir après y avoir débarqué n'induit donc dans ce roman qu'un mouvement centrifuge du protagoniste. Il n'échappe pas au lecteur que dans les ramifications rhizomatiques et excroissances de l'hypertexte élaborées par Arturo Arango, que nous nommons variations, la signification de la cheminée monumentale qui se dresse dans l'*incipit*, comme source d'effroi et d'inquiétude pour l'équipage du *María* à l'instant où le bateau s'échoue dans les parages de l'île cataclysmique, métaphorique du pouvoir autoritaire instauré par le Delegado, et qui s'effondrera à la fin du roman, est éclairée par l'épigraphe du roman, empruntée à Jorge Luis Borges, «¿Qué dios detrás de Dios la trama empieza de polvo y tiempo y sueños y agonías?» (*Ibid.*,12). Le Delegado, cet Ulysse caribéen, aurait fait de son Ithaque une terre d'agonies, repoussante pour son fils Telegón.

7. À l'opposé de Calicito, dans *La novela de mi vida* de Leonardo Padura où le cadre historique est clairement balisé, Cuba, avatar d'Ithaque, est érigée en île de l'identité-racine du poète romantique José María Heredia, où celui-ci vibre d'un sentiment patriotique compromettant, inquiet pour l'avenir de son île colonisée, et dont il s'arrachera douloureusement, en 1823, comme Ulysse, pour sa compromission dans la conspiration *Rayos y soles de Bolívar* visant à engager l'île dans le combat émancipateur de l'Amérique espagnole. Le destin du poète, dans l'une des trois grandes trames du roman, celle du XIX^e siècle dédiée à l'écriture fictive de sa biographie, où se déploie le récit de ses voyages entre La Havane et Matanzas, à l'époque où fleurissent le théâtre et la poésie, notamment autour de l'intellectuel conspirateur nationaliste Domingo del Monte, puis de son exil, participe de la construction hypertextuelle odysseenne padurienne, en entrant intratextuellement en résonance, par une stratégie de récits en miroir, avec celui de Fernando Terry, exilé un siècle plus tard. L'architecture du roman est de la sorte scandée par les variations du départ odys-

séen de l'île d'origine, de l'errance et du retour durant deux époques de l'histoire de Cuba ; ce départ est d'abord celui du poète Heredia, contraint à l'expatriation, dont les textes furent censurés au XIX^e siècle par le gouverneur général Miguel Tacón, figure du colonialisme espagnol, et, comme si l'histoire se répétait tout en se transformant, il trouve son avatar dans l'exclusion de Fernando Terry, également réprimé pour des écrits jugés subversifs par la censure sous le régime révolutionnaire, pendant le quinquennat gris des années 1971-76, et poussé vers l'exil aux États-Unis puis en Espagne pendant 18 ans.

8. Du mytheme de l'île d'origine, le film *Regreso a Ítaca* qui, dans sa variation homérique, se déploie doublement comme une parodie au sens très large, à la fois hypertexte de l'*Odyssée* et du roman de Padura, ne retient de celui-ci que la trame consacrée au passé du protagoniste Fernando Terry, avant son exil, et à sa présence à Cuba au milieu d'un groupe d'amis après 18 ans d'absence. À ce propos, le co-scénariste livre ce commentaire dans une entrevue, qui tient clairement à affirmer une filiation entre la fiction du film et l'hypotexte odysseén : «Ítaca es el lugar del origen, el lugar mítico desde donde provienen los héroes pero en este caso no son heroicos los personajes.» (Padura, 2018). Ce titre a été choisi par Padura, en dépit du peu d'enthousiasme manifesté par le metteur en scène Laurent Cantet. Le conflit entre l'insistance d'un écrivain quant à la référence hypertextuelle à l'*Odyssée* et la réticence du metteur en scène à propos de ce titre souligne, dans ce commentaire d'ordre métalittéraire, un rapport différent à l'hypotexte homérique, sans doute doublement explicable. D'abord, il est l'auteur cubain de *La novela de mi vida*, et la signification qu'il projette dans le titre du film concentre, d'une certaine manière, les inévitables incertitudes et craintes qui étreignent tout Ulysse de retour à l'Ithaque cubaine. D'autre part, l'intention parodique, nullement étonnante dans le roman d'un écrivain d'esthétique postmoderne, est sensible dans l'ironie amère dans laquelle baigne cette variation autour du personnage d'Ulysse : ceux qui y reviennent pour revivre par l'anamnèse la violence d'un passé aux traces indélébiles, sont des antihéros non auréolés de gloire. Si le locus d'énonciation du roman et du film est le même, La Havane, le temps en est différent, et les seize ans qui séparent leur production se traduisent dans le regard jeté par le personnage Amadeo du film sur l'état des choses qu'il découvre, comme un avatar de Fernando Terry de *La novela de mi vida*. Le désabusement des deux protagonistes, celui

«de una generación», qui n'est autre que la sienne propre, selon Padura (*Ibid.*), lorsqu'ils s'emploient à évoquer leurs rêves flétris, les idéaux qui leur furent autoritairement imposés, les limites à leur liberté, est porté par des personnages, dans le roman et dans le film, soit défaits soit pragmatiques. Il en va ainsi de l'homme d'affaires de *Regreso a Ítaca*, qui songe prioritairement à son bien-être matériel, en divorce avec la pureté de la finalité de la Révolution si tant est qu'elle ait existé. Il n'est pas non plus indifférent que el Negro, écrivain du groupe *Los Scarrones* dans *La novela de mi vida*, déjà critique à l'endroit d'une société restée marquée par l'esclavage et des préjugés racistes, mais cherchant habilement à dissimuler son malaise dans des fictions censées s'ancrer dans l'univers du XIX^e siècle, soit campé dans le film comme le Noir Aldo, le moins florissant de tous les amis retrouvés, et que son fils, qui se profile déjà comme un prochain Ulysse non héroïque, compromis dans le trafic de drogue, caresse le rêve de s'éloigner d'une Ithaque qui ne lui réserve qu'un avenir sans gloire. Ainsi les stigmates des frustrations engendrées dans l'Ithaque de La Révolution continuent-ils de marquer de leur empreinte Amadeo et ceux de sa génération, à l'image de ce que présente le film dans un huis clos théâtral, et la question du départ de Cuba se repose de nouveau clairement pour ce personnage, de même qu'elle s'était posée pour Terry dans le roman, comme elle l'avait été pareillement pour Heredia. Sans alternative, tous avaient dû s'arracher de l'île-racine, contraints de ne se contenter que d'un rêve, celui de pouvoir y revenir, enfin, à un moment donné de leur dérive au cours d'un voyage odysseén, ne supportant plus, dans le roman *La novela de mi vida*, au XIX^e siècle, les limitations de la liberté politique et d'expression, sous le gouvernement du Capitaine général Tacón, et, pendant les années de durcissement de la censure révolutionnaire à l'Université de la Havane, entre 1971 et 1976, les brimades des vigiles garants de l'orthodoxie, devenus dans le film *Regreso a Ítaca* des «hijos de puta de mierda», sans que ceux-ci y soient précisément nommés.

2. L'errance initiatique

9. Dans les récits en miroirs que construit *La novela de mi vida* entre l'autobiographie fictive de Heredia, élaborée «desde una perspectiva contemporánea», selon les propres dires de Padura, et le récit de Fer-

nando Terry à l'époque révolutionnaire se pose, évidemment, la question d'une possible identification entre la Cuba de 1837, dirigée par le Capitaine général Tacón, dépeint comme un tyran par José María Heredia, et l'État révolutionnaire. Terry, jetant un regard attristé depuis la terrasse sur la mer «engañosamente apacible», tout en s'interrogeant sur la liberté politique et le rôle de l'écrivain, se lamente qu'elle soit la même qu'il a survolée pour quitter Cuba et revenir de son exil d'Espagne en 1998 que celle par laquelle le poète José María Heredia, exilé à Mexico pour sédition à caractère nationaliste, revint à Cuba sous le gouvernement menaçant du Capitaine général en 1834 pour revoir une dernière fois sa mère moribonde, et par laquelle il repartit pour mourir peu de temps après. «¿Es posible rebelarse, se pregunta después, ya por pura retórica, solo para abrir más la herida, pues sabe que el acto de rebeldía es el primero que les ha sido negado» (Padura, 2002 ; 342). Dans la constellation homérique padurienne, la variation odysseenne se profile donc comme une trajectoire vitale entravée telle qu'elle se dessine dans l'errance d'Heredia, qui est retracée dans son autobiographie fictive et dont la thèse qu'est en train de rédiger Fernando Terry sur le poète exilé est une réécriture, et qui le renvoie à la sienne propre, instaurant une véritable architecture palimpsestuelle du roman. C'est significativement par le terme grec *moira* et la comparaison avec « Ulises » que le narrateur de *La novela de mi vida* identifie Heredia et Fernando Terry : «Solo le queda cumplir su moira, como Ulises enfrentó la suya...» (*Ibid.*, 342), comme si le héros homérique et ces Cubains de diverses époques avaient été pareillement des jouets de « Los flujos y los flujos de la historia » qui avaient décidé de leur errance, loin de l'île d'origine (*Ibidem*).

10. Dans la construction hypertextuelle, le film *Regreso a Ítaca*, soumis aux contraintes d'ordre générique et de mise en scène, à savoir l'espace délimité par une terrasse d'immeuble à la Havane, et le resserrement temporel, du crépuscule au lever du jour suivant, ne peut suggérer une errance d'Amadeo que par des analepses discursives. Après la joie des retrouvailles des amis, de la même génération, ainsi qu'en témoignent la musique diégétique de la bande son (du groupe rock *The Mamas and the Papas*, l'on entend « *California Dreamin* » : « je rêve de Californie en ce jour d'hiver », et les Beatles incarnant l'ennemi anglo-saxon), qui renvoie à leurs goûts de jeunesse décriés, tout en servant à fustiger l'intransigeance morale à l'œuvre à Cuba à cette époque, et la danse des amis et les mul-

tiples verres, les reproches réciproques fusent, dans un cadrage tendu de plans rapprochés et de champs / contrechamps. Entre ceux qui partirent (à Amadeo, il est reproché d'avoir quitté sa femme malade, parodie d'une Pénélope négligée puis abandonnée), et ceux qui restèrent à Cuba et subirent la morsure douloureuse de la pénurie et de la faim pendant la Période Spéciale de 1991, la tension atteint au climax, ainsi qu'en témoignent les éclats de voix et les expressions exaltées, l'indignation mêlée d'inquiétude qui fait vibrer la voix d'Aldo lorsqu'il évoque le départ inévitable de son fils, aussi mal en point que l'avenir de son pays. Mais tout aussi patente dans plusieurs séquences, est la souffrance due à l'errance obligée et à la nostalgie qu'a éprouvée l'exilé Amadeo, à l'égal de José María Heredia et de Fernando Terry, l'espace de cet exil se trouvant dans le film dans un hors-champ mental que se représente le spectateur.

3. Le retour impossible ?

11. Mais au bout de cet exil, l'Ithaque cubaine serait-elle l'île d'un retour placé sous le signe de l'imprévisible ou de l'indécidable ? Dans la matrice hypotextuelle troyenne de *Muerte de nadie*, à l'arrivée de Télégonos, il est dit qu'Ulysse, prenant le commandement des habitants d'Ithaque, se mit en demeure de défendre son île assaillie par des étrangers : lors des combats sur le rivage, Télégonos atteignit son père avec une lance préalablement empoisonnée, selon ce qu'avait prédit le devin Tirésias dans l'*Odyssée*. Ulysse, avant de mourir de sa blessure, se souvint de cette prédiction : il serait tué par un fils venu de loin. Tel était l'ordre de la *moira* grecque. Dans le roman d'Arango, Telegón comprend que le récit national érigé en récit fondateur par son père, le Delegado autrement dénommé Josué ou Oseas, alimente le syndrome de l'île assiégée par des ennemis extérieurs. La variation du récit mythique odysseén pourrait être comprise par le récepteur de cette fiction narrative comme la menace d'une invasion dévastatrice fomentée par les États-Unis contre Cuba. S'y manifeste la hantise de ceux qui tiennent les rênes de L'Ithaque cubaine d'une semblable invasion que vient soudainement incarner Telegón. En l'occurrence, le mythe de Télégonos tel qu'il est revisité dans *Muerte de nadie* joue un rôle nodal dans la fictionnalisation de l'effondrement politique cataclysmique de Calicito et de ce fait, rompt avec le mytheme odysseén du pos-

sible retour définitif à Ithaque et de la fermeture de la boucle. L'arrivée involontaire du capitaine à Calicito cristallise un processus apocalyptique de destruction de Calicito déjà engagé dans des territoires marginaux où sont relégués les opposants, donnant ainsi sa dimension historico-politique au roman par une vision du pouvoir autoritaire, de ses excès et des périls qui le guettent. Si est écarté le mythe de l'élimination du père Ulysse par Telegón, celui-ci œuvre néanmoins comme un catalyseur du chaos par sa découverte de la vérité de la mort naturelle du dirigeant et de la mise en scène familiale pour la dissimuler, en recourant à des hauts-parleurs par lesquels circule la vacuité de la parole d'un mort, dans une tentative de préserver le corps politique. Ainsi, les habitants de Calicito, en fuyant de l'île en flammes, démentent la pérennisation de la réalité utopique proclamée par la voix du Delegado dans les hauts parleurs après l'intrusion de Telegón :

La imagen que nos rodeaba era la de un pueblo que estuviera huyendo de algo como un incendio, una invasión de lava, un terremoto, y me costaba trabajo creer que era esa lluvia, los truenos ensordecedores, los que provocaban la desesperación de aquellas gentes que escapaban con niño en brazos. (Arango, 2004 ; 272).

12. La représentation apocalyptique qui conclut *Muerte de nadie* au cours de laquelle, comme dans un récit carnavalesque, le corps mort du Delegado disparaît dans un tourbillon en s'envolant comme un mannequin en carton-pâte, fonctionne comme une parodie de la fermeture du récit homérique. Le père qu'il ne retrouve ni ne tue, ne peut être l'artisan du retour de Telegón à Calicito, et de ce fait, l'avenir s'ouvre vers un nouveau voyage pour le capitaine du María, comme une renaissance après l'Apocalypse.
13. En revanche, ce qui assaille Fernando Terry dans *La novela de mi vida* n'est autre qu'un dilemme : «No sé cómo irme», s'exclame-t-il- alors qu'il fixe l'horizon d'où point la lumière de l'aube, «como un navegante perdido», et en paraphrasant Heredia, et en regardant «el mar-otra vez el mar», il reprend, tout en l'inscrivant dans la Cuba de 1998, la ritournelle deleuzienne, significative d'une Odyssée sans fin pour les Cubains. Ce dilemme, donc, est assez semblable à celui qui tenaille Amadeo, son avatar, dans *Regreso a Ítaca*. Lorsque les amis de celui-ci s'interrogent sur son désir de rester à Ithaque, la réponse qu'apporte le film tourné avec un budget limité et des moyens peu sophistiqués, dont le parti-pris de mise en

scène obéit aux contraintes d'une esthétique théâtralisée à laquelle Laurent Cantet se dit très attaché, (son film primé au Festival de Cannes, *Entre les murs*, de 2008, en offre un exemple parlant), suscite paradoxalement chez le spectateur à la fois une impression d'enfermement, de rétrécissement de la vie, d'autant plus qu'Amadeo et ses amis tournent d'abord le dos à la rue et à la mer, et que l'espace filmique se fonde sur une unité de lieu, que le cadrage de la caméra se resserre sur le groupe dont les propos, construits sur de constantes analepses, ne cessent de renvoyer à une période répressive et liberticide, mais aussi celle d'une énergie communicative, d'un fort appétit de vivre, couplés à une intensité des liens entre les êtres qui se retrouvent dans ce huis clos. Puis l'alternance des prises de vues en plans rapprochés, ponctuées de plongées vers la rue et la mer étalée dans la ligne de mire d'Amadeo, suggère aussi les termes de ce dilemme, et surtout, le plan d'ensemble, depuis la terrasse d'où il est vu de dos par le spectateur et contemplant les autres terrasses du quartier et la mer. Ce plan semble mettre en évidence sa solitude, et, au bout du compte, son repli dans une intériorité douloureuse qui ne s'exprime ensuite que par le silence. Comment et pourquoi rester à Ithaque lorsqu'il prétend vouloir en finir avec l'errance ? C'est que sans doute, l'Ulysse sans héroïsme de cette Ithaque cubaine mise en scène en 2014, malgré le flétrissement des idéaux, préfère le partage de ce qui l'unit à ses amis et à son île d'origine à la dispersion due à la polarisation idéologique.

14. Plus encore qu'Arturo Arango, Leonardo Padura joue habilement, en bon écrivain de la postmodernité, avec toutes les catégories et relations de Genette, intertextualité, hypertextualité, intratextualité, transgénéricité. L'on ne peut nier que des hypotextes, tels que l'*Odyssée*, et autres récits du cycle troyen, leurs personnages et leurs avatars, trouvent une grande résonance dans une histoire cubaine qui semble se répéter, dans des variations textuelles et filmique plus ou moins proches ou éloignées de leur socle matriciel, sous forme d'édifices à plusieurs étages, comme le dirait Arlette Bouloumier (2009). Mais, pour parvenir à circonscrire et à arpenter le territoire de tels édifices, si étendu et si chargé d'excroissances, en synchronie et en diachronie, dans la caisse à outils où il est loisible de puiser, sont bien utiles aussi la répétition et surtout la différenciation deleuzienne, qui peut être infinie.

Bibliographie

ARANGO Arturo, *Muerte de nadie*, Barcelona, Ed. Tusquets, colección andanzas, 2004.

BOULOUMIER Arlette, « La dimension politique de l'ogre chez Tournier, Chessex et Pennac », *Lectures politiques des mythes littéraires au XX^e siècle*, direct. Sylvie Pariset, Littérature française, Presses Universitaires de Nanterre, 2009.

a, CANTET Laurent Cantet, *Regreso a Ítaca*, Barcelona, Ed. Tusquets, colección andanzas, 2016.

b, CANTET Laurent, *Retour à Ithaque*, film, France, 1h32mn, 2014.

DELEUZE Gilles, *Différence et Répétition*, Paris, PUF, 1968

GENETTE Gérard, *Palimpsestes, La Littérature au second degré*, coll. Essais, Éditions du Seuil, 1982.

PADURA Leonardo, *Sobre Regreso a Ítaca*, consultable sur <https://www.youtube.com/watch?v=aCu9A4iMScz>, dernière consultation 23 janvier 2019.

PADURA Leonardo, *Regreso a Ítaca*, Barcelona, Ed. Tusquets, colección andanzas, 2016.

PADURA Leonardo, *La novela de mi vida*, Barcelona, Ed. Tusquets, colección andanzas, 2002.