

Des enjeux de la première de couverture dans la réception de *La novela de mi vida* (2002) de Leonardo Padura Fuentes. Analyse comparative des premières de couverture des premières publications en grand format aux éditions Tusquets (Espagne) et Métailié (France)

SABRINA WAJNTRAUB

UNIVERSITÉ PARIS NANTERRE / ÉTUDES ROMANES

CRIIA-GRELPP

s.wajntraub@parisnanterre.fr

1. Définie par le CNRTL comme l'« Habit d'un livre qui comporte les plats [...] »¹, rappelant alors la pièce de tissu en laine ou en coton dont nous nous parons pour nous protéger du froid et des intempéries, la première de couverture d'une œuvre en carton plus ou moins épais peut effectivement préserver le texte des incursions de l'extérieur, d'un malheureux café renversé par exemple. De même, nous constatons qu'à l'image de la couverture en laine que nous étendons sur un lit et qui en retient la chaleur, la première de couverture d'un livre maintient le texte à l'abri des regards, empêchant les signes à l'intérieur de filtrer à l'extérieur. Rempart *a priori* imperméable à toute pénétration de l'extérieur et à toute émanation, à toute manifestation de l'intérieur, l'habit est toutefois aussi la pièce de tissu à travers laquelle s'exprime, perce notre personnalité. L'habit offre une représentation de notre moi intérieur, plus ou moins vraie ou mensongère, plus ou moins attirante, et plus ou moins bien ou mal interprétée. Inversement, depuis l'extérieur, il constitue pour l'autre un premier support pour nous connaître, nous reconnaître et/ou être séduit.
2. Et c'est bel et bien cette porosité entre extérieur et intérieur qui prévaut dès lors que nous envisageons la première de couverture non plus comme un simple habit matériel, mais davantage comme un habit paratextuel. En effet, comme l'explique le critique littéraire nord-américain Joseph

¹ Selon la définition du mot « couverture » proposée par le CNRTL : « Habit d'un livre qui comporte les plats et un dos. » Consultable sur : <https://www.cnrtl.fr/definition/couverture>. Dernière consultation le 5 juin 2020.

Hillis-Miller, repris en note par Gérard Genette dans *Seuils*, toute composante paratextuelle est un « écran qui fait membrane perméable entre le dedans et le dehors. Elle opère leur confusion, laissant entrer l'extérieur et sortir l'intérieur [...]. » (Genette, 1987 ; 7) Et Gérard Genette de compléter en soulignant les implications sur la réception du texte de l'interpénétration entre dedans et dehors propre au paratexte et par conséquent, propre également à la première de couverture, à cette :

« Zone indécise » entre le dedans et le dehors, elle-même sans limite rigoureuse, ni vers l'intérieur (le texte) ni vers l'extérieur (le discours du monde sur le texte), lisière, ou, comme disait Philippe Lejeune, « frange du texte imprimé qui, en réalité, commande toute la lecture (Genette, 1987 ; 8).

3. Ainsi, la première de couverture :

constitue, entre texte et hors-texte, une zone non seulement de transition, mais de transaction : lieu privilégié d'une pragmatique et d'une stratégie, d'une action sur le public au service, bien ou mal compris et accompli, d'un meilleur accueil du texte et d'une lecture plus pertinente – plus pertinente, s'entend, aux yeux de l'auteur et de ses alliés (Genette, 1987 ; 8).

4. Nous le comprenons : la mission de la première de couverture est donc périlleuse et lourde de responsabilités. Et la pression reposant sur les plats de la première de couverture apparaît d'autant plus forte que si le lecteur a bel et bien la possibilité et la liberté d'accéder au texte sans préalablement se confronter à un épitexte parfois très dense ni lire le péri-texte interne, voire la quatrième de couverture, nous remarquons que la première de couverture s'impose au contraire comme le passage obligé, l'unique composante paratextuelle à laquelle ne peut échapper, bon gré mal gré, ni le potentiel lecteur en librairie ni le lecteur décidé à entrer dans le texte. L'exposition à la première de couverture précède donc inévitablement une potentielle lecture du texte. La première de couverture est une incontournable ouverture sur le texte via laquelle se joue la réception de celui-ci.

5. Dans quelle mesure, alors, la première de couverture, indépendamment des autres composantes péri-textuelles et épitextuelles, de leurs discours et de la convergence de leurs effets, constitue-t-elle une zone de transition et de transaction dont l'auteur et ses alliés cherchent à tirer profit ? Quelle(s) transaction(s) s'y joue-t-il exactement ? La réception du texte est-elle l'unique enjeu ? Quel(s) impact(s) sur la réception du texte pourraient alors avoir des transactions multiples ? Afin de tenter de répondre à ces questions, nous avons choisi comme objet d'étude les trois premières de

couverture du roman du Cubain Leonardo Padura Fuentes, *La novela de mi vida*, publié pour la première fois aux éditions Tusquets à Barcelone en mars 2002, sous deux premières de couverture différentes, et aux éditions Métailié à Paris en 2003, sous le titre de *Le Palmier et l'étoile*. Ainsi, à travers l'analyse comparative des trois premières de couverture des premières publications en grand format de *La novela de mi vida*, en version originale et traduite en français, nous nous intéresserons aux ressources et aux modalités d'exploitation respectives de ces deux zones stratégiques afin d'en mesurer et confronter les effets sur la réception du texte.

1. Présentation de *La novela de mi vida*

6. Tout d'abord, avant de présenter le texte et les divers niveaux de lecture qu'il renferme, resituons le roman dans la bibliographie de Leonardo Padura Fuentes.
7. Dans le prologue à une compilation d'articles écrits dès les années 2000, et réunis dans l'essai *Yo quisiera ser Paul Auster*, l'auteur cubain Leonardo Padura Fuentes retrace son parcours professionnel et déclare que « sería la década de 1990 la de [su] conversión real y definitiva en un escritor, por supuesto que cubano y que viviría en Cuba, con el colofón de llegar a ser, a partir de 1995, un escritor profesional. » (Padura Fuentes, 2015 ; 14). En effet, c'est durant la Période Spéciale, plus précisément entre juillet 1990 et mars 1998, et parallèlement à ses activités de journaliste et scénariste, que Padura Fuentes se lance dans l'écriture des quatre volets de ce qui constituera la célèbre tétralogie policière *Cuatro estaciones*, digne héritière du roman noir nord-américain en totale rupture avec la littérature policière cubaine de propagande castriste des années 70, 80, comme l'auteur ne cessera de le revendiquer dans de redondantes interviews largement relayées par des articles de presse, notamment espagnole et française. La tétralogie marquera alors autant la naissance et la consécration du héros détective cubain Mario Conde – que son créateur présente comme « le petit-fils de Philip Marlowe et le fils de Pepe Carvalho² » – que celles de Padura

2 « Les écrivains sont le fruit de toute une série d'influences. Personne n'invente quoi que ce soit en littérature, chaque auteur recrée ce qui a déjà été fait. Mario Conde a deux paternités: il est le petit-fils de Philip Marlowe et le fils de Pepe Carvalho. » Entrevue consultable sur : <https://www.letemps.ch/culture/leonardo-padura-jai-besoin-realite-cubaine-ecrire>. Dernière consultation le 5 juin 2020.

Fuentes, érigé en nouveau représentant du roman *hard boiled* cubain, soit en véritable chroniqueur de la réalité sociale cubaine contemporaine dont il révélerait les nuances et les contradictions, loin du paradis officiellement affiché par le régime castriste et de l'enfer dénoncé par la diaspora cubaine. Malgré un rythme effréné à raison de quatre enquêtes respectivement résolues au cours des quatre saisons de l'année 1989, Mario Conde n'aura guère l'occasion de se reposer puisque s'ensuivent deux autres intrigues policières indépendantes dont il est de nouveau le héros : *La cola de la serpiente* – un récit écrit à la même époque que la tétralogie – et *Adiós Hemingway* – roman rédigé quant à lui après la tétralogie.

8. Toutefois, après l'écriture suivie de six romans policiers mettant en scène le détective Mario Conde, Padura Fuentes ressent un besoin de changement, comme il le confiera plus tard en 2014, au journal *Le Monde* :

Au début, l'unité de style et de structure des romans de Mario Conde me convenait, mais à partir d'un moment, c'est devenu une prison. La lecture de Reinaldo Arenas m'a donné envie de mener une recherche sur José Maria Heredia. J'ai été surpris de découvrir chez ce poète romantique et indépendantiste les clés et les constantes de l'âme cubaine qu'on retrouve jusqu'à nos jours. J'en ai tiré mon premier 'roman historique', *Le Palmier et l'Etoile* (Métaillé, 2003), dont le titre original est *La novela de mi vida* (Le roman de ma vie). (Paranagua, 2014)

9. La rupture est claire, tant sur le fond que sur la forme : le septième roman de Padura Fuentes signe d'une part, le remplacement du roman policier par un premier roman historique, Mario Conde cédant momentanément sa place au personnage historique, José Maria Heredia poète cubain romantique du XIX^e siècle et franc-maçon indépendantiste ici converti en personnage littéraire ; et d'autre part, *La novela de mi vida* inaugure un style qui se diversifie et une structure qui se complexifie.
10. En effet, le « premier "roman historique" » de Padura Fuentes s'articule autour de trois récits enchâssés, chacun couvrant une période temporelle précise entre le début du XIX^e et la fin du XX^e, et livrés selon une alternance aléatoire d'épisodes. Dans l'ordre d'apparition, un premier récit suit l'ex-universitaire cubain Fernando Terry, quadragénaire de retour pour un mois sur son île natale en 1998, après dix-huit ans d'exil, afin de mener une double enquête – retrouver des papiers écrits par le père de la poésie cubaine, José María Heredia, et identifier quel est le traître, parmi ses vieux amis, qui l'a calomnié auprès des autorités du pays et par qui il a été contraint de quitter sa patrie. Les souvenirs du personnage nous plongent

alors dans les années 1970, de sa vie d'étudiant jusqu'à son éviction de son poste d'enseignant à l'université et son exil en 1980. Puis un deuxième récit rend compte précisément du document que recherche Fernando Terry, c'est-à-dire de l'autobiographie fictive du personnage littéraire José María Heredia, écrite au Mexique, terre d'exil où il a fini sa vie, après avoir été autorisé à un bref et ultime séjour à Cuba, son île natale. Enfin, un troisième récit s'ouvre sur le fils cadet du poète, José de Jesús Heredia, franc-maçon comme son défunt père, qui confie à la loge maçonnique de Matanzas en 1921 le manuscrit des mémoires de son père, marquant alors le point de départ de l'histoire des péripéties de « la novela de la vida de Heredia » (Padura, 2018 ; 11) qui passera de mains en mains, depuis la mort de son auteur en 1839 à sa destruction en 1939. Ainsi, la simple macro-structure du texte ouvre déjà sur trois récits possibles donnant lieu à un premier niveau d'interprétation du texte parfaitement mis en abîme dans et par le titre original.

11. En effet, *La novela de mi vida* serait à la fois le roman de la vie contemporaine de Fernando Terry, le roman de la vie de José María Heredia dans la première moitié du XIX^e et enfin, le roman de la vie des mémoires fictifs du poète, c'est-à-dire le roman de leur protection, de leur transmission et de leur destruction entre la seconde moitié du XIX^e et la première moitié du XX^e. Une lecture plus approfondie de la diégèse ainsi qu'un examen plus minutieux de la micro-structure du texte et de la structure péritextuelle du livre devraient ensuite amener le lecteur à un deuxième niveau de lecture, à savoir le roman de la vie de Padura Fuentes, homme et écrivain, et de son œuvre, qui se réfléchissent respectivement dans ceux des personnages du texte et de leurs œuvres. Et plus encore, le lecteur pourrait aussi accéder à un troisième et dernier niveau : le roman performatif et anticipé de sa propre vie en tant que lecteur de *La novela de mi vida* qui se réfléchit dans celui de l'homme et du romancier Padura Fuentes. Nous l'aurons donc compris : le titre original « *La novela de mi vida* » assume avec grande pertinence une double fonction d'ouverture sur le texte – il pénètre le texte depuis le paratexte, en influant sur son interprétation – et de manifestation symbolique, métonymique du texte – il émane directement du texte dont il est une mise en abîme extérieure, paratextuelle. Son but est non seulement d'aider le potentiel lecteur à se construire un horizon d'attente mais aussi de le guider vers une réception pertinente du texte. Élément hors-texte, le titre incarne donc bel et bien la porosité qui

est née avec l'objet livre entre le dehors et le dedans, entre le paratexte et le texte, et vice-versa. Plus qu'« un objet artificiel, un artefact de réception ou de commentaire » (Genette, 1987 ; 60) comme l'a défini le Hollandais Leo H. Hoek, présenté par Gérard Genette comme l'un des fondateurs de la titrologie moderne, le titre « *la novela de mi vida* » est donc à la fois artefact de réception et de commentaire. Et ce, d'ailleurs, à plus d'un titre, puisque l'expression « *la novela de mi vida* » aiguille le lecteur tant au niveau du thème du texte qu'au niveau du genre. Car, si le lecteur, incité par le sens connotatif du titre, s'attend à lire le roman d'une vie, c'est-à-dire l'histoire d'une vie haute en couleurs, jalonnée d'aventures et de péripéties, il est aussi invité, par le caractère rhématique du titre, par l'ambiguïté de l'indication générique plus ou moins déguisée qu'il évoque, à envisager le texte comme génériquement hybride, entre roman et récit de soi.

12. Le bien-fondé du titre original, soit du titre choisi par l'auteur, comme mention paratextuelle entièrement dévolue à une lecture pertinente et accomplie du texte n'est donc maintenant plus à démontrer. Toutefois, l'étude de la première de couverture et de ses effets sur la réception du texte ne saurait se réduire au seul examen du titre. En effet, selon l'inventaire que dresse Gérard Genette dans *Seuils*, une première de couverture peut aujourd'hui recenser pas moins de dix-huit éléments, soit dix-huit données susceptibles d'être mises à profit, bien que le théoricien précise que « toutes ces possibilités n'ont jamais été exploitées à la fois, et que les seules mentions aujourd'hui pratiquement (sinon légalement) obligatoires sont le nom de l'auteur, le titre de l'ouvrage et le label de l'éditeur » (Genette, 1987 ; 28). En outre, aussi peu nombreuses soient-elles, il est nécessaire de dépasser un examen isolé de chaque mention et de réévaluer leur rôle respectif à la lumière de leurs interactions. Dans quelle mesure, donc, la première de couverture de *La novela de mi vida*, zone stratégique fondée sur l'exploitation de ressources interdépendantes, commande-t-elle la lecture du texte ?

2. La première première de couverture grand format de *La novela de mi vida* aux éditions Tusquets (mars 2002)

13. Publié pour la première fois en grand format en mars 2002, *La novela de mi vida* est le cinquième roman de Padura Fuentes à paraître dans la célèbre « Colección Andanzas » chez la non moins renommée maison d'édi-

tion barcelonaise, Tusquets, après la tétralogie *Cuatro estaciones*. Si nous examinons alors la première de couverture grand format de *La novela de mi vida* chez Tusquets (Illustration 1), nous constatons qu'elle est en tout point conforme à la traditionnelle présentation des romans de la Collection qui compte sur un fond noir, outre les trois mentions légalement obligatoires, une illustration occupant les deux tiers inférieurs et le nom de la collection écrit en caractères minuscules au-dessus, à gauche. Quel horizon d'attente ces cinq éléments suggèrent-ils alors au potentiel lecteur ? Dans quelle mesure lui assurent-ils une réception pertinente et accomplie du texte ?

14. En balayant d'un rapide coup d'œil la première de couverture, le potentiel lecteur commence par reconnaître la présentation de la « Colección Andanzas » qu'il associe immédiatement, et sans doute inconsciemment, au genre qu'elle incarne. Il identifie par conséquent le texte comme un roman et il en trouvera d'ailleurs la pleine confirmation dans la mention de la collection en lettres minuscules et enfin peut-être aussi, dans l'indication du nom de l'auteur. Car si le potentiel lecteur a déjà lu au moins un volet de la tétralogie, le nom de Leonardo Padura résonne en lui comme celui d'un auteur cubain de romans noirs mettant en scène le détective Mario Conde. Dans l'hypothèse où la première de couverture serait alors le premier élément paratextuel du livre auquel il serait exposé, le lecteur s'attendra donc à ce que *La novela de mi vida* soit une nouvelle fiction, et peut-être plus précisément encore, une nouvelle enquête policière menée par Mario Conde.

15. Le cas échéant, le passage à l'analyse du titre est pour lui, dans un deuxième temps, l'occasion de réajuster son horizon d'attente à la lumière des indices thématiques et génériques précédemment évoqués. Et l'horizon d'attente de se préciser dès lors qu'il considère simultanément le nom de l'auteur et le titre, tel un duo complémentaire dont l'interdépendance est par ailleurs suggérée par la présentation visuelle : ils apparaissent l'un au-dessous de l'autre, réunis en haut de la première de couverture, tous deux écrits en blanc, se détachant parfaitement sur le fond noir dans une police de grande taille, le nom de l'auteur en minuscules tandis que le titre est en lettres capitales. De sorte que quand l'adjectif possessif de la première personne du singulier « mi » ne rencontre aucun référent auquel se rattacher dans le titre, il le cherche alors dans son environnement immédiat et le trouve, telle une évidence, dans le nom de l'auteur. Ainsi, le duo « nom

d'auteur + titre » guide directement le potentiel lecteur vers le deuxième niveau de lecture du texte, c'est-à-dire vers le roman de la vie de Leonardo Padura, l'homme privé et l'écrivain public, et de son œuvre, roman qui pourrait par exemple se présenter sous la forme d'une autofiction. Et le potentiel lecteur peut aussi d'emblée être conduit au troisième et dernier niveau de lecture du texte au moment même où il lit le titre puisqu'en tant que locuteur/lecteur d'une expression non signalée comme un emprunt, il s'impose en réalité comme le premier référent de l'adjectif possessif « mi ». Toutefois, il est probable que cette hypothèse de lecture lui échappe, contrairement à celle du roman de la vie de Padura et de son œuvre, qui est visuellement suggérée, et ainsi plus limpide. Il y a donc fort à parier que Padura, qui publie son cinquième roman chez Tusquets dans la « Colección Andanzas », ait volontairement tiré profit de la composition et de la présentation de la première de couverture pour guider son potentiel lecteur vers une lecture pertinente de son texte, en tout cas, vers le niveau de lecture qu'il juge, lui, le plus essentiel.

16. Par ailleurs, il est aussi important d'insister sur le fait qu'il ne s'agit à ce stade que d'hypothèses de lecture du texte et en aucun cas de certitude. De sorte que le potentiel lecteur continue de s'interroger : *La novela de mi vida* renferme-t-elle vraiment le roman de la vie de Padura et de son œuvre ? Et si oui, est-ce là l'unique roman de vie qu'il abrite ? Et qu'en est-il de la véritable nature du texte ? L'ambiguïté référentielle et générique du titre contribue à séduire, attise la curiosité et incite à acheter le livre afin d'obtenir des réponses à ces questions. Ainsi, en jouant avec la composition et la présentation de la première de couverture aux éditions Tusquets, l'auteur a en réalité anticipé une double stratégie, à la fois sur la réception du texte selon le potentiel lecteur et sur la séduction du potentiel acheteur. En ne livrant que partiellement des clés d'interprétation, il réussit la double pirouette d'orienter le potentiel lecteur vers la lecture qu'il estime sans doute la plus cruciale, tout en l'encourageant à acheter son livre, point non négligeable pour un romancier cubain vivant à Cuba qui confie, dans son essai *Yo quisiera ser Paul Auster*, qu'à partir de la Période Spéciale, « publicar un libro en una editorial nacional o regional se convirtió en algo excepcional y muchos dejaron de intentarlo » (Padura, 2015 ; 16) et que trouver des maisons d'édition à l'étranger a permis d'assurer à plusieurs écrivains, dont lui, une indépendance littéraire et économique, en d'autres

termes de devenir un écrivain professionnel³. Cela étant posé, il convient donc dans un dernier temps d'analyser dans quelle mesure l'illustration, dernière composante de la première de couverture choisie par l'éditeur et donc, impossible à anticiper pour Padura Fuentes, appuie-t-elle et relaie-t-elle les transactions mises en œuvre par l'auteur.

17. Tout d'abord, nous constatons que l'illustration est métaphorique et que, de fait, elle interroge, elle intrigue, renforçant par conséquent l'effet de séduction sur le potentiel acheteur. D'autre part, en se centrant uniquement sur la moitié d'un visage d'homme, plus précisément sur la partie supérieure, la représentation iconographique invite non seulement à identifier l'homme qui se cache derrière ce sourcil et cet œil, mais aussi à reconstituer un visage entier, c'est-à-dire à démasquer l'œil complémentaire pour reconstituer *a priori* un duo. De sorte que l'illustration suit parfaitement la double stratégie de l'auteur : par la suggestion de plusieurs énigmes identitaires à résoudre, elle sert autant un but marketing qu'elle commande une réception juste et complète du texte, le potentiel lecteur étant aiguillé vers la mise en lumière des romans des vies respectives du duo auteur/lecteur.
18. En outre, l'illustration apporte de précieux compléments, tant sur le thème du texte que sur son genre. En effet, si la connotation du titre invitait le potentiel lecteur à découvrir le roman d'une vie haute en couleurs, la larme au coin de l'œil suggère le roman d'une vie jalonnée de douloureuses épreuves, comme le fut celle de José María Heredia, Fernando Terry et celle de Padura qui déplore d'une part, être trahi par ses frères écrivains cubains de la diaspora qui l'accusent injustement de soutenir le régime castriste, tout simplement car il n'a jamais quitté l'île, et d'autre part, que son talent d'écrivain ne soit pas reconnu à Cuba. Ensuite, l'œil suggère l'Œil de la Providence dans l'iconographie franc-maçonnique, évoquant ainsi de nouveau le roman de la vie de José María Heredia, et aussi celui de son fils cadet José de Jesús Heredia, ainsi que celui de ses frères francs-maçons qui joueront un rôle dans la conservation et la transmission des Mémoires fictifs du

3 « Varios escritores de ese momento consiguieron el propósito de encontrar casas editoriales fuera de la Isla, entidades que publicaron y promovieron su obra, y les confirieron un nuevo sentido de independencia, tanto literaria como económica. En el terreno de lo artístico tal independencia se manifestó en una creación cada vez menos condicionada a lo establecido, más crítica incluso, o sencillamente, más personal. En el plano de lo económico permitió la profesionalización de algunos escritores y la posibilidad o cuando menos el anhelo de conseguirlo de muchos otros, una condición impensable hasta la década de 1980 y que, por supuesto, confería otra dosis de independencia al escritor cubano que vivía y escribía en Cuba. » (Padura, 2015 ; 16)

poète. Sans oublier encore le roman de la vie de Padura, à la fois fils de franc-maçon comme il le signale dans la dédicace du livre et véritable Initié, Élu qui a accédé à la connaissance du « vrai réel » cubain contemporain et qui est maintenant engagé dans la libération des esclaves encore enchaînés à une représentation mensongère et manipulée du réel. Et l'œil marqué d'un fond bleu de renforcer cette interprétation puisque d'après *Le dictionnaire des symboles* de Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, « L'œil, organe de la perception visuelle, est naturellement et presque universellement le symbole de la perception intellectuelle » (Chevalier et Gheerbrant, 1997 ; 686) et que le bleu est « la couleur de la vérité⁴ » pour les Egyptiens. Par ailleurs, le fond bleu de l'œil dont nous percevons les ondulations rappelle la mer par où transitent les exilés et conduit à lire le texte de nouveau comme le roman de la vie de Fernando Terry, celui de la vie de José María Heredia, mais aussi encore, de manière plus symbolique, comme le roman de la vie de Padura Fuentes qui dénonce son invisibilisation à Cuba, en d'autres termes, son statut d'exilé à l'intérieur même de son île natale.

19. Enfin, il est intéressant de noter que l'œil et son fond bleu renvoient de manière redondante au motif du miroir : l'œil, mais aussi la mer⁵, comme miroirs de l'âme, la mer, la source d'eau qui n'est pas sans rappeler le miroir dans lequel Narcisse contemple son reflet. Sans compter que selon Chevalier et Gheerbrant, « Entrer dans le bleu c'est un peu comme Alice aux Pays des Merveilles, passer de l'autre côté du miroir » (Chevalier et Gheerbrant, 1997 ; 130). Ainsi, l'illustration confirme les informations génériques

4 « On a dit aussi des Egyptiens qu'ils considéraient le bleu comme la couleur de la vérité. » (Chevalier et Gheerbrant, 1997 ; 130)

5 Le motif de la mer comme miroir de l'âme avait déjà inspiré Charles Baudelaire, auteur de « L'homme et la mer », un poème extrait du recueil *Les fleurs du mal* (1857) et plus précisément, de la partie intitulée « Spleen et idéal ». Dans cette perspective, il est ensuite fort intéressant de noter que « L'homme et la mer » et *La novela de mi vida*, malgré leur différence de genre, présentent des similitudes : la mer comme éternel miroir de l'âme, la mer comme ennemie (« L'homme et [hait ?] la mer »), l'âme en peine de l'homme, la structure en miroir. Enfin, dans le titre du poème de Baudelaire, se réfléchit celui, non moins célèbre, du fameux roman de l'écrivain américain Ernest Hemingway, écrit à Cuba en 1951 et publié en 1952 : *The old man and the sea* (traduit en français sous le titre *Le Vieil homme et la mer*). Peut-être pouvons-nous y voir une source d'inspiration pour Padura Fuentes quand nous savons que l'écriture de *La novela de mi vida* a immédiatement suivi celle de son livre *Adiós Hemingway* (2001) dans lequel il convertit Ernest Hemingway en personnage littéraire afin d'y mettre en œuvre sa relation ambiguë et tourmentée, entre fascination et haine, qu'il a toujours entretenue avec l'auteur américain. De sorte qu'émergerait une nouvelle chaîne de reflets du même et de l'autre, *La novela de mi vida* se réfléchissant dans *The old man and the sea* qui se réfléchit lui-même dans « L'homme et la mer ».

transmises par la mention « Colección Andanzas » et suggérées par le titre, à savoir que *La novela de mi vida* est bel et bien un récit de soi fictionnel, un récit conduisant à la connaissance de l'autre et/ou à la connaissance de soi. Mais plus encore : elle précise le lien qui unit biographie et autobiographie dans le texte, révélant alors la méthode d'accès à la connaissance de soi qui a été choisie. Il s'agit précisément de ce que Dominique Viart a défini comme « archéologie de soi » :

S'écrire, c'est donc aller à la rencontre de ces modèles, les démasquer ; étudier en quoi la fascination qu'ils exercent sur le sujet s'exerce dans la vie du sujet – en quoi elle l'informe et la transforme. Il y faut donc bien l'espace d'une *biographie*. Mais pas une biographie traditionnelle, qui chercherait à rendre compte de quelqu'un pour lui-même, et donc de façon aussi précise et exhaustive que possible. Qui chercherait à en identifier la vérité ultime. Et dont la visée serait de l'ordre d'un en-soi, pour parler le langage sartrien. Il s'agit plutôt d'une biographie qui déplace ultimement l'intérêt et la visée de l'objet biographié vers le sujet biographe. On pourrait alors parler de biographie pour soi. Cette lecture de soi dans la biographie de l'autre relève apparemment de l'effet-miroir. (Viart, 2007 ; 108-109)

20. De sorte que l'illustration suggère déjà la démarche de l'auteur qui met en œuvre le personnage historique José María Heredia, qui biographie fictionnellement l'homme et le poète pour mieux s'y réfléchir et aller *fouiller* et déterrer son moi profond. *Idem* avec les personnages fictifs de Fernando Terry et José de Jesús Heredia. *Idem* avec le personnage mythologique Narcisse. De même, Padura Fuentes *met en œuvre* les Mémoires fictifs de José María Heredia pour mieux autoréfléchir la véritable nature de son livre et de son œuvre. En somme, Padura Fuentes s'écrit lui et son œuvre en écrivant les autres et les mêmes que lui et que son œuvre, c'est-à-dire en écrivant les *Doppelgänger*, selon l'expression forgée par l'écrivain romantique allemand, Johann Paul Friedrich Richter (1763-1825), c'est-à-dire les doubles qui marchent à côté, les figures de l'altérité du sujet à lui-même et de l'œuvre à elle-même. Comme s'il tentait de relier chaque morceau d'un miroir, chaque reflet qui aurait volé en éclat afin de reconstituer sa propre image – ou la représentation de sa propre image. Ou, en d'autres termes, comme s'il formait une chaîne d'union maçonnique.
21. Pour conclure, la première de couverture de la première publication en grand format de chez Tusquets apparaît comme une zone de transaction plurielle, bien que quasi entièrement dédiée à guider le lecteur vers une réception des plus pertinentes et accomplies du texte. L'auteur et l'éditeur œuvrent dans la même direction, unissant leur stratégie pour mieux séduire

le potentiel acheteur et guider plus particulièrement, car de manière plus tangible et plus répétitive, le potentiel lecteur vers une lecture du roman de la vie de Padura Fuentes et de son œuvre, invitant d'ores et déjà à s'interroger sur le réel projet de l'auteur avec et par *La novela de mi vida*.

La première de couverture grand format de *Le Palmier et l'étoile* aux éditions Métailié (2003)

22. Publié pour la première fois en grand format en 2003, *Le palmier et l'étoile* est le cinquième roman de Padura Fuentes à paraître dans la collection « Bibliothèque hispano-américaine » chez la maison d'édition indépendante parisienne, Métailié. Celle-ci avait déjà publié trois volets de la tétralogie *Quatre saisons* et un autre roman de Mario Conde, *La cola de la serpiente*, paru sous le titre de *Un Chinois à La Havane*.
23. Si nous examinons alors la première de couverture grand format de *Le Palmier et l'étoile* chez Métailié (Illustration 2), nous constatons qu'elle est en tout point conforme à la traditionnelle présentation des romans de la collection qui compte, sur un fond blanc cette fois-ci, outre les trois mentions légalement obligatoires, un rappel de la langue originale du texte et du pays d'origine et/ou de résidence de l'auteur suivi du nom du traducteur, puis une illustration dans la moitié inférieure gauche, et enfin le nom de la collection écrit verticalement à gauche de la photo.
24. Si nous comparons alors avec la première de couverture de chez Tusquets, au-delà de la mention de la langue originale et du nom du traducteur, une différence majeure attire immédiatement notre attention : le titre. Alors qu'une traduction littérale aurait été possible, l'expression « le roman de ma vie » véhiculant pour un lecteur francophone la même connotation et suggérant la même ambiguïté générique que l'expression en espagnol, le traducteur et l'éditeur ont préféré *Le Palmier et l'étoile*. Le choix est d'autant plus curieux que pour un potentiel lecteur lambda, le titre paraît bien sibyllin et peine à ouvrir sur le texte, tant au niveau thématique qu'au niveau générique. Néanmoins, un potentiel lecteur francophone très instruit aura identifié une référence aux deux symboles de la nation cubaine chantés par José María Heredia dans ses poèmes et qui sont devenus, grâce à celui qui est considéré comme le premier poète national, les emblèmes de la patrie. Bien qu'*a priori* centré sur la seule figure de José María Heredia,

le titre peut en réalité aussi faire allusion d'une part, à l'auteur qui se biographie autofictionnellement, dans une automythification, comme le nouveau poète indépendantiste national, comme le romancier qui livre un témoignage vrai sur la société cubaine contemporaine, indépendant de la propagande castriste et des exagérations de la diaspora, et d'autre part, à son lecteur qu'il biographie fictionnellement de manière anticipée comme le conservateur et le relais de la véritable mémoire cubaine renfermée dans l'œuvre padurienne. Toutefois, il faut bien avouer que si le titre ouvre potentiellement sur une réception pertinente et quasi accomplie du texte en suggérant les trois niveaux de lecture possibles, de telles interprétations n'ont rien d'évident et les chances pour qu'elles ne dépassent pas le stade du virtuel sont très grandes.

25. Peut-être alors l'illustration sera-t-elle une meilleure aide pour aiguiller le potentiel lecteur. Guidé par le rappel entre parenthèses du pays d'origine de l'auteur, par la tenue actuelle des deux hommes qui stationnent sous la voûte du porche et par le parc automobile relativement moderne en arrière-plan, le potentiel lecteur contextualise tout d'abord la photo, et par conséquent le texte, dans la société cubaine contemporaine. Néanmoins, la façade coloniale au premier plan invite à ne pas négliger le passé cubain. Sa façade bleue – couleur, souvenons-nous, associée au miroir – qui se reflète dans les lettres du titre et la perspective qui situe la rue – l'espace du contemporain – dans le prolongement du porche abritant la maison coloniale – l'espace du passé – suggère une continuité, des échos entre les deux époques. D'autre part, le couple formé par les deux hommes mis en lumière sur le trottoir, sous la voûte du porche, c'est-à-dire à la frontière entre un lieu extérieur et un lieu protégé, intérieur, évoque la communication que devra établir le lecteur pour passer à d'autres niveaux de lecture, en d'autres termes pour passer des romans de la vie de personnages internes au texte aux romans de la vie de deux instances situées simultanément dans et hors le texte, à savoir l'auteur et le lecteur lui-même. De sorte que nous ne pouvons nier que l'illustration guide le lecteur vers une réception pertinente et assez accomplie du texte. Toutefois, il s'agit là d'une analyse *a posteriori*, l'efficacité de la stratégie mise en œuvre dans et par l'ensemble de la première de couverture chez Métaillé peine à convaincre, tant cela manque d'évidence au premier abord, en comparaison à celle menée par Tusquets. Au point que cela nous conduise à nous interroger sur les réelles intentions de la maison d'édition parisienne, et finalement aussi de Padura Fuentes

qui, n'en étant plus à sa première publication, a sans doute eu voix au chapitre à l'heure de valider ou invalider les choix opérés pour les composantes de la première de couverture.

26. Afin de tenter de comprendre les raisons d'une telle stratégie, il convient de remonter aux origines de la collaboration entre Padura Fuentes et Anne-Marie Métaillé. Fondatrice en 1979 de la maison d'édition indépendante parisienne qui affiche en tête de son catalogue essentiellement des auteurs hispano-américains et brésiliens et qui compte « 84% d'auteurs inconnus », selon les chiffres communiqués en 2015 par le carnet *Monde du livre* de l'Université Aix-Marseille⁶, Anne-Marie Métaillé est précisément celle qui a découvert Padura Fuentes. Face au défi de faire connaître un auteur hispano-américain à un public français qui a pour référence étrangère la littérature nord-américaine, et donc *a priori* peu enclin à découvrir la nouvelle littérature latino-américaine post-« boom », selon les confessions de la propre éditrice auprès de Mediapart⁷, il est facile d'imaginer qu'Anne-Marie Métaillé ait choisi de développer un solide plan marketing en s'érigeant, si ce n'est comme la véritable instigatrice, au moins comme l'une des artisanes majeures de la marque Padura.

27. Pour commencer, l'ordre des publications des volets de la tétralogie a été modifié. Imitée d'ailleurs par Tusquets, la maison Métaillé a choisi de publier en premier les deux derniers opus, parvenant ainsi à construire une œuvre cubaine plus conforme aux attentes d'un public européen, à savoir un ensemble uniforme dont chaque texte serait un véritable témoignage sur la réalité sociale cubaine contemporaine, prise dans ses nuances et ses contradictions, loin du problématique timide engagement dans le réel dont

6 Données consultables sur <https://mondedulivre.hypotheses.org/604>. Dernière consultation le 5 juin 2020.

7 « À cette époque [Dans les années 1970], on disait qu'après le « boom » la littérature latino-américaine était morte. Je pensais le contraire puisque, avec l'arrivée des dictatures, tous les jeunes gens qui avaient rêvé d'être poètes, militaient ou s'étaient exilés. Je pensais que, arrivés à la quarantaine, ils reviendraient à ce qui avait nourri leur foi et leur vie et je ne me suis pas trompée. On a vu revenir la littérature en force. Mais elle n'est pas revenue tout de suite en force dans le goût des lecteurs français. Je crois qu'on voit aujourd'hui un très fort phénomène de domination culturelle : le tropisme de la plupart des jeunes gens, c'est New York. En dehors des États-Unis, pour faire parler d'un latino américain c'est très très difficile. Il y a quelques dinosaures qui restent fidèles. Alors, je me suis donné pour objet de faire connaître le reste du monde, avec d'autres façons de penser, de vivre et d'être au monde que la façon américaine. ». Entrevue consultable sur <https://blogs.mediapart.fr/edition/cinemas-damerique-latine-et-plus-encore/article/190418/anne-marie-metailie-l-editrice-la-salamandre>. Dernière consultation le 5 juin 2020.

fait preuve le héros dans les deux premiers volets, *Pasado perfecto* et *Vientos de cuaresma*. Tels sont les effets du remaniement chronologique sur la réception de la production padurienne, selon l'analyse de Caroline Lepage dans un article consacré à « La tétralogie des « Quatre saisons » à travers le filtre de son paratexte et de ses *incipit* ». Anne-Marie Métailié y est dépeinte comme :

la grande prêtresse des lettres hispanophones en France et véritable caution de « qualité » et de « bon goût », presque l'arbitre des élégances en la matière... qui, non seulement a construit la tétralogie en véritable « produit culturel » pour lui assurer une implantation massive, mais aura aussi été le moyen de le faire entrer et de l'installer chez les éditeurs européens les plus influents et les plus respectés ; rien moins que Tusquets et la célèbre collection « Andanzas » pour l'Espagne, où Padura figure aux côtés d'Arthur Miller, Ernst Jünger, Jorge Semprún... et quantité d'autres noms prestigieux. (Lepage, 2017)

28. En outre, la maison Métailié a-t-elle également converti la première de couverture en un support privilégié à la fabrique de la marque Padura ? Si nous examinons la toute première publication de Padura en grand format aux éditions Métailié, à savoir, souvenons-nous, celle de *Électre à la Havane*, troisième volet de la tétralogie *Quatre saisons* (Illustration 3), nous remarquons qu'elle est déchiffrable d'un rapide coup d'œil, que chacune de ses composantes converge vers le même effet : participer à la construction péritextuelle de la marque Padura, à savoir d'une littérature 100% cubaine, authentique et de qualité. En effet, l'objectif est clair : il s'agit là pour la maison Métailié de classer d'emblée la production de Padura dans la catégorie « littérature écrite par un Cubain vivant à Cuba, ayant pour objet le Cuba contemporain », et surtout, qu'elle soit immédiatement reconnue comme telle par le potentiel lecteur-chaland. Les moyens sont donc simples et efficaces : l'indication « traduit de l'espagnol (Cuba) », la traduction française du titre « Électre à La Havane », bien plus exotique et intrigant, donc séduisant, que le sibyllin titre original non contextualisé, « Máscaras », et une photo contemporaine de la mythique promenade havanaise, le Malecón, bordée de constructions coloniales délabrées, le long desquelles circule une vieille voiture américaine. Nous supposons donc, bien qu'il manque encore, il est vrai, la langouste et le cigare, que le public associera immédiatement le cliché à La Havane, y compris un public peu, voire pas, familiarisé aux paysages et à la culture cubains. Et la maison Métailié de parachever et renforcer la construction d'une production 100% cubaine par et sur la première de couverture du roman suivant, soit le qua-

trième et dernier volet de la tétralogie : *L'Automne à Cuba* (Illustration 4). Car si à première vue nous retrouvons une mise en scène identique, les mêmes modalités d'exploitation des mêmes données – la mention « traduit de l'espagnol (Cuba) », la traduction française du titre « *L'Automne à Cuba* » qui affiche une transparente contextualisation spatiale du texte et l'illustration contemporaine d'une maison coloniale en ruine, faisant face à un palmier, sous un ciel orageux annonçant un probable ouragan automnal –, un détail attire néanmoins notre attention : le nom de l'auteur est désormais réduit à un simple « Leonardo Padura ». Nous pouvons alors supposer qu'il s'agit de mieux renforcer l'identité spécifiquement cubaine de ce nouvel auteur, « Leonardo Padura Fuentes » présentant probablement l'inconvénient d'une éventuelle confusion avec le célèbre romancier mexicain, Carlos Fuentes, comme l'a déjà présumé Caroline Lepage. Signalons d'ailleurs que sur ce point, les éditions Tusquets ont aussi suivi la maison Métailié, mais à partir de la publication du quatrième livre, *Vents de Carême*. Ainsi, les deux premières de couverture des deux premiers romans de Leonardo Padura Fuentes publiés chez Métailié constituent pour la maison d'édition parisienne une zone privilégiée, non seulement pour élaborer l'image d'un nouvel auteur cubain et de sa littérature, mais aussi, pour consolider sa propre identité comme référence en matière de littérature hispano-américaine. La première de couverture est la vitrine de la maison d'édition et par conséquent, une zone stratégique visant sa mise en valeur. Ici, la consolidation de l'image de marque Métailié s'articule autour de la construction de la marque Padura. Les deux se confondent. La représentation de la marque Métailié s'appuie autant sur la représentation de la marque Padura qu'elle la sert, et réciproquement. Par la mention de la collection « Bibliothèque hispano-américaine », la maison Métailié rappelle par exemple son expérience dans l'aire spécifiquement hispano-américaine, tout en marquant d'emblée la production de Padura du sceau de qualité de la maison d'édition. Plus encore : les citations du nom du traducteur René Solis, préalablement connu pour avoir traduit plusieurs romans du maître du roman noir hispano-mexicain, Paco Ignacio Taibo II, puis du nom de la traductrice Mara Hernandez dont la consonance hispanique accroît le crédit porté au travail de traduction, parachèvent d'un côté le crédit et l'image de qualité de la maison Métailié en même temps qu'elle renforce de l'autre la construction d'une littérature padurienne héritière du roman noir, soit d'une production qui dénonce les travers de la société cubaine et offre donc

un regard authentique, car sans complaisance, sur le réel contemporain cubain, image qui vient alors renforcer à son tour la prestigieuse identité des éditions Métailié. Ainsi, la maison Métailié exploite les ressources de la première de couverture et la convergence de leurs effets pour consolider sa promotion et assurer simultanément celle d'un nouvel auteur hispano-américain et celle de sa production à venir. Véritable zone de transaction marketing, les premières de couverture des deux premières publications de Padura privilégient la construction d'un auteur et de sa production dont la maison Métailié sait déjà que d'autres romans paraîtront. Il faut ici séduire le potentiel lecteur-chaland, non pas dans le seul but de déclencher un acte d'achat unique, mais aussi et surtout pour créer ou renforcer sa fidélité à la maison Métailié, susciter son adhésion à un auteur et à sa littérature, et s'assurer ainsi qu'il achètera de nouveaux romans hispano-américains, en l'occurrence ceux de Padura. De sorte que la première de couverture de *Électre à La Havane* ne vise pas tant une réception pertinente et complète du texte qu'une réception de l'ensemble de l'œuvre padurienne, telle qu'elle a été construite par Anne-Marie Métailié et l'auteur lui-même et largement mise en scène dans le paratexte.

29. Et la stratégie d'être naturellement reconduite au moment crucial de publier le premier livre de Padura qui n'est plus un nouveau roman policier avec le héros Mario Conde. *Le Palmier et l'étoile* n'est pas un roman noir, mais il n'en reste pas moins une chronique sur la « vraie réalité » de la société cubaine contemporaine, écrite par un Cubain qui n'a jamais quitté son île, un écrivain donc légitimement et civiquement engagé dans la transmission de la véritable mémoire de son pays. Dans cette perspective, la réaffirmation de la contextualisation spatio-temporelle du texte, via d'une part, la mention de l'arbre-emblème cubain, le palmier – par ailleurs déjà apparu dans l'illustration de la première de couverture de *L'Automne à Cuba* –, et d'autre part, une photo figurative du Cuba contemporain, apparaît pleinement pertinente. La réaffirmation et consolidation de la marque Padura se confond d'ailleurs avec la biographie autofictionnelle de Padura et de son œuvre. De sorte que si la première de couverture de *Le Palmier et l'étoile* commande *a priori* de manière moins efficace une réception pertinente et accomplie du texte au profit d'une stratégie commerciale plus globale, fondée sur la promotion réciproque de la maison d'édition, de l'auteur et de son œuvre, celle-ci sert finalement aussi, dans une certaine mesure, la réception du texte. La première de couverture des éditions Métailié apparaît

donc comme le résultat d'un compromis entre marketing, réception d'une œuvre et réception d'un livre, un compromis qui semble satisfaire l'auteur pour qui, nous l'avons montré, sa biographie autofictionnelle semble être le niveau de lecture le plus important et qui, de plus, ne peut négliger le marché français et la prestigieuse vitrine que lui offre la maison Métailié.

4. La seconde première de couverture grand format de *La novela de mi vida* aux éditions Tusquets (2002)

30. Les premières de couverture des premières publications respectives, en grand format, de *La novela de mi vida* chez Tusquets (2002) et de *Le Palmier et l'étoile* chez Métailié (2003) ayant maintenant été analysées, il semble maintenant intéressant de terminer notre étude en nous penchant sur la seconde première de couverture de la première publication en grand format du roman de Padura Fuentes aux éditions Tusquets. Notons avant tout qu'il est peu commun pour ne pas y regarder de plus près qu'un même livre soit publié dans la même maison d'édition, dans la même collection et à la même date (mars 2002)⁸ sous deux premières de couverture différentes. D'emblée, l'illustration de la seconde première de couverture – seul élément autre car seule composante acceptant une éventuelle modification dans la limite du respect des normes traditionnelles de présentation de la « Colección Andanzas » – interpelle non seulement par son caractère figuratif, en opposition à la première illustration métaphorique choisie par Tusquets (Illustration 1), mais aussi car elle n'est pas sans rappeler la photographie contemporaine de Cuba qui apparaît en première de couverture de *Le Palmier et l'étoile* (Illustration 2) et qui sera publiée, comme nous le savons, un an plus tard aux éditions Métailié.

31. En effet, l'illustration de la seconde première de couverture de *La novela de mi vida* se définit tout d'abord par son caractère figuratif. L'angle de prise de vue place le potentiel lecteur à l'intérieur d'une demeure coloniale aussi délabrée que dépouillée, face à trois portes-fenêtres voûtées et grand ouvertes, qui laissent pénétrer la lumière extérieure à l'intérieur et donnent sur un balcon qui offre à son tour une vue typiquement havanaise sur les murs, toits et terrasses d'autres habitations en ruine. L'aspect déla-

8 Première de couverture et fiche technique consultables sur : <https://www.planetadelibros.com/libro-la-novela-de-mi-vida/88553#soporte/88553>. Dernière consultation le 5 juin 2020.

bré de l'ensemble des bâtiments trouve un écho dans le dépouillement de la maison coloniale. Pour seule décoration et preuve d'une présence humaine, des fils à linge traversent la maison. Au premier plan, un premier fil entièrement tendu à l'intérieur de l'habitation coloniale, mais dont les deux extrémités se situent dans un hors-champ, fend la photographie en diagonale, de la droite vers la gauche. Y sont étendues des chemises d'homme modernes, à manches courtes, juxtaposées les unes à côté des autres, toutes suspendues de la même manière et à la fois mêmes et autres par leur (non-)couleur, oscillant entre le blanc, le blanc cassé et le gris clair. Toutefois, elles occupent uniquement la partie droite de l'illustration, de sorte qu'elles apparaissent quasi exclusivement sur un fond de mur intérieur écaillé, la dernière chemise coïncidant, selon un effet de perspective, avec l'encadrement droit de la porte-fenêtre centrale, accentuant ainsi la situation spatiale intérieure de la lignée de chemises. Également en diagonale, un deuxième fil à linge, rendu en partie visible par le contraste qu'il crée sur le mur intérieur gauche, de couleur marron, n'est, quant à lui, pas utilisé. Et s'il semble être entièrement tendu à l'intérieur même de la pièce, la perspective donne l'illusoire impression qu'il se prolonge sur le balcon, dans une continuité parfaitement trompeuse avec un fil, inutilisé également, qui longe la balustrade. Les deux fils ne font alors qu'un. Enfin, le deuxième plan offre quant à lui une mise en scène très différente d'un dernier fil à linge. En effet, le fil court tout d'abord uniquement et sans tromper l'œil sur le balcon, soit à la frontière entre l'intérieur de la maison et l'extérieur de la ville, parallèlement à la balustrade. D'autre part, un seul et unique linge y est étendu : une serviette de toilette rouge, qui apparaît précisément dans l'encadrement de la porte-fenêtre centrale, en d'autres termes, dans l'ouverture sur le troisième et dernier plan, à savoir sur le monde extérieur. Nous l'aurons donc compris : les oppositions sont évidentes ; le contraste est volontairement marqué. Et pourtant, une trompeuse juxtaposition – l'illusion de perspective offrant de nouveau l'illusion que deux fils à linge ne font qu'un et que la serviette de toilette vient prolonger la lignée de chemises – invite le potentiel lecteur à établir un lien entre les deux plans et à considérer la serviette de toilette rouge, située au centre de l'illustration, comme l'aboutissement d'une longue chaîne de chemises d'homme qui aurait débuté dans un avant-cadre, c'est-à-dire dans un hors-champ. Et c'est précisément sur cet effet de continuité aussi illusoire que

délibérément mis en scène que se concentre toute la portée métaphorique de cette seconde illustration à première vue essentiellement figurative.

32. Si dans un premier temps, nous observons rétrospectivement les mêmes mises en abîme des principales oppositions temporelle et spatiale qu'a révélées l'étude de la photographie sur la première de couverture de *Le Palmier et l'étoile* (2003) (Illustration 2) entre :

- d'une part, passé – représenté par la maison coloniale – et contemporanéité – représentée par les vêtements modernes – ;
- et d'autre part, intérieur, frontière – symbolisée par le balcon auquel on accède par les portes-fenêtres voûtées grand ouvertes, l'ensemble délimitant un espace seuil entre intérieur et extérieur – et extérieur – incarné par la vue sur les murs, toits et terrasses des habitations de la ville –,

33. nous constatons immédiatement ensuite que la seconde illustration sur la seconde première de couverture de *La novela de mi vida* va au-delà de la simple suggestion d'une continuité, d'échos entre deux époques et de la première invitation à s'ouvrir sur les différents espaces, à établir une communication entre eux afin d'accéder à d'autres niveaux de lecture, en d'autres termes afin de passer des romans de la vie de personnages internes au texte aux romans de la vie des instances situées simultanément dans et hors le texte. La seconde illustration choisie par Tusquets ne se contente pas de souffler métaphoriquement quelques clés d'ordre général qui favoriseraient une réception pertinente et assez accomplie du texte, mais va jusqu'à dicter symboliquement au potentiel lecteur la bonne perspective de lecture à adopter tout en lui dévoilant, de manière aussi symbolique, la totalité de la construction et de la démarche mises en œuvre par l'auteur dans son livre ainsi que ses ambitions dans et par le livre.

34. Si pour commencer, nous nous centrons sur l'opposition temporelle passé/contemporanéité, nous remarquons qu'en effet, ici, contrairement à ce que révèle la photographie choisie par les éditions Métailié, le contemporain n'apparaît pas dans une continuité du passé – idée, souvenons-nous, mise en abîme par le porche voûté qui abrite la maison coloniale ouvrant sur la rue et ses véhicules d'aujourd'hui –, mais s'entremêle au passé. Certes, le roman se caractérise par une construction parallèle de trois récits qui se succèdent dans le temps, du début du XIX^e siècle à la fin du XX^e

siècle, à l'image des trois portes-fenêtres parallèlement alignées, mais il n'en demeure pas moins vrai que les trois récits s'entremêlent, tels trois fils à linge, pour créer des résonances. Le monde contemporain envahit alors l'espace-temps du passé, comme le démontre la présence de linges modernes à l'intérieur même de la demeure coloniale et sur le balcon. La prédominance du contemporain est en outre renforcée par le délabrement et le dépouillement qui caractérisent l'habitation coloniale. Les murs de couleur sombre sont écaillés et projettent leur ombre dans la pièce dépourvue de meubles – seule une chaise trône dans l'encadrement de la porte-fenêtre droite. Le passé n'est plus et le texte ne doit être appréhendé que depuis une perspective contemporaine. Telle est la suggestion d'angle de lecture à suivre selon la métaphore iconographiquement mise en scène dans la première de couverture. Notons alors que celle-ci trouvera une confirmation explicite dans le péri-texte préliminaire auctorial quand Padura Fuentes précise, dans les « Agradecimientos », que « [...] todo lo que Heredia narra ocurrió, debió o pudo ocurrir en la realidad, pero siempre está visto y reflejado desde una perspectiva novelesca y contemporánea. » (Padura, 2018 ; 11). Ainsi, la seconde illustration choisie par Tusquets guide parfaitement le potentiel lecteur vers la perspective de lecture à adopter, en parfait accord avec les recommandations écrites du propre auteur, afin de s'acheminer vers une réception pertinente du texte. Éditeur et auteur s'allient donc pour mettre le péri-texte entièrement au service du texte.

35. Et si nous nous penchons maintenant sur l'opposition spatiale intérieur/frontière/extérieur, nous notons d'emblée une nouvelle prédominance : celle des espaces frontalier et extérieur sur l'espace intérieur. En effet, d'une part, la lumière provenant de l'ouverture sur le balcon et sur la ville vient illuminer l'intérieur de la maison coloniale, suggérant que le sens du texte se situe à sa frontière, à la fois dans et hors le texte, et éclaire le passé. De sorte que se dessine un duo spatio-temporel, formé par l'époque contemporaine et l'espace frontalier, véritable point de concentration du sens du texte. D'autre part, l'élément central de l'illustration, qui attire tous les regards tant en raison de sa position que de sa puissante couleur qui détonne, est la serviette de toilette rouge suspendue sur le balcon. Motif contemporain situé dans et hors la maison coloniale, rehaussant d'une touche de couleur rouge la longue lignée de chemises d'hommes pâles et délavées dont elle constitue le point final selon une illusion d'optique, la serviette de toilette incarne également l'élément central du livre, celui qui

donne tout son sens au roman. À la fois même – car linge suspendu – et autre – car serviette et non chemise, car rouge et pas blanche ou grise –, la serviette de toilette apparaît comme l'ultime *Doppelgänger* de la chaîne de linge. Quant à la valeur symbolique de la couleur rouge, il est intéressant de signaler que d'après Chevalier et Gheerbrant :

Ce rouge nocturne et centripète est la couleur du feu central de l'homme et de la terre, celui du ventre et de l'athanor des alchimistes où, par l'œuvre au rouge s'opère la digestion, le mûrissement, la génération ou régénération de l'homme ou de l'œuvre. [...]

Sous-jacent à la verdeur de la terre, à la noirceur du Vase, ce rouge éminemment sacré et secret est le mystère vital caché au fond des ténèbres et des océans primordiaux. C'est la couleur de l'âme, celle de la libido, celle du cœur. [...] (Chevalier et Gheerbrant, 1982 ; 659)

36. Nous l'aurons donc compris : la serviette de toilette rouge n'est autre que l'allégorie de l'auteur et de l'homme Leonardo Padura Fuentes et de son œuvre, instance située à l'intérieur et à l'extérieur du livre, personnage vivant, réel et historique qui fouille son moi profond, enfoui dans la mer, qui se génère – au sens de se trouve, se comprend – en se réfléchissant dans une lignée de personnages et d'œuvres littéraires, de *Doppelgängers* successifs, dont les romans de leur vie n'ont de sens que selon une perspective contemporaine, en d'autres termes parce qu'ils ne sont que les miroirs de l'âme de Padura Fuentes, de ses relations filiales, amoureuse et amicales synthétisées dans son arbre généalogique et de ses sentiments, émotions, passions. Quant aux chemises étendues en hors-champ à droite, elles pourraient tout à fait représenter les personnages mythologiques et les œuvres auxquelles ils sont associés. Liés au temps des origines, c'est-à-dire au temps d'un avant-début, nés avant le texte, précisément dans un hors-texte, ils sont aussi des miroirs de l'âme de Padura Fuentes et de son œuvre.

37. De plus, outre la mise en abîme de « la génération [...] de l'homme ou de l'œuvre », la serviette de toilette rouge est également celle de « la régénération de l'homme et de l'œuvre ». Elle symbolise ainsi la renaissance de l'Élu Padura Fuentes qui, après une mort symbolique en 1989⁹, est désormais un Initié accompli, qui a accédé à la connaissance du « vrai réel » cubain contemporain et est maintenant engagé, en tant qu'écrivain-chroniqueur, dans la libération des esclaves encore enchaînés à une représenta-

9 Pour en savoir plus sur cet épisode central dans la vie de l'homme et auteur Padura Fuentes, se référer l'article intitulé « 1, 2, 3, partez ! Des enjeux du triple et du double dans le début pluriel de *La novela de mi vida* (2002) de Leonardo Padura. » et publié dans ce même volume numérique.

tion mensongère et manipulée du réel. Et Chevalier et Gheerbrant de préciser le lien entre la couleur rouge et le parcours initiatique :

Ce rouge, on le voit, est matriciel. Il n'est licitement visible qu'au cours de la mort initiatique où il prend une valeur sacramentelle : les initiés aux mystères de Cybèle étaient descendus dans une fosse, où ils recevaient sur le corps le sang d'un taureau ou d'un bélier, placé sur une grille au-dessus de la fosse et rituellement sacrifié au-dessus d'eux (MAGE), tandis qu'un serpent allait boire à même la plaie de la victime. (Chevalier et Gheerbrant, 1982 ; 659)

38. Enfin, mentionnons que toujours selon *Le dictionnaire des symboles*, « La **Justice** cache sa robe rouge sous un manteau bleu, à l'instar de **L'Impératrice** » (Chevalier et Gheerbrant, 1982 ; 660 – les caractères gras sont des auteurs), de sorte que la serviette de toilette rouge pourrait aussi signifier le désir de double réparation de Padura Fuentes qui déplore d'une part, être victime à tort d'incompréhension et de trahison de la part de ses frères écrivains qui, parce qu'il a fait le choix de ne jamais quitter son île natale, lui prêtent une filiation pro-castriste ; d'autre part, être invisibilisé à Cuba et ne pas être reconnu à la juste hauteur de son talent de romancier. L'exigence de justice à la fois politique, historique et littéraire, se cache dans la structure et la diégèse du livre, véritables démonstrations du talent du tout-puissant architecte-créateur-poète Dédale-Padura Fuentes¹⁰.

39. Ainsi, derrière le style figuratif de la seconde illustration choisie par Tusquets, qui s'impose au premier coup d'œil, révélant alors immédiatement un premier trait distinctif et complémentaire entre les deux illustrations sélectionnées par la maison d'édition barcelonaise, émerge progressivement l'immense portée métaphorique de celle-ci. À la lumière de notre analyse, la photographie de la seconde première de couverture de *La novela de mi vida* réunit symboliquement non seulement les modalités d'écriture – l'imbrication de trois récits, la perspective contemporaine, l'importance des éléments situés à la frontière du texte (péritexte et instance homme-auteur), la démarche de « l'arquéologie de soi » –, mais aussi les enjeux essentiels du livre – la biographie autofictionnelle de l'homme et auteur Padura Fuentes, et de son œuvre, le texte comme testament et plaidoirie. Si elle reprend donc quelques éléments de la première illustration métaphorique également choisie par Tusquets, elle apporte surtout des compléments considérables, guidant ainsi le potentiel lecteur vers une réception parti-

10 L'ensemble de ces sujets est plus largement développé dans l'article « 1, 2, 3, partez ! Des enjeux du triple et du double dans le début pluriel de *La novela de mi vida* (2002) de Leonardo Padura. »

nente et on ne peut plus accomplie du texte. Toutefois, il faut être honnêtes : à l'instar de ce que nous avons admis au sujet de l'illustration figurative de la première de couverture de *Le Palmier et l'étoile*, il s'agit de nouveau d'une analyse *a posteriori* dont nous ne pouvons que reconnaître le cruel manque d'évidence *a priori*. L'efficacité de la seconde illustration et par conséquent, de la seconde première de couverture, dans une stratégie visant à assurer une réception pertinente et accomplie du texte se trouve alors fortement remise en cause. Au point que cela nous conduise à nous interroger maintenant sur les réelles motivations des éditions Tusquets, et finalement aussi une nouvelle fois sur celles de Padura Fuentes qui, comme au sein de la maison Métailié, n'en était pas à sa première publication et a sans doute eu voix au chapitre à l'heure de valider ou invalider le choix de cette seconde première de couverture.

40. Si la seconde première de couverture adoptée par Tusquets ne garantit pas au potentiel lecteur une appréhension plus juste du texte, il est donc en effet légitime d'examiner dans quelle mesure des transactions d'un autre ordre peuvent-elles être en jeu. Tout d'abord, nous l'avons d'emblée souligné, la seconde illustration est très similaire à la photographie choisie un an plus tard par Métailié. Même ancrage spatio-temporel : un cliché contemporain qui se compose d'une maison coloniale, d'un espace frontalier – le balcon (Illustration 5) et le porche (Illustration 2) – et d'une ouverture sur l'extérieur de la ville. Contrairement à la première de couverture de *Le Palmier et l'étoile*, le pays d'origine et de résidence de l'auteur n'apparaît pas explicitement sur la première de couverture d'un roman publié dans la « Collección Andanzas » chez Tusquets. Néanmoins, nous pouvons supposer que la culture et les paysages cubains sont moins étrangers à un potentiel lecteur hispanophone qu'à un potentiel lecteur francophone et que par conséquent, le lecteur hispanophone associera assez aisément la maison coloniale délabrée et la vue extérieure sur les toits et terrasses à Cuba et peut-être même plus précisément, à La Havane. Selon cette logique, le raisonnement que nous avons précédemment mené au sujet de la stratégie élaborée par les éditions Métailié pourrait alors rétrospectivement tout à fait s'appliquer ici, la maison d'édition parisienne s'étant probablement inspirée du choix de son homologue barcelonais. En effet, cinquième roman publié dans la « Collección Andanzas » chez Tusquets, après la tétralogie *Cuatro estaciones*, *La novela de mi vida* est le premier livre de Padura Fuentes sans le détective Mario Conde. Afin d'éviter que l'abandon momentané de

son héros récurrent ne soit associé par le potentiel lecteur, amateur des romans noirs de l'auteur cubain, à un abandon de l'habituel cadre spatio-temporel et d'un regard vrai et non partisan sur la société cubaine d'aujourd'hui, il est alors fort probable qu'éditeur et auteur aient souhaité réaffirmer les valeurs qui ont fait le succès de l'auteur et de son héros en ancrant concrètement ce nouveau livre dans le réel cubain contemporain. Émerge ainsi une transaction d'ordre commercial, l'objectif étant maintenant de fidéliser le lecteur hispanophone à un auteur cubain. De sorte que la seconde première de couverture des éditions Tusquets apparaît comme le résultat d'un compromis entre marketing, réception d'une œuvre – celle-ci étant étroitement liée à la transaction marketing – et réception d'un livre, la transaction commerciale s'affichant comme première, tant un décodage *a priori* de l'illustration semble condamné à rester au stade virtuel.

41. Par ailleurs, il est enfin très intéressant de noter qu'au moment de rééditer dans la « Collección andanzas », en 2009, les quatre volets de *Cuatro estaciones*, les éditions Tusquets ont illustré chaque première de couverture d'une photographie contemporaine, prise à l'intérieur d'une ancienne demeure coloniale et ouverte sur un autre espace grâce à une porte ou une fenêtre (Illustration 6)¹¹. Ainsi, en 2002, la seconde illustration de la première de couverture de *La novela de mi vida* semble avoir donné le la et initié la volonté de marquer une continuité entre les œuvres de l'auteur dans un but *a priori* essentiellement marketing¹².

42. Pour conclure brièvement, l'analyse comparative des trois premières de couverture du septième roman de Padura publié en version originale et en version traduite, dans deux maisons d'édition de deux pays distincts, confirme la théorie de Gérard Genette, à savoir que la première de couverture, en tant que composante paratextuelle située à la lisière entre le texte et le hors-texte, est une zone de transaction visant « un meilleur accueil du texte et d'une lecture plus pertinente – plus pertinente, s'entend, aux yeux de l'auteur et de ses alliés. » (Genette, 1987 ; 8) Toutefois, l'étude a aussi

11 Les premières de couverture présentées en annexe (Illustration 6) sont consultables sur le site des éditions Tusquets : <https://www.planetadelibros.com/index.php?tipo=buscador&texto=padura&q=15&pag=4>. Dernière consultation le 8 juin 2020.

12 Les premières de couverture de la tétralogie sont à ce propos toutes marquées d'un nouveau logo, « Serie Mario Conde », situé à droite, au-dessus de l'illustration. Dans un carré au fond blanc, un cendrier vide et un cigare allumé noirs symbolisent le détective (Illustration 6)

permis d'apporter des précisions et des nuances : la première de couverture est aussi une zone de transaction marketing dont le but est de déclencher l'acte d'achat immédiat du livre et/ou, à plus long terme, de susciter l'adhésion à une maison d'édition et à un auteur et s'assurer ainsi de prochains achats. De sorte que la première de couverture est avant tout, pour l'auteur et ses alliés, soit l'éditeur et aussi parfois le traducteur, une zone de compromis, de négociation entre divers intérêts, dont l'arbitrage et par conséquent, les effets sur la réception du texte, varient selon le pays de publication, ses liens avec le pays natal/de résidence de l'auteur et la relation qu'entretiennent les lecteurs du pays de publication avec la littérature du pays « émetteur ».

43. Enfin, si Umberto Eco a expliqué dans *Lector in fabula* qu'« un texte est un produit dont le sort interprétatif doit faire partie de son propre mécanisme génératif », il est maintenant possible d'affirmer qu'un texte est un produit dont le sort interprétatif fait aussi partie du mécanisme génératif de la première de couverture.

Bibliographie

CHEVALIER Jean et GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1982 et 1997 (réédition).

GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.

LEPAGE Caroline, «La tétralogie des « Quatre saisons » par le filtre de son paratexte et de ses incipit», *Líneas* [En ligne], Numéros en texte intégral /, *Leonardo Padura Fuentes faiseur/défaiseur de vérités*, mis à jour le : 29/04/2017, URL : <https://revues.univ-pau.fr/lineas/1616>.

PADURA Leonardo, *Yo quisiera ser Paul Auster*, Madrid, Editorial Verbum, 2015.

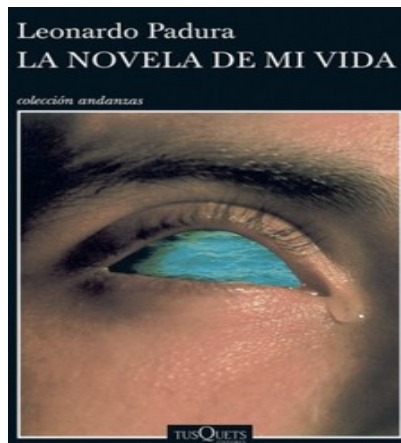
PADURA Leonardo, *La novela de mi vida*, Barcelona, Editorial Tusquets, « Colección Maxi Tusquets », 2018.

S. WAJNTRAUB, « Des enjeux de la première de couverture... »

PARANAGUA Paulo A., « Le romancier Leonardo Padura sur tous les fronts, à Cuba et ailleurs », *Le Monde*, 17 septembre 2014. Article consultable sur : <http://america-latina.blog.lemonde.fr/2014/09/17/le-romancier-leonardo-padura-sur-tous-les-fronts-a-cuba-et-ailleurs/>.

VIART Dominique, « L'archéologie de soi dans la littérature française contemporaine : récits de filiations et fictions biographiques », in *Vies en récit. Formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie*, Robert Dion, Frances Fortier, Barbara Havercroft et Hans-Jürgen Lüsebrink (dir.), Montréal, Éditions Nota Bene, 2007, p. 107-137.

Illustrations



1. Illustration 1 : La novela de mi vida, Barcelona, Editorial Tusquets, « Colección Andanzas », 2002.

S. Wajntraub, « Des enjeux de la première de couverture... »



Illustration 2 : Le palmier et l'étoile, Paris, Métalié, « Bibliothèque hispano-américaine », 2003.

S. WAINTRAUB, « Des enjeux de la première de couverture... »

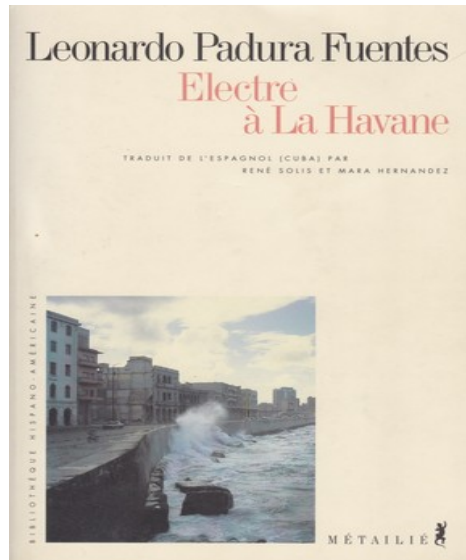


Illustration 3 : Électre à la Havane, Paris, Métalié, « Bibliothèque hispano-américaine », 1998.

S. Wajntraub, « Des enjeux de la première de couverture... »

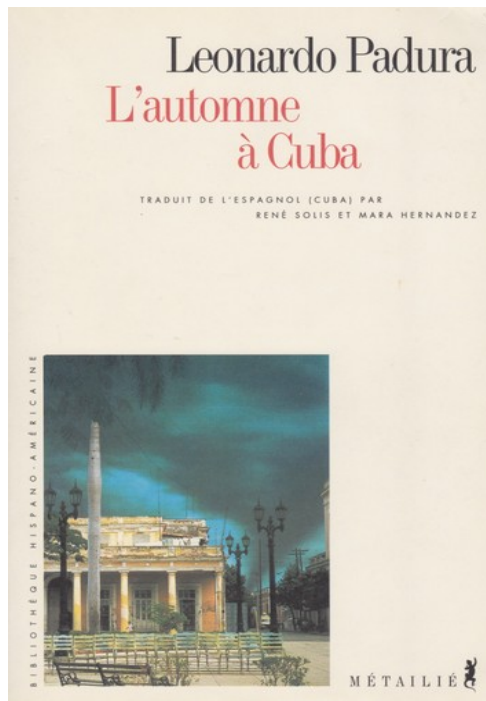


Illustration 4 : L'automne à Cuba, Paris, Métalié, « Bibliothèque hispano-américaine », 1999.

S. WAINTRAUB, « Des enjeux de la première de couverture... »



2. *Illustration 5 : La novela de mi vida, Barcelona, Editorial Tusquets, « Colección Andanzas », 2002.*

S. WAINTRAUB, « Des enjeux de la première de couverture... »



Illustration 6 : De gauche à droite :

*Paisaje de otoño, Barcelona, Editorial Tusquets,
« Colección Andanzas », « Serie Mario Conde », 2009.*

*Máscaras, Barcelona, Editorial Tusquets, « Colección
Andanzas », « Serie Mario Conde », 2009.*

*Vientos de cuaresma, Barcelona, Editorial Tusquets,
« Colección Andanzas », « Serie Mario Conde », 2009.*

*Pasado perfecto, Barcelona, Editorial Tusquets,
« Colección Andanzas », « Serie Mario Conde », 2009.*