

Résonance et dissonance dans les représentations de La Havane dans *La novela de mi vida*, de Leonardo Padura Fuentes

NELLY LE NAOUR

GRIHAL

ellylenahour@gmail.com

1. L'importance de La Havane en tant qu'espace littéraire dans de nombreux romans de Leonardo Padura Fuentes n'est plus à démontrer. Elle est le cadre référentiel de toutes les intrigues mettant en scène le célèbre Lieutenant de police – qui deviendra vendeur de livres d'occasion –, Mario Conde¹, et elle est un espace de prédilection dans *La novela de mi vida* (2002) puisque deux des trois récits qui constituent ce roman polyphonique s'y déroulent, en partie du moins². Dans *La novela de mi vida*, la ville se construit à travers l'autobiographie fictive du poète cubain José María Heredia (1803-1839) qui retourna à Cuba en 1818, 1821 et 1836, et le récit-cadre mettant en scène le personnage de l'exilé cubain, Fernando Terry, qui revient à Cuba à la toute fin des années 90, après dix-huit ans d'exil. Deux récits, deux narrations et deux temporalités différentes se font écho pour évoquer l'Histoire de l'île et le parcours singulier de deux personnages qui ont en commun l'expérience de l'exil, de la trahison, mais aussi de l'amitié, de l'amour et de la création poétique. La Havane en tant que dénominateur commun permet d'unir Heredia à Terry par-delà les époques. Se dessinent ainsi tout au long du roman des ponts entre la première moitié du XIX^e siècle et la deuxième moitié du XX^e siècle, entre La Havane coloniale où germaient les courants indépendantistes et abolitionnistes et La Havane de la « période spéciale en temps de paix » où affluent les touristes et où circulent les dollars (1998). C'est ce jeu d'échos que nous nous proposons d'étudier en analysant la nature et les fonctions de la description urbaine.

1 Les romans de la tétralogie « Las cuatro estaciones » (*Pasado perfecto*, 1991, *Vientos de cuaresma*, 1994, *Máscaras*, 1997, *Paisaje de otoño*, 1998), *Adiós, Hemingway*, 2001, *La neblina del ayer*, 2005, *La cola de la serpiente* (2011) et *La transparencia del tiempo*, 2018.

2 Le récit qui met en scène le fils de José María Heredia, José de Jesús, se déroule à Matanzas.

La ville est tout d'abord la scène de l'Histoire de l'île tout entière. Elle est à la fois une scène historique, un lieu de pouvoir et un espace social. C'est aussi un espace intime, un lieu personnel où l'on projette ses souvenirs et sa subjectivité. Enfin, c'est la « patrie poétique » dont parle Heredia (Padura, 2002 ; 45. C'est nous qui traduisons), une ville faite de mots dont le roman lui-même serait une mise en abyme.

1. Une scène historique et sociale

2. En tant que capitale, La Havane est à la fois une scène de l'Histoire et un lieu de pouvoir qui, par synecdoque, représente Cuba. L'époque coloniale durant laquelle s'enrichit une société *criolla* esclavagiste constitue le « chronotope », selon la terminologie bakhtienne, du récit autodiégétique d'Heredia. C'est dans ce contexte historique précis que s'explique l'engagement politique du poète en faveur de l'indépendance de Cuba et de l'abolition de l'esclavage. Aussi, le regard critique qu'il porte sur son pays apparaît à plusieurs reprises, au travers, notamment, de l'évocation de la ville. C'est à La Havane que les contrastes sociaux et ethniques surprennent le personnage qui s'appuie sur une narration interne pour rendre son indignation encore plus prégnante. À cet égard, la promenade qu'il fait, accompagné de Domingo del Monte, désireux de montrer « la vraie ville » (Padura, 2002 ; 27. C'est nous qui traduisons) au jeune Heredia, qui, à l'âge de quatorze ans, vient à peine de revenir à Cuba est révélatrice. Le regard distancié de l'adulte mû par des convictions politiques fortes apparaît nettement dans la description de cette promenade faite *a posteriori*, lorsque le personnage écrit ses mémoires à la fin de sa vie. La première étape de ce parcours est la Plaza de Armas, où se tient, comme tous les ans, le jour de l'Épiphanie, la fête des Noirs :

[...] se producía uno de los espectáculos más característicos y, para mí, deprimentes de La Habana: el baile de los cabildos de negros ante el palacio de los Capitanes Generales de la isla. La tradición había establecido aquel acontecimiento anual, que permitía a los negros, libres y esclavos, criollos y de nación, sacar sus bailes a las calles por única vez en el año, y llevarlos, a paso de tambor, hasta la sede del gobierno colonial. Allí el capitán general recibía el saludo de los negros, mientras lanzaba hacia ellos unas simbólicas monedas como regalo de Reyes. [...] Aquel baile [...] era como una advertencia de lo que no se podía permitir: porque la infamante trata de esclavos había convertido a los negros y mulatos en la mayoría de la población del país, y aquella danza de los tambores demostraba la fuerza pujante de unos hombres que, de hallar un líder, podrían revertir el destino de la isla... (Padura, 2002 ; 27-28)

3. Si cette cérémonie festive humiliante semble être acceptée par tous, elle donne l'occasion au personnage de dénoncer les clivages ethniques et le racisme institutionnalisé qui caractérisaient la société de l'époque. Elle lui permet aussi de prendre position contre l'esclavage. La description de la ville aux tonalités *costumbristas* acquiert ici une portée politique clairement dénonciatrice. La promenade d'Heredia et de Domingo del Monte dans les rues de La Habana Vieja, ce 6 janvier 1818, est l'occasion de souligner les contrastes de la société cubaine. Ainsi, immédiatement après l'évocation de cette fête qui se tient sur la Plaza de Armas, le narrateur décrit les habitudes de la bourgeoisie havanaise, qui se presse dans les boutiques de la calle del Obispo, et de sa jeunesse, qui parade le long du paseo del Prado :

Aturdidos por la grita y el retumbar monótono de la percusión, tomamos la calle del Obispo, con sus comercios engalanados y repletos de gentes empecinadas en comprar todo lo comprable, y anduvimos en busca de las murallas, más allá de las cuales quedaba el nuevo paseo del Prado que, por ser día de fiesta, estaba abarrotado con lo más granado de la juventud habanera, en especial de los criollos, tan aficionados a pasar largas horas en la calle [...]. (Padura, 2002 ; 28)

4. Les indications topographiques offrent un cadre précis et concret pour donner de la véracité aux propos du narrateur-spectateur. La promenade est l'occasion pour lui de dresser un tableau littéraire naturaliste qui met à distance cette société havanaise, à l'instar de ce que faisaient les chroniqueurs cubains du XIX^e siècle lorsqu'ils dépeignaient les mœurs de leur temps³. Critique sociale renforcée dans le même extrait par le personnage de Domingo del Monte fustigeant le caractère européocentré de la bourgeoisie havanaise qui s'habille en suivant les préceptes d'une mode inadaptée au climat tropical :

[...] los jóvenes elegantes que una y otra vez caminaban de una punta a la otra de la alameda, vestidos con telas oscuras e inapropiadas, pero ajustadas a los mandatos de la moda europea-. Esto es una feria, un circo, una mentira de país. Se supone que esto es lo mejor de Cuba. Pero aquí sólo importa figurar y tener dinero, que te vean y hablen de ti, o de lo contrario no existes... Lo peor de todo es que aquí la gente no quiere ser lo que es. (Padura, 2002 ; 28)

5. Cette réflexion que Domingo del Monte partage avec son ami Heredia dénonce la superficialité et vacuité de cette société *criolla* qui parade dans les rues de La Havane tout en tournant le regard tourné vers l'Europe. Se

3 On pense particulièrement à Julián del Casal qui a publié une série d'articles intitulés « La sociedad de La Habana » en 1888 dans la revue hebdomadaire *La Habana Elegante*.

montrer, être vu, étaler ses richesses constituent autant d'attitudes qui font de la ville un théâtre des vanités. Nous avons là la critique lucide d'un jeune Domingo del Monte qui n'agit pas encore comme cette élite qu'il dénonce. Enfin, le dernier « tableau » *costumbrista* de cette société havanaise a pour décor la Plaza Vieja et ses environs : des rues où l'on s'adonne au jeu les jours de fête.

El resto del tiempo las ferias sostenían su ambiente carnavalesco gracias a lo que ya figuraba como la mayor diversión de la ciudad: los juegos de azar. Mesas en las calles, en los portales, en el interior de las casas y los comercios daban espacio a los más disímiles juegos de cartas, dados, fichas, loterías, billar y cualquier forma de apuesta que la imaginación humana haya podido crear. Además, en los patios interiores se habían montado vallas de gallos donde los muchos fanáticos gritaban sus apuestas. Los personajes que por allí deambulaban, blancos, negros y mulatos, todos con caras de haber cometido ya mil delitos, provocaban espanto y advertían que pisábamos terreno peligroso. (Padura, 2002 ; 29)

6. Là, les catégories sociales et ethniques évoquées précédemment se mélangent : Blancs, Noirs, Métis, militaires, curés, étudiants partagent les mêmes lieux interlopes. Au cours de cette promenade, qui prend des allures de catabase, le protagoniste découvre quelque peu impressionné les bas-fonds de La Havane. Dans un procédé littéraire fréquent dès lors qu'il s'agit de décrire la ville, le narrateur fait de « ce terrain dangereux », comme il le dit, un lieu de débauche et de vices. Cette promenade au cœur de la vieille ville a tout du parcours initiatique : le jeune Heredia est l'initié qui, à l'aide de son guide, Domingo del Monte, va passer de l'innocence à la « connaissance ». D'ailleurs, le point d'orgue de ce parcours à travers La Habana Vieja est la rencontre avec Betinha dans la maison close de madame Anne-Marie ; rencontre qui constitue un véritable rite initiatique.
7. Aux tableaux *costumbristas* qui dressent le portrait de la société havanaise de l'époque, s'ajoutent des scènes à portée historique qui font que la ville devient la scène de l'épopée nationale. Le personnage d'Heredia observe les changements politiques qui transforment la ville quand il revient à Cuba en 1821, durant le Triennat libéral (1821-1823) que connaît l'Espagne. C'est d'ailleurs à ce moment-là, alors âgé de dix-huit ans, qu'il va s'engager politiquement en faveur de l'indépendance et de la démocratie. Les « airs de liberté » et « l'effervescence politique » palpables dans les rues de la capitale le surprennent, même s'ils s'accompagnent de heurts entre constitutionnalistes et absolutistes⁴. Deux ans plus tard, la situation poli-

4 « Una verdadera efervescencia política se había adueñado de la vida habanera y hasta

tique ayant empiré, c'est une ville au bord du chaos qu'Heredia retrouve après avoir quitté Matanzas⁵. Cette même année, le poète fera les frais de son engagement politique puisqu'il devra quitter l'Île pour éviter que les autorités ne l'arrêtent. La cellule havanaise du mouvement insurrectionnel auquel il appartient, « Rayos y soles de Bolívar », a été découverte et ses membres sont arrêtés les uns après les autres. Heredia est également le spectateur d'événements historiques importants, mais qui ne confèrent à la ville qu'une fonction subalterne de décor. C'est le cas lorsque Félix Varela quitte La Havane en 1821 pour Las Cortes de Madrid, où il sera le représentant de Cuba :

Como en procesión fuimos todos al puerto de La Habana, aquella mañana histórica del 28 de abril de 1821, a despedir al cura y sus compañeros diputados a las Cortes. La juventud habanera se aglutinó en los alrededores de la alameda de Paula para verlos subir al barco que los llevaría a la Península con la misión de representar los intereses cubanos. (Padura, 2002 ; 96, 97)

8. La précision des marqueurs spatio-temporels donne encore une fois de la véracité à l'autobiographie fictive d'Heredia et transforme la ville en scène de l'Histoire. Le mot « procesión » ajoute d'ailleurs une connotation théâtrale à l'événement. Scène de théâtre, voire coquille vide, la ville l'est également quand Tomás Gener, qui, lui aussi, était parti représenter Cuba en Espagne, revient en 1833 à La Havane, accueilli en héros national : « [...] en La Habana, tendieron alfombras a su paso y se dieron banquetes en su honor. Como colofón de la mascarada, el catalán fue agasajado en el palacio de Gobierno por el mismísimo Tacón [...] » (Padura, 2002 ; 271). Le narrateur critique ici l'hypocrisie de cette célébration politique du retour au pays du Cubain d'origine catalane qui s'était prononcé contre l'absolutisme de Fernando VII et en paya le prix cher : il dut fuir l'Espagne et s'exiler pendant une longue période aux États-Unis. Mais, sous la plume de Padura, la ville n'est pas qu'un décor passif de l'Histoire, elle porte aussi les marques des changements urbanistiques entrepris par Tacón. Heredia les constate lors de son dernier séjour à Cuba, en 1836 :

[...] deambulé por la ciudad, que encontré muy cambiada. En los últimos años, en medio de una sorda competencia de poderes, Tacón y el intendente Villanueva habían comenzado diversas obras, cuyo resultado ya se apreciaba en las calles bien empedradas y alumbradas, o en los edificios y plazas con bellas

sangrientos altercados se venían dando entre constitucionalistas y absolutistas » (Padura, 2002 ; 91).

- 5 « La Habana a la que llegué en esta ocasión era una ciudad al borde del caos, donde cada día era mayor la violencia... » (Padura, 2002 ; 154).

fuentes que, por doquier, daban empaque y elegancia a una ciudad cuya prosperidad era palpable. Con el alma en vilo fui hasta más allá de extramuros, y justo donde antes se había alzado la casa de madame Anne-Marie, encontré un desolador descampado junto a lo que era el inicio de un largo paseo en construcción que llevaría el nombre de Tacón. Desarmado por la ausencia de los últimos vestigios de aquel sitio al cual siempre fui como a un santuario, tomé cualquier rumbo y a unas pocas cuadras hallé la estructura ya en pie del nuevo teatro que el capitán general había mandado levantar y que, como el paseo, también llevaría su nombre. La ciudad que tanto y tan bien conocía empezaba a escaparse de mis viejas referencias, a hurtarme las nostalgias y a advertirme de mi condición de forastero, casi extranjero en tierra propia. (Padura, 2002 ; 288)

9. Ces listes exhaustives qui énumèrent les transformations entreprises par le Gouverneur despotique Tacón apparaissent à plusieurs reprises dans le récit d'Heredia⁶. Si de tels aménagements sont une marque de progrès incontestable, ils rappellent au poète son statut d'exilé et d'étranger dans son propre pays. La Havane, dont les rues sont à présent pavées et éclairées, possède maintenant un grand théâtre et de larges avenues. Cette prospérité qui s'affiche semble exclure le protagoniste narrateur qui a perdu ses repères et son repaire : la maison close de madame Anne-Marie. La Havane du XIX^e siècle apparaît donc, dans le roman, comme un espace social et historique qui voit une nation se construire⁷. C'est la scène des événements et symboles nationaux, le lieu des *tertulias* politiques, où se joue le destin d'un pays, mais c'est aussi l'espace des conspirations, insurrections et répressions qui poussent le personnage à l'exil.
 10. Les circonstances historiques sont nettement moins présentes dans le récit-cadre de Fernando Terry ou, du moins, n'apparaissent-elles pas de manière aussi précise. Cela s'explique, bien sûr, par le statut très différent de ce personnage qui, contrairement à Heredia, n'est pas une figure historique et n'a pas participé activement à la vie politique de son pays. C'est donc un contexte historique plus diffus qui se dessine car, on le verra, La Havane de Terry est un espace plus intime. Le retour à Cuba de ce personnage donne lieu, du point de vue narratif, à de nombreuses analepses et permet la superposition de deux temporalités distinctes. Le processus d'anamnèse permet la résurgence des années 70, quand le jeune Terry fai-
- 6 Voir Padura, 2002 ; 310, 313. On notera d'ailleurs que, dans un jeu d'écho, le narrateur du récit-cadre rappelle lui aussi les améliorations apportées par Tacón : « [...] recordó que estaba en la vieja calzada de la Reina, la misma que, para su gloria de tirano, había ampliado y modernizado, siglo y medio antes, el sátrapa Miguel Tacón... » (133).
- 7 Le narrateur explique d'ailleurs : « Ahora comprendo que en aquellas interminables pláticas estábamos forjando algo tan maravilloso como el nacimiento de un país... » (Padura 2002 ; 66)

sait partie du groupe poétique « Los Socarrones », puis lorsqu'il devint professeur à l'université de La Havane. Cette étape se clôt en 1980, avec le départ de Terry pour Miami lors de l'exode de Mariel. La deuxième période est précisément datée – 1998 –, et elle correspond au retour de Fernando à Cuba, qui dispose d'un mois pour retrouver les mémoires d'Heredia. La ville de la première étape est bien évidemment celle de la jeunesse et des espoirs permis, celle de la production poétique et des débats idéologiques, mais elle est aussi celle des trahisons réelles ou supposées et de la persécution politique contre les homosexuels et les dissidents. Elle représente en somme cette « époque terrible » dont parle, à la fin du roman, l'ex-policier qui avait piégé Terry dans les années 70, l'obligeant à avouer que son ami homosexuel Enrique avait bel et bien l'intention de quitter l'île⁸. La ville de la deuxième étape est celle qui va provoquer le souvenir et permettre la confrontation des époques. Sans insister davantage sur ce point que nous étudierons ultérieurement, nous pouvons dire que ce processus, fréquent dans la littérature de l'exil qui consiste à comparer le présent au passé, le « réel » au souvenir, permet au protagoniste de redécouvrir sa ville avec un regard « neuf », mettant au jour les changements les plus frappants. Parmi les choses qui surprennent Terry, il y a tout d'abord les espaces transformés par le tourisme et les dollars, comme on le voit dans la calle Obispo. À l'époque d'Heredia, déjà, il s'agissait d'une rue très commerçante où se pressaient les badauds. Cette rue de la vieille ville laissée à l'abandon quand Terry était jeune semble retrouver son lustre d'antan avec la « période spéciale en temps de paix » :

[...] lo había asombrado constatar cómo la calle Obispo enmendaba sus achaques y cobraba nueva vida para un baile que se ejecutaba al son metálico y nada lírico del dólar: las viejas tiendas, bares, cafeterías, librerías habían vuelto a abrir sus puertas oxidadas y clausuradas por años para mostrar una sorprendente abundancia de opciones, sin racionamiento alguno, que tranquilamente se ofrecían en esquivos dólares. (Padura, 2002 ; 112)

11. Comme au XIX^e siècle, la ville est un spectacle (« baile »), qui, toutefois, ne s'offre à présent plus qu'aux étrangers possédant des dollars. Les commerces qui ont rouvert pour cette nouvelle clientèle ne connaissent pas le rationnement ni les pénuries. Pire encore : ils s'adaptent aux exigences des touristes, aussi saugrenues soient-elles dans un contexte d'effondrement économique et de pauvreté généralisée. La boutique de toilettage pour chiens stupéfie Fernando Terry : « [...] aunque a Fernando le había resul-

8 « Esa época era terrible. Por cualquier cosa... » (Padura, 2002 ; 321)

tado especialmente dolorosa la peluquería para perros, con ofertas de corte, peinado y lavado, también en dólares, y en medio de una ciudad atestada de perros callejeros, enfermos de sarna y desprecio » (Padura, 2002 ; 112). Ces chiens galeux laissés à l'abandon et que tout le monde ignore pourraient représenter les Cubains laissés pour compte que l'on tient éloignés des devises étrangères. La « période spéciale en temps de paix » crée donc une ville de contrastes saisissants et clivants. En cela, la métamorphose du quartier de La Habana Vieja devient à la fois spectaculaire et tragique :

Como efecto de aquel dramático subterfugio económico, la belleza oculta de la ciudad antigua, tapiada por el abandono y la mugre secular, había comenzado a aflorar en rincones inesperados. Fernando pudo observar, al borde de la perplejidad, cómo su propia ciudad le parecía ser otra aunque la misma, decrepita y renacida, mientras iba constatando que donde apenas recordaba una mancha oscura se erguía ahora un palacete de principios del XIX; donde se habían arracimado unas columnas sucias, brotaba un antiguo comercio habanero, poblado de azulejos portugueses y mármoles italianos salvados por obra casi divina; donde se fueron acumulando toneladas de churre histórico había reaparecido un edificio con escudo de armas, gárgolas, maderas preciosas talladas a filo de gubias decimonónicas y rejas forjadas por insuperables artífices del metal. (Padura, 2002 ; 113)

12. La ville s'embellit miraculeusement dans cet extrait où s'enchaînent les parallélismes qui opposent l'insalubrité et la crasse d'antan à la splendeur actuelle, faite d'*azulejos*, de marbre et de bois précieux. Mais, hélas, la magie n'opère pas partout et d'autres quartiers sont laissés à l'abandon. Centro Habana, qui se caractérisait déjà dans les années 80 par sa saleté⁹, ne bénéficie pas de cette rénovation, au contraire. Dans une description qui inverse la comparaison temporelle observée précédemment, le narrateur va souligner la détérioration et la misère qui caractérisent à présent le palais d'Aldama. Il évoque la splendeur du bâtiment néoclassique qui, au XIX^e siècle, devait témoigner du succès de Domingo de Aldama. Rien n'était trop beau ni trop luxueux pour l'Espagnol qui fit venir des bois précieux et des marbres de toutes les couleurs pour décorer sa demeure¹⁰. Et le narrateur

9 Fernando parcourt les rues de Centro Habana, près du Centro Asturiano, à la recherche d'Enrique : « [...] cuando penetró en los portales siempre infectados de orines del antiguo Centro Asturiano de La Habana, lo vio... », (Padura, 2002 ; 133) ; « las calles sucias y despintadas, especialmente sórdidas en aquel rincón de la ciudad » (134).

10 « El prepotente concierto de maderas y mármoles -blancos de Carrara, rojos de Levante, verdes de Venecia, amarillos de Nápoles y negros de Bélgica-, de rejas imperiales al parecer tejidas con delicadeza femenina más que labradas en ardientes forjas, de techos altísimos grabados con rozagantes motivos clásicos, de escalinatas anchas como calzadas y de lámparas cual arañas colgantes, ahora ciegas, pero concebidas para arrojar mil luces [...], ponían esplendor apabullante a un lugar despojado desde hacía más de cien

de poursuivre, en décrivant l'état actuel du bâtiment et ses extérieurs, peuplés d'une foule bigarrée et miséreuse :

[...] la visión del solar contiguo, devenido basurero y los personajes que se arracimaban a la sombra de los frontones y portales del edificio: vendedores de velas, estropajos, estampitas de santos y bolsas de nailon; indigentes y limosneros [...]; boteros dispuestos a alquilar sus autos hacia cualquier destino de La Habana; traficantes de tabaco y ron a la caza de algún turista, y hasta una cartomántica, en plena faena [...]

- ¿Te imaginas que Aldama o Del Monte vieran para lo que han quedado los portales de su palacio?

- Hicieron bien en morir hace un siglo... (Padura, 2002 ; 244)

13. Notons, tout d'abord, l'effet d'écho qui unit le récit d'Heredia à celui de Terry par le truchement du palais et l'évocation de Domingo del Monte. Terry et son ami, le poète Arcadio Ferret, permettent de relier les siècles et de rendre compte de la pauvreté qui caractérise la ville à la toute fin du XX^e siècle. L'allusion aux touristes, qui seraient les proies de ces vendeurs à la sauvette énumérés un à un, rappelle le contexte historique de la « période spéciale en temps de paix », où le sauve-qui-peut et la débrouillardise sont de mise. La ville laissée ainsi à l'abandon désole les deux personnages, à telle enseigne qu'Arcadio envie ceux qui sont morts il y a un siècle. On le voit, la ville décrite dans le récit-cadre est faite de contrastes : il y a une opposition temporelle qui confronte la ville du XIX^e à celle du XX^e siècle et une opposition spatiale qui différencie les quartiers, en l'occurrence La Habana Vieja, restaurée pour les touristes, et Centro Habana, délabré.
14. Tantôt scène historique, tantôt espace social, la ville est, dans les deux récits qui nous occupent, l'espace où confluent les temps. Elle est tour à tour la scène des tragédies nationales et collectives, aussi bien passées que présentes, mais aussi celles des tragédies individuelles. Elle devient alors un espace vécu et intime.

2. L'espace vécu

15. La Havane d'Heredia et de Terry est une école de la vie. Il s'agit d'un espace personnel qui, parce qu'intimement lié au vécu, est subjectif et empreint des émotions des personnages. Chacun des deux personnages tisse des liens amicaux et amoureux très forts qui vont durablement lier les

años de la lujosa alharaca complementaria, capaz de multiplicar su ya desbordada majestuosidad... » (Padura, 2002 ; 243).

protagonistes à la capitale¹¹. Si nous reprenons la métaphore du parcours initiatique, nous pouvons dire que La Havane est le lieu de l'expérience qui amène les deux protagonistes à la connaissance. C'est manifeste pour Heredia qui y fait également son éducation sexuelle auprès de Betinha, dans la maison close de madame Anne-Marie, d'ailleurs qualifiée par le narrateur de « casa más amable de la ciudad » (Padura, 2002 ; 92). Fernando Terry y fait son éducation sentimentale : il tombe amoureux de Delfina, comme tous les membres du groupe des « Socarrones ». Au tout début des années 70, la *azotea* où se réunissent les jeunes poètes est le lieu des confidences amoureuses :

Delfina fue como un imán capaz de alarmar los instintos masculinos de los Socarrones [...]. En las conversaciones extraliterarias que solían tener en la azotea de Álvaro, cada uno de ellos fue confesando la atracción que ejercía Delfina » (Padura, 2002 ; 60).

16. Ces expériences intimes et personnelles permettent de quitter les rues ou les lieux publics de la ville pour pénétrer à l'intérieur d'espaces clos et privés : une maison ou bien le toit-terrasse d'un immeuble. À ce propos, en évoquant ce lieu, le narrateur explique : « aquel territorio siempre conservó intacto un misterioso sabor de isla exótica, y muchas veces funcionó como una especie de refugio donde disfrutaba de una invencible sensación de libertad » (Padura, 2002 ; 185). Le statut particulier de l'*azotea* – espace qui dépasse la dialectique du dedans et du dehors – apparaît clairement dans ces lignes. C'est un espace autre, isolé, à mi-chemin entre la sphère privée et publique, une sorte de citadelle imprenable servant de refuge. Tantôt lieu d'introspection chez Terry, tantôt espace d'échanges et de dialogues chez Álvaro (les « Socarrones » s'y réunissent), elle se charge de connotations symboliques qui nous ramènent à la métaphore de l'initiation. Pour accéder à la *azotea* de Fernando il faut grimper et se faufiler entre des grilles¹². C'est un véritable parcours d'obstacles, une ascension à la fois phy-

11 Quand Heredia quitte Cuba en 1818 pour partir au Mexique, il explique : « [...] abandonaba amores, amigos, mentores, proyectos y lugares queridos... », (Padura, 2002 ; 71).

12 « Varios viajes a la azotea, siempre trepando por las rejas de la ventana y ayudado por la tubería que bajaba desde el tanque del agua, habían quedado prendidos en sus recuerdos [...]. Las rodillas crujieron y la espalda se le engarrotó en el ascenso. La respiración se le aceleró y por un momento temió que la tubería no resistiera su peso. Cuando al fin logró reptar hacia la placa, caliente por el castigo del sol, pensó que hubiera sido lamentable no haber intentado aquella aventura antes de irse de Cuba. » (Padura, 2002 ; 185)

sique et spirituelle. Notons également que la *azotea* transforme les représentations de la ville puisque celle-ci devient paysage :

Entonces recorrió el espacio de la azotea y disfrutó de la vista privilegiada del barrio. Su casa quedaba en la parte más alta de la zona y en la distancia consiguió distinguir la cúpula del Capitolio, el obelisco gris erigido en honor a José Martí y las estructuras de algunos edificios de El Vedado. (Padura, 2002 ; 185)

17. La terrasse offre un point de vue panoptique et panoramique sur la ville grâce auquel le personnage peut embrasser à la fois Centro Habana et le Vedado et de s'arrêter sur quelques monuments emblématiques de la capitale cubaine : le Capitole et l'obélisque de la « Plaza de la Revolución ». Ces « allégories du territoire », pour reprendre la formule de Bernard Debarbieux (Debarbieux, 2000 ; 42) sont des emblèmes et des abstractions de la ville qui la rendent reconnaissable et donc familière au premier coup d'œil.
18. La capitale est également le lieu de l'expérience et de la connaissance puisque les deux personnages qui nous occupent y réalisent leur formation académique, participent à des cercles littéraires ou fondent des revues. L'Université de La Havane devient un des points de repère d'Heredia : « Por aquella época, cuando no estaba en la casa de Anne-Marie o en la Universidad [...] solía caminar por La Habana en busca de los secretos de la ciudad. En realidad, siempre que me era posible huía de mi casa [...] » (Padura, 2002 ; 45). La dualité entre espace clos et espace ouvert sert ici à marquer l'attachement du personnage à la ville et la géographie personnelle qu'il a construite, articulée autour de deux pôles : le lupanar et l'Université. L'idée de promenade et d'exploration montre clairement qu'il s'agit d'un espace pratiqué, marqué par le mouvement¹³. La ville est donc tour à tour un espace observé, à savoir un paysage, et un espace traversé, autrement dit un territoire.
19. C'est aussi l'espace du souvenir et de la nostalgie inscrite dans la mémoire, et même, pourrait-on dire, dans le corps des personnages. Dans les mémoires d'Heredia, les allusions à l'odeur si caractéristique de La Havane sont nombreuses, car les retrouvailles avec la ville sollicitent invariablement ce sens :

[...] la magia de La Habana brota de su olor. Quien conozca la ciudad debe admitir que posee una luz propia, densa y leve al mismo tiempo, y un colorido

13 Nous renvoyons à la distinction faite par Michel de Certeau entre lieux et espaces (voir de Certeau, 1990, 2 t).

exultante, que la distinguen entre mil ciudades del mundo. Pero sólo su olor resulta capaz de otorgarle ese espíritu inconfundible que la hace permanecer viva en el recuerdo. Porque el olor de La Habana no es mejor ni peor, no es perfume ni es fetidez, y, sobre todo, no es puro : germina de la mezcla febril rezumada por una ciudad caótica y alucinante. Aquel olor me atrapó desde la primera vez que, ya con facultad de conciencia, llegué a La Habana (Leonardo Padura, 2002 ; 19-20)¹⁴.

20. La ville stimule tous les sens, mais seule son odeur particulière, faite d'émanations en tout genre, est proprement unique, immuable, gravée dans les mémoires. Le narrateur évacue toute idéalisation à travers la répétition de la négation (« no », « ni ») et met en lumière une autre caractéristique de la capitale cubaine : son aspect chaotique¹⁵. Le mélange d'odeurs est à l'image du métissage qui la caractérise, comme on le voit un peu plus loin :

Pero La Habana me abrazó con una maravillosa amalgama en la que el olor incisivo de los chorizos gallegos compite con el del tasajo montevideano; el del cagajón de caballo con la brisa del mar; el del negro de nación y sus emanaciones ácidas, con el de las señoritas blancas (o que pasan por tal) perfumadas con dulces lavandas francesas; el de las aguas estancadas con el del aceite recio que se quema en las lámparas; el de las telas nuevas, caras y europeas, con el de los perros sarnosos, señores de la noche y los basurales; el del orín de las vacas lecheras, que trotan moviendo sus urbes hinchadas, con las emanaciones maravillosas de las casas de citas, donde flota un aliento de aguardiente y hierba-buena, ya mezclado con el que exhalan los cuerpos negros, mulatos, blancos, moros, amarillos de unas mujeres capaces de satisfacer todas la exigencias de la imaginación viril... Y, flotando en el cielo, los efluvios del jazmín y el del tabaco, el de la brea y el de los quesos, el del pescado fresco y el del vino derramado, que se amalgaman con el de todas las frutas que el prodigioso clima tropical convoca en los mercados habaneros, perfumados por las piñas, mangos, guayabas, papayas, guanábanas y esos plátanos deliciosos, de los más diversos tamaños y colores... (Padura, 2002 ; 35)

21. Cette énumération que le narrateur voudrait exhaustive révèle l'éclectisme de la ville caribéenne, devenue creuset de cultures au fil du temps. Là encore, pas d'idéalisation dans cette description où se mêlent les odeurs humaines, animales et végétales (parfums délicats, effluves douteuses, relents d'alcool et de tabac, odeurs de nourriture et de fruits frais, etc.). Grâce aux odeurs, la ville personnifiée (« me abrazó ») établit une relation

14 Cette citation sera reprise plus loin dans le roman, lorsque Aquino lira ces pages écrites par Heredia (Padura, 2002 ; 206)

15 Cela apparaîtra également quand il comparera La Havane à Boston (Padura, 2002 ; 190).

intime avec le protagoniste¹⁶. Cette idée apparaît encore plus nettement tout de suite après ce passage :

[...] el olor perdido de La Habana me late en el pecho con la intensidad dolorosa de la novela que ha sido mi vida [...]. Si me permito el trance de evocar los aromas de La Habana es porque el principio feliz de esta historia debo ubicarlo en esa ciudad donde, apenas llegado, encontré aquel olor que me exaltaba y que, por alguna misteriosa razón, sentí que ya me pertenecía. (Padura, 2002 ; 20)

22. La synesthésie (« el olor perdido de La Habana me late en el pecho ») marque la fusion entre le corps de la ville et le corps du personnage. S'établit ainsi une relation charnelle entre les deux, matérialisée avec les battements du cœur du personnage. L'exil n'entame en rien cette relation d'appartenance décrite à la fin de l'extrait, La Havane étant comme inscrite dans son corps. Même si la capitale est méconnaissable en 1836, après les transformations décidées par Tacón, et même si l'un de ses repères les plus chers, la maison d'Anne-Marie, a disparu, le poète cubain reconnaît malgré tout sa ville :

La ciudad que tanto y tan bien conocía empezaba a escaparse de mis viejas referencias, a hurtarme las nostalgias y a advertirme de mi condición de forastero, casi extranjero en tierra propia. Pero su olor invencible vino en mi ayuda, para recordarme que hay cosas tan verdaderas que ni el poder de los dictadores logran cambiar. (Padura, 2002 ; 288)

23. L'impression d'être un étranger dans son propre pays, impression partagée par Fernando Terry, se trouve ici atténuée par l'odeur familière qui unit indéfectiblement Heredia à La Havane. Ce lien quasi physiologique fait que le retour est toujours synonyme de retrouvailles.

24. Ce n'est pas le cas chez Terry, pour qui l'exil de dix-huit ans marque une rupture profonde. Le sentiment d'étrangeté perdure, jamais compensé. Avant de quitter l'île, en 1980, il s'aperçoit déjà que la ville ne lui appartient plus. Il faut dire que la longue période d'ostracisme qu'il a subie l'a comme arraché à la ville, faisant de lui un exilé avant l'heure.

Una oleada de nostalgia había revuelto las entrañas de Fernando, que se sintió como un exiliado en su propia tierra: aquel territorio que fue suyo ya no le pertenecía, apenas sobrevivía entre sus maltrechos recuerdos, y la densa soledad que lo acompañara por la calle O, en busca de Infanta, le advirtió cuánto había perdido en aquellos años de marginación. (Padura, 2002 ; 218)

16 On retrouve cette métaphore plus loin dans le roman, quand Heredia revient à La Havane en 1836 : « [...] y entonces me llegó, como un dulce abrazo [...] aquel olor mestizo y tan propio de la ciudad... » (Padura, 2002 ; 286).

25. Terry n'a pas encore quitté Cuba qu'il éprouve déjà de la nostalgie pour tout ce qu'il a perdu. L'image de l'exilé intérieur apparaît explicitement, renforcée par la déambulation dans le quartier du Vedado. Contrairement à Heredia, Fernando sent que la ville ne lui appartient plus. Elle ne vit maintenant qu'à travers ses souvenirs, même s'il n'est pas encore parti. L'espace urbain pourtant bien réel semble déjà appartenir au passé. D'ailleurs, sa promenade le conduit au café « Las Vegas », où il commande pour la dernière fois le fameux café double. Tel un leitmotiv, cette scène reviendra fréquemment dans le récit, ouvrant même le roman. Le cabaret « Las Vegas » est un espace où convergent les temps : il appartient ici au présent du narrateur qui n'a pas encore quitté l'île, il appartiendra à l'exil futur puisque ce café double pris au comptoir hantera Terry durant dix-huit ans, et il appartiendra au passé lorsque le personnage retournera à La Havane en 1998, pour s'apercevoir que le « Las Vegas », comme la maison close d'Anne-Marie dans les mémoires d'Heredia, n'existe plus. Lorsque Terry vit en exil, ce café joue un rôle crucial dans le processus d'anamnèse. Il est toujours le point de départ des promenades imaginaires du personnage :

En sus recorridos imaginarios, solía alterar el orden, el ritmo, la intención de sus acciones y pensamientos, pero el inicio inmutable debía ocurrir ante el mostrador de Las Vegas donde [...] bebería el café leve y dulzón que solían colar en la vieja cafetería que ahora, con ardor infinito, descubrió que ya sólo existía en su persistente memoria y en alguna literatura de la noche habanera : la cafetería de Las Vegas y su invencible mostrador de caoba pulido se había esfumado, como tantas otras cosas de la vida. (Padura 2002 ; 16)

26. L'exil oblige le personnage à recréer une ville imaginaire dont la clef de voute serait le « Las Vegas ». Les sens (la vue et le goût) ainsi que les détails de la description (la vieille machine à café et le comptoir en acajou) sont convoqués pour matérialiser le souvenir. Mais l'irréalité de cet espace se confirme lorsque Terry retourne à Cuba et constate que le café n'existe plus. Comme le dit le narrateur, si cet endroit n'a plus d'existence matérielle tangible, il vit cependant à travers les souvenirs et la littérature. Ces déambulations imaginaires qui recréent un espace urbain de toutes pièces, depuis l'exil, semblent s'imposer au personnage :

Porque, a pesar del olvido que intentó imponerse como mejor alternativa, Fernando Terry sufrió demasiadas veces aquellas imprevisibles rebeliones de su conciencia y con asiduidad ingobernable dedicó algún pensamiento a lo que hubiera querido sentir en el preciso instante en que, luego de beber un café doble frente al cabaret Las Vegas, encendería un cigarro para cruzar la calle

Infanta y bajar por Veinticinco, dispuesto a reencontrarse con lo mejor y lo peor de su pasado. De la melancolía al odio, de la alegría a la indiferencia, del rencor al alivio, en sus viajes imaginarios Fernando había jugado con todas las cartas de la nostalgia... (Padura, 2002 ; 15)

27. Terry n'est pas maître de ses divagations qui l'obligent à reconstruire mentalement La Havane. Bien malgré lui, il se laisse gagner par la nostalgie, contre laquelle il ne peut lutter : la ville occupe ses pensées et ses rêves. Le personnage est comme prisonnier de cette ville imaginaire qui s'élabore dans une dialectique où le réel et l'irréel s'opposent. Les termes « pensamiento », « viajes imaginarios » et les temps employés (conditionnel et subjonctif imparfait) marquent l'espace irréel et s'opposent aux références topographiques précises et concrètes. L'exilé est à la fois prisonnier de ce territoire recréé et aussi des sentiments ambivalents qui l'assaillent. Le retour à Cuba, en 1998, oblige le personnage à confronter le réel aux imaginaires urbains qu'il a forgés pendant dix-huit ans. Comme nous l'avons vu précédemment, ce procédé de comparaison permet de superposer les époques, mais accentue surtout le décalage entre le personnage et la ville, entre l'espace imaginaire et le réel. Dès son retour, alors qu'il rend visite à son ami Álvaro, la confrontation s'impose à lui :

[...] al pie del desvencijado edificio donde vivía su amigo, entre latones de basura desbordados, paredes heridas por el salitre y perros tristes y sarnosos, comprendió que apenas había empezado la guerra entre su memoria y la realidad, y prefirió seguir hacia el Malecón antes de subir a la casa de Álvaro, donde podían esperarle ausencias y tristezas aún más desgarradoras. (Padura, 2002 ; 16)

28. Le délabrement de l'immeuble et la saleté de la rue marquent les ravages du temps sur la ville et rappellent au personnage qu'il ne retrouvera pas la ville qu'il a quittée. La confrontation entre les époques se fait plus virulente : le narrateur parle d'une véritable « guerre » opposant le passé au présent, le souvenir au réel. Là encore, Terry semble être en proie à un processus mental qu'il ne contrôle pas. Avec le retour du protagoniste à La Havane, l'espace urbain se charge d'une valeur affective du fait que les émotions du personnage s'y reflètent. Les adjectifs « heridas » et « tristes », qui qualifient respectivement les murs et les chiens, permettent d'évoquer aussi l'humeur de Fernando Terry. La ville n'est plus un espace imaginaire créé depuis l'exil, mais un espace modelé par les émotions de celui qui la regarde. Idée confirmée quand il retourne à l'université, d'où il a été banni en 1976. Il convient de souligner toute l'ambiguïté du lieu, à la fois temple

de la connaissance qu’ont découvert, émus et impressionnés, Terry et ses amis quand ils étaient jeunes étudiants, mais aussi « la bouche de l’enfer » (Padura, 2002 ; 208. C’est nous qui traduisons) qui l’a exclu de manière irrévocable. Ce retour tant redouté à l’université est une fois de plus l’occasion de superposer les époques :

Nada más entrar en la escuela, había comenzado el inevitable proceso de confrontar la realidad con el recuerdo. Aunque la estructura del recinto no había cambiado, todo le resultó desangelado y frío, habitado incluso por olores insulzantes, sin la vitalidad que él mismo y sus amigos le imprimieron en aquellos tiempos empecinados en ser evocados como si en verdad hubieran sido idílicos. (Padura, 2002 ; 276)

29. La confrontation entre le souvenir et le réel s’impose une fois de plus à Terry et accentue ici la distance entre l’espace et le personnage. Rien n’a changé et pourtant, tout lui semble différent. Le verbe « resultar » et les adjectifs « desangelado » et « frío » montrent bien que l’espace est appréhendé à travers le filtre des émotions. D’ailleurs, ce retour à la Escuela de Letras déclenche une fois de plus le processus d’anamnèse et l’évocation d’une époque idéalisée perdue à tout jamais.
30. La ville est ainsi étroitement liée à l’initiation des personnages, en tant que lieu de l’intime et du vécu. Pour Heredia comme pour Terry, La Havane permet au souvenir et à la nostalgie de se matérialiser. Chez l’un, elle devient un territoire sensoriel, chez l’autre, un espace imaginaire puis un lieu de confrontation entre le souvenir et le réel. Les descriptions urbaines qui forgent un territoire subjectif servent alors à caractériser encore davantage les personnages, ceux-ci projetant sur la ville ce qu’ils sont. Cette recréation de l’espace qui transcende le réel est également manifeste lorsque la ville est littérisée et devient une création poétique.

3. « La patrie poétique¹⁷ »

31. La Havane semble être propice à la création littéraire dans les deux récits qui nous occupent, soit en tant que source d’inspiration, soit en tant qu’objet d’écriture. En s’affranchissant une fois de plus des contraintes réalistes, puisqu’il n’est plus question ici de créer un décor réaliste, le narrateur transcende le réel pour créer un paysage littéraire, une ville faite de mots.

17 Nous reprenons l’expression du personnage d’Heredia (Padura, 2005 ; 45). C’est nous qui traduisons.

En tant que poète, Heredia trouve dans la ville une source d'inspiration et de création. Il a besoin de la ville pour penser. Ainsi, La Habana Vieja devient un lieu d'émulation intellectuelle où il échange avec ses amis : « El sitio de tertulia preferido era la vieja plaza de Armas, menos concurrida que la alameda de Paula y más céntrica que el nuevo paseo del Prado... » (Padura, 2002 ; 48). Il dira un peu après :

[...] el destino de mis escapadas era [...] los bancos de la plaza de Armas y la alameda de Paula, donde acariciábamos nuestros proyectos literarios. Ahora comprendo que en aquellas interminables pláticas estábamos forjando algo tan maravilloso como el nacimiento de un país... (Padura, 2002 ; 66).

32. Le narrateur inscrit la réflexion intellectuelle des personnages dans un espace urbain précisément choisi. La Plaza de Armas ou la Alameda de Paula ne sont ici qu'un décor témoin de la naissance des écrivains et des intellectuels engagés qui marqueront profondément l'histoire littéraire et politique de Cuba. Même si l'espace semble être indispensable à leur réflexion, il n'est qu'un cadre référentiel. La ville va cependant avoir un rôle plus actif lorsqu'elle va inspirer le poète, telle une muse :

Para escribir poesías prefería sentarme en cualquiera de las plazas y paseos de la ciudad. La ebullición que se respiraba en la calle me servía de estímulo [...] si me era posible, escogería Cuba como mi patria poética [...] tenía los encantos necesarios para que un poeta diera rienda suelta a su creatividad. (Padura, 2002 ; 45]

33. L'effervescence de La Havane nourrit le poète qui n'a qu'à contempler le paysage urbain pour trouver l'inspiration. La ville pourrait être la « patrie poétique » dont il parle pour évoquer Cuba dès lors qu'elle favorise l'écriture.

34. Si elle est nécessaire à la création et source d'inspiration chez Heredia, dans le récit de Terry, la capitale est véritablement transcendée, reconstruite par le biais de la littérature. Elle apparaît comme un pur objet littéraire, c'est une ville faite de mots ou une « ville-texte » pour reprendre l'expression de l'architecte et essayiste cubaine Emma Álvarez-Tabío Albo (Álvarez-Tabío Albo, 2000 ; 16). La ville n'est pas simplement source d'inspiration, mais aussi la poésie même, comme le suggère cette description de la calle Obispo :

La vieja vía comercial, decadente y bullanguera en su memoria, siempre había ejercido el hechizo de conectarlo con una etérea atmósfera de poesía, que sentía agazapada en el aire, inmune al avance de las ruinas físicas que remitían los ojos. [...] la falta de belleza de aquel callejón estrecho había sido compensada

por un tráfico de espíritus tutelares de los cuales brotaba su verdadero sentido. Más de una vez, por aquella calle deambularon Heredia, Del Monte, Saco y Varela, que incluso vivió allí. A la vera de aquel pasaje de apariencia vulgar, Julián del Casal había concebido su mundo oriental, perfumado y tenue. Martí la había recorrido una y otra vez en sus años de poeta joven y ya afiebrado por su obsesión mayor, la independencia de Cuba. Lezama y Gastón Baquero la habían caminado más por empeños sexuales que por razones poéticas, al igual que Lorca, que en uno de sus bares enloqueció de amor [...] A Fernando lo conmovía sentir cómo los dueños de la poesía habían marcado con sus huellas y afanes un lugar de aspecto tan plebeyo, sucio y derruido en sus recuerdos.... (Padura, 2002 ; 112)

35. Pour Terry, le bruit, la laideur et la dégradation de cette rue emblématique de La Habana Vieja n'entament en rien sa poésie. Il perçoit sa beauté impalpable, car il sent encore la présence des grands écrivains ayant marqué à tout jamais cette rue en la sillonnant. Le narrateur renvoie aux mémoires d'Heredia en le nommant ici avec Del Monte et Varela. La calle Obispo relie ainsi les époques et les récits du roman de Padura. En plus des grands noms de la littérature cubaine du XIX^e et du X^e siècle, le narrateur convoque le poète et dramaturge espagnol Lorca. Tous semblent avoir laissé une empreinte indélébile de leur passage et font oublier à Terry le prosaïsme de cette rue commerçante. En cela, l'espace urbain est transcendé, car, pour un temps du moins, la ville réelle n'importe plus. Le narrateur va plus loin en envisageant la ville comme pur objet d'écriture :

[Terry] terminó por enamorarse de La Habana de Heredia y de Casal, de Eliseo Diego, Lezama y Carpentier, aquella ciudad plagada de metáforas y revelaciones insondables a la cual viajaba en sus más arduas lecturas, apropiándose golosamente de olores, luces, sueños y amores extraviados. (Padura, 2002 ; 23)

36. Il dresse une liste des grands écrivains cubains du XIX^e et du XX^e siècle qui ont décrit et « littérisé » La Havane dans leurs œuvres. Il commence par Heredia, tendant ainsi une fois de plus un pont entre les récits du roman, il poursuit avec un autre grand poète du XIX^e siècle, Julián del Casal, et passe au XX^e siècle, avec le poète Eliseo Diego. Il termine en évoquant deux des fondateurs du baroque cubain, les deux grands « architectes » de La Havane mise en mots : José Lezama Lima et Alejo Carpentier – le créateur de « la ciudad de las columnas ». Avec eux, la ville cesse d'être un espace pour devenir un texte, comme le suggère l'expression « ciudad plagada de metáforas ». Cette ville que l'on écrit et qui est lue (« arduas lecturas ») fascine le personnage, poète lui aussi. À ce propos, on observe un premier niveau de mise en abyme dans le roman de Padura avec les deux personnages-poètes, Terry, mais surtout Heredia, qui s'inspirent de La

Havane pour en faire une création littéraire. Un deuxième niveau de mise en abyme apparaît également puisque, dans son roman, Leonardo Padura crée à son tour une ville littérisée, un imaginaire urbain poétisé. Comme les écrivains précédemment cités, lui aussi a mis en texte la capitale cubaine aussi bien dans ce roman que dans la tétralogie de « Las cuatro estaciones » et les récits postérieurs mettant en scène le personnage de Mario Conde.

37. En devenant un objet d'écriture, la ville n'est plus un cadre référentiel ni une scène pour la diégèse mais un espace qui transcende le réel et fonctionne en toute autonomie. Le paysage littéraire n'a pas une fonction adjuvante, il n'est pas au service de la fiction, il est la fiction elle-même.
38. Dans *La novela de mi vida*, La Havane est tantôt un cadre historique et social, tantôt un espace vécu et affectif, tantôt un objet d'écriture. Au sein des deux récits, les descriptions urbaines résonnent et dissonnent, tendant des ponts entre les siècles ou créant, au contraire, des ruptures entre les époques. L'intérêt de la polyphonie dans ce roman tient, en partie, à la construction d'une Havane kaléidoscopique dont les fonctions varient. Le référent réel qui permet de « faire vrai » est nécessaire au déroulement de l'intrigue des deux récits, la ville transcendée par la subjectivité et l'histoire personnelle et intime des personnages permet de mieux caractériser ces derniers. Le narrateur décrit alors un espace urbain sur lequel les émotions sont projetées pour mieux parler des personnages. Enfin, les descriptions de la ville littérisée deviennent un but en soi : inventer un nouvel espace, une nouvelle manière d'écrire le réel, créer un pur objet littéraire, en somme. De cette manière, Leonardo Padura suit le précepte établi par Alejo Carpentier, qui considérait qu'il était du devoir des écrivains latino-américains « d'inscrire la physionomie de leur ville dans la littérature universelle » (Carpentier, 1987 ; 11. C'est nous qui traduisons). En faisant de La Havane un objet d'écriture, Padura s'inscrit dans une longue tradition littéraire qui naît avec les écrivains du baroque cubain, au milieu du XX^e siècle, et fait florès à la fin de ce même siècle avec la littérature du désenchantement.

Bibliographie

ÁLVAREZ-TABÍO ALBO Emma, *Invencción de La Habana*, Barcelone, Editorial Casiopea, 2000.

CASAL Julián del, *Crónicas habaneras*, compilación e introducción por Ángel Augier, Las Villas, Universidad Central de Las Villas, 1963.

CARPENTIER Alejo, *Tientos y diferencias* (1964), Barcelone, Plaza & Janés Editores, 1987.

CERTEAU Michel de, *L'invention du quotidien. Tome 1. Arts de faire* (1980), 2e éd., Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1990, 2 t..

DEBARDIEUX Bernard, in Guy Di Méo, « Que voulons-nous dire quand nous parlons d'espace ? », *Logiques de l'espace, esprit des lieux. Géographies à Cerisy*, sous la direction de Jacques Lévy et Michel Lussault, Paris, Belin, 2000.

PADURA FUENTES Leonardo, *La novela de mi vida*, Barcelone, Tusquets, 2002.