

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

SABRINA WAJNTRAUB

UNIVERSITÉ PARIS NANTERRE /
ÉTUDES ROMANES – CRIIA-GRELPP
s.wajntraub@parisnanterre.fr

1. En publiant en 2002 *La novela de mi vida*, le Cubain Leonardo Padura signe son septième roman, le premier sans son personnage récurrent, le célèbre détective Mario Conde. De sorte que le livre inaugure déjà à lui seul un nouveau départ, un nouveau début dans la bibliographie de l'auteur. D'autre part, c'est également à l'intérieur du texte même, dès le début, soit dès le premier épisode du premier récit parmi les trois narrations enchâssées qui structurent le livre, que se pose la question du début. En effet, informé qu'il y aurait une nouvelle piste qui lui permettrait de retrouver enfin « la presunta novela perdida de Heredia que por años —y sin el menor éxito— había tratado de localizar » (Padura, 2018 ; 17), l'ex-universitaire Fernando Terry revient sur son île natale pour un bref séjour d'un mois après dix-huit ans d'exil. Quand, dès son arrivée, il s'inquiète de ce que la reprise de son enquête ne se solde par un nouvel échec, son vieil ami Álvaro lui répond donc tout simplement : « Pero, para empezar, lo mejor siempre es el principio, ¿no?... » (Padura, 2018 ; 19). Ainsi, *La novela de mi vida* apparaît d'emblée triplement liée au thème du début. Pourtant, si la tétralogie *Las cuatro estaciones*, dont les publications précèdent celle de *La novela de mi vida*, a fait l'objet d'un examen à travers le prisme de la problématique du début, plus précisément de ses *incipit* (Lepage, 2017), et s'il est vrai que le septième roman de Padura a été analysé par des universitaires français et étrangers sous l'angle de nombreuses thématiques, tels l'exil (Gimbert, 2011), la trahison et la censure (Lucien, 2007), la vérité (Marchand, 2017) ou encore la pluralité des perspectives (Béhar, 2008) et la fiction biographique (Martínez Sánchez), aucune étude – à notre connaissance, du moins – n'a, à ce jour, encore été consacrée à la question du début dans *La novela de mi vida*.

2. Or, bien que selon la formule quasi proverbiale d'Álvaro précédemment citée, énoncée comme une banale vérité générale, et de surcroît, renforcée par une question rhétorique, le début soit bel et bien la première étape incontournable pour marquer logiquement et inéluctablement un commencement, l'évidence est en réalité loin d'être aussi limpide et anodine que le truisme ne le laisse entrevoir et invite à regarder de plus près ce qu'il en est exactement du début dans *La novela de mi vida*. En effet, les points de suspension suscitent une double interrogation. D'une part, le texte commence-t-il toujours nécessairement par un début unique et indivisible ? Dans cette perspective, l'*incipit* de *La novela de mi vida* ébranle manifestement une telle évidence en se présentant d'emblée non pas comme un seul espace-temps, mais comme un assemblage de trois débuts éparses¹ correspondant respectivement aux premiers épisodes de chacun des trois récits imbriqués. D'autre part, le texte commence-t-il nécessairement toujours par un début ? En d'autres termes, dans quelle mesure le début est-il l'unique espace-temps envisageable et possible pour commencer ? Quelle légitimité a-t-il à détenir *a priori* le monopole du commencement ? Des modèles alternatifs d'*incipit* fondés sur d'autres espaces-temps sont-ils concevables ? En introduisant le début comme motif diégétique, dans une question rhétorique, dès les premières lignes de *La novela de mi vida*, Padura nous invite à poser un regard double et simultané sur le sujet, c'est-à-dire à appréhender le début dans sa double et concomitante perspective structurelle et diégétique pour mieux évaluer le bien-fondé de ses prérogatives et repenser ainsi le territoire du commencement, dans sa double articulation spatiale et temporelle. C'est pourquoi, à la lumière de ces premières considérations, nous analyserons le triple début de *La novela de mi vida* depuis un double point de vue structurel et diégétique afin d'examiner dans quelle mesure et sous quelle(s) forme(s) la légitimité de l'*a priori* intouchable début, indispensable pour commencer un texte, est-elle questionnée, et d'en révéler la portée métaphorique et les enjeux dans le projet de Padura dans et par le livre.

1. De l'incursion des deux doubles espaces-temps frontaliers du début dans le triple *incipit* du livre

¹ Seuls les *incipit* 1 et 2 se succèdent, correspondant respectivement aux épisodes 1 et 2 du texte. En revanche, l'*incipit* 3 n'apparaît que plus tardivement, correspondant à l'épisode 5 du texte.

1.1. *INCIPIT* 1²

3. « —Ponme un café doble, mi hermano. » (Padura, 2018 ; 15). Telle est l'attaque de l'*incipit* 1 qui, en raison de sa position doublement inaugurale – première phrase de l'*incipit* 1 et première phrase de l'*incipit* pluriel –, apparaît comme un espace-temps textuel on ne peut plus stratégique et digne d'intérêt pour commencer l'analyse de la construction et de l'écriture du début dans *La novela de mi vida*. Les premiers mots du texte nous parachutent *in medias res* dans un bar, semble-t-il, où un personnage déjà arrivé apparaît maintenant au comptoir, en train de commander un double expresso. Il est donc fort intéressant de noter que l'arrivée, incontournable topos narratif parmi les scénari types des *incipit* des romans réalistes européens du XIX^e, selon la liste établie par Andrea del Lungo, spécialiste de Balzac, ne coïncide pas avec le début du texte, mais se situe implicitement dans un temps antérieur, soit dans un avant-début diégétique virtuel, renvoyant par conséquent à un avant-texte, soit à un avant-début du texte immatériel. Ainsi, Padura se joue de la volonté de *mimèsis* entre le monde réel de référence et l'univers romanesque, à la fois dans le temps et dans l'espace du texte, c'est-à-dire de l'illusion typiquement réaliste qui cherche à faire « coïncider le début de la narration avec un commencement prétendument "naturel" » (Del Lungo, 2003 ; 100). Le double déplacement simultané de la frontière gauche du début de la diégèse et du début du texte reste certes théorique, mais en donnant d'emblée l'impression au lecteur d'entrer dans une histoire dont le début naturel se situerait dans un espace-temps antérieur, l'attaque de l'*incipit* 1 questionne d'emblée la légitimité du début à être l'unique et nécessaire espace-temps apte à occuper une position inaugurale.

4. Le questionnement s'étend au-delà des premiers mots du texte. Dès la phrase suivante, la réalité même de la demande au comptoir, pourtant retranscrite au style direct, tel un gage de réel diégétique, est mise en doute :

Tantas veces su mente repitió aquella frase, durante dieciocho años, que las palabras habían gastado su valor de uso en la memoria y en el paladar, para sonar vacías, como una consigna dicha en un idioma incomprensible. (Padura, 2018 ; 15)

2 La référence « *incipit* 1 » désigne l'*incipit* du premier récit imbriqué, soit du récit 1, selon l'ordre d'apparition dans le livre. De même, les références « *incipit* 2 » et « *incipit* 3 » renvoient aux *incipit* respectifs des récits 2 et 3, selon l'ordre de leur apparition dans le livre.

5. Les mots sont vides, sans consistance, inintelligibles, non seulement parce qu'usés d'avoir été mentalement inlassablement répétés, pendant dix-huit ans, mais aussi, peut-être, parce qu'ils n'ont aucune épaisseur réelle, ni aucune prise sur le réel. L'hypothèse est d'ailleurs ensuite confirmée puisque « la cafetería de Las Vegas y su invencible mostrador de caoba pulida se habían esfumado » (Padura, 2018 ; 16). Ainsi, quand il apparaît que ce qui devait constituer la première étape du retour de Fernando Terry sur son île (« el inicio inmutable debía ocurrir ante el mostrador de Las Vegas » [Padura, 2018 ; 16]) n'a finalement pas eu lieu, empêché par la fermeture de la cafétéria, le début de la diégèse s'annule rétrospectivement. Fernando Terry est arrêté avant même le début de son parcours retour, suspendu dans le temps, dans l'avant-début de sa propre histoire. De même, dans l'attente que l'itinéraire retour de Terry ne commence enfin, le lecteur se sent immobilisé dans un avant-début, comme si, après avoir lu trois paragraphes, il n'avait pourtant pas encore franchi le seuil d'entrée du texte. De sorte que si l'attaque *in medias res* avait de fait conduit à la mise en lumière d'un avant-début encore virtuel, sans existence matérielle dans l'*incipit* 1, le faux départ diégétique qui entraîne dans son sillage la sensation d'un faux début textuel permet maintenant à l'espace-temps de l'avant-début d'acquérir une réalité concrète, visuellement identifiable à l'intérieur même de l'*incipit* 1. Le début avorté du parcours retour initialement imaginé par Fernando Terry convertit rétrospectivement les trois premiers paragraphes en un double avant-début, à la fois intradiégétique et intratextuel. L'avant-début inaugure le texte, détrônant alors officiellement le début de sa position d'ouverture.
6. Et le double avant-début prolonge, et donc d'asseoir, sa présence physique dans l'*incipit* 1. Nous remarquons, en effet, que, conformément à ce qu'affirme Gérard Genette dans *Figures III* (« le début *in medias res* suivi d'un retour en arrière explicatif deviendra l'un des *topoi* formels du genre épique, et aussi combien le style de la narration romanesque est resté sur ce point fidèle à celui de son lointain ancêtre, et ce jusqu'en plein XIX^e siècle "réaliste" » [Genette, 1972 ; 79]), la commande au comptoir est bel et bien suivie d'un retour en arrière qui assure sa contextualisation. À un détail près : c'est dans la conscience de Fernando Terry que l'analepse se développe, soit dans l'ici et maintenant diégétiques. Le narrateur extradiegétique et hétérodiégétique de *La novela de mi vida* ne met pas la diégèse sur pause, le temps d'une analepse informative. Au contraire. Il poursuit son

récit dans le strict respect de la chronologie diégétique. Fernando Terry se souvient dans le présent diégétique. Le temps de l'action demeure suspendu, tant pour le personnage que pour le lecteur. Respectivement, le début intradiégétique et le début du texte tardent à commencer. Ainsi, le prolongement du double ancrage de la diégèse et du texte dans un avant-début installe plus solidement encore, à l'intérieur même de la diégèse et du texte, cet espace-temps situé à la frontière gauche, signalant par ailleurs le jeu transgressif de Padura vis-à-vis des modèles épique et réaliste.

7. Et comme si rien ne pouvait l'arrêter, pas même un nouveau poncif narratif réaliste capable, par un « effet de duplication interne » (Del Lungo, 2003 ; 100), de marquer enfin le commencement du début intradiégétique et du début intratextuel, l'avant-début poursuit son avancée. De sorte que si l'attaque *in medias res* avait de fait conduit à la mise en lumière d'un avant-début encore virtuel, sans existence matérielle dans l'*incipit* 1, le faux départ diégétique qui génère la sensation d'un faux début textuel permet maintenant à l'espace-temps de l'avant-début d'acquiescer une réalité concrète, visuellement identifiable à l'intérieur même de l'*incipit* 1.

Como si lo empujaran, Fernando huyó de aquel fracaso desconcertante y, 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, 2018 ; 16)

8. Le personnage est à la fois ramené à un état de conscience et à la réalité³. Toutefois, le réveil de Fernando Terry ne coïncide pas avec le début intradiégétique, puisqu'il est quasi immédiatement stoppé par une soudain volte-face du protagoniste, mettant à mal une entrée franche et définitive tant dans le début intradiégétique que dans le début intratextuel. Non seulement Fernando Terry refuse de commencer le parcours qui doit inaugurer son retour à Cuba en montant retrouver son vieil ami Álvaro chez lui – selon ce qu'il avait initialement imaginé, il devait rendre visite à Álvaro après le double café au Las Vegas –, mais, en outre, il préfère se réfugier dans un monde imaginaire – le détour par le Malecón, front de mer mythique à La Havane propice à la rêverie, suggère doublement une prise

3 Selon les deux définitions figurées du mot « réveil » proposées par le CNRTL : « Reprise de l'activité, de la vigueur; passage à l'action après une période d'inaction (de quelqu'un qui paraissait en sommeil) » ; « Retour à la réalité après une période de rêve, d'illusions ». Consultables sur : <https://www.cnrtl.fr/definition/réveil>.

de distance par rapport au réel – et dans l'inaction – « sentad[o] en el muro » (17). En d'autres termes, il préfère se rendormir. L'écart par rapport au programme du parcours retour initial, conjugué à une attitude immobile, prolonge Terry dans un temps suspendu, soit dans l'avant-début intradiégétique, une sorte de hors-temps et de hors-lieu. Le personnage est « envuelto en aquella ingrata sensación de hallarse otra vez extraviado » (Padura, 2018 ; 16), à l'image de l'exilé prisonnier de la « la vertiginosa sensación de hallarse descentrado, fuera del tiempo y en otro espacio » (Padura, 2018 ; 15). De même, le lecteur se voit maintenu dans l'avant-début intratextuel, attendant que le narrateur omniscient le libère du flux ininterrompu des pensées de Terry dans lequel il est plongé depuis l'attaque de l'*incipit* 1 et que le début de son parcours retour sur l'île commence enfin. Ainsi, l'avant-début ne cesse d'avancer, de conquérir méthodiquement le double espace-temps diégétique et textuel inaugural, habituellement confisqué par le début. Au point qu'il devient loisible de douter que sa progression puisse être freinée, *a fortiori* quand les situations narratives potentiellement capables de marquer symboliquement le début sont détournées, resignifiées pour, *in fine*, finir dépouillées de toute légitimité à marquer naturellement un début, à la fois intradiégétique et intratextuel.

9. À y regarder de plus près, si Del Lungo a souligné « le caractère mimétique de l'arrivée en tant que figure symbolique de l'entrée dans l'espace du roman » (Del Lungo, 2003 ; 87), l'arrivée de Terry ne peut en réalité pas marquer « l'entrée dans l'espace du roman ». Et ce, non pas tant parce qu'elle se situe dans un avant-début hors-diégèse et hors-texte, antérieur à l'*incipit* 1 et à l'*incipit* pluriel du roman, mais parce qu'elle n'a surtout rien d'une arrivée dans un endroit inconnu. Il s'agit au contraire d'un retour sur son île natale, après y avoir vécu trente ans (« sus treinta años vividos en la isla » [Padura, 2018 ; 15]) puis s'être exilé pendant dix-huit ans (« Dieciocho años luchando contra los detalles de ese momento » [Padura, 2018 ; 16]). Plus précisément, il s'agit de « un retorno breve pero necesario » (Padura, 2018 ; 15), d'une durée d'un mois, et motivé par une nouvelle piste sérieuse qui pourrait lui permettre de retrouver le manuscrit du poète José María Heredia.

[Fernando] debió aferrarse a la carta de Álvaro y la noticia que, en mayúsculas, le había hecho afrontar el trance de vencer todas sus reticencias, y pedir un mes de permiso para regresar a Cuba. FERNANDO, FERNANDO, FERNANDO: AHORA SÍ HAY UNA BUENA PISTA. CREO QUE PODEMOS SABER DÓNDE ESTÁN LOS PAPELES PERDIDOS DE HEREDIA. (Padura, 2018 ; 16)

10. Qui dit retour ne dit donc plus début, mais recommencement. De même, qui dit nouvelle piste ne dit pas début d'une enquête, mais relance, poursuite d'une enquête. Et telle une réaction en chaîne, le retour dans un lieu préalablement connu, supposément peuplé de personnes connues, annule de fait toute possibilité de voir se développer les topos de la découverte et de la rencontre, comme autant d'opportunités pour que débute enfin l'histoire de Terry et, avec lui, le texte. En effet, l'*incipit* 1 ne coïncide pas non plus avec une première rencontre entre deux inconnus, malgré l'angoisse et la panique si caractéristiques qu'une telle situation peut faire naître et qui s'emparent de Fernando au moment de frapper à la porte d'Álvaro : « Con más temor que delicadeza tocó la vieja puerta de madera, como si no deseara hacerlo, y su corazón se aceleró cuando escuchó los pasos y sintió que la puerta chirriaba. » (Padura, 2018 ; 17) Plus exactement, il s'agit de retrouvailles entre deux vieux amis, entre Fernando et Álvaro « al que años atrás [Fernando] había considerado uno de sus mejores amigos » (Padura, 2018 ; 18). Et quand la porte s'ouvre, ce ne sont pas deux inconnus qui se découvrent, bien que le physique d'Álvaro ne soit plus celui du jeune homme que Fernando a connu, ni même celui du quinquagénaire qu'il avait imaginé, mais deux vieux amis qui se reconnaissent et s'étreignent :

—Por fin, mi hermano —dijo Álvaro y sin pensarlo un instante lo abrazó.

—Coño, Varo —y Fernando apretó contra sí el vaho a sudor, cigarro y alcohol que envolvían los huesos evidentes del hombre al que años atrás había considerado uno de sus mejores amigos.

—Qué bueno verte... Pero si estás entero, mira eso, casi te has vuelto blanco.

Álvaro sonrió con su propia ocurrencia y Fernando lo imitó, a pesar de estar viendo algo mucho peor de lo que había imaginado: los cincuenta años de Álvaro Almazán, mal dormidos y peor alimentados, habían sido macerados por alcoholes baratos y fulminantes que debían de haberle dado a su hígado el mismo aspecto de su rostro: una máscara violácea, cruzada de surcos perversos y venas nudosas a punto de reventar. (Padura, 2018 ; 18)

11. Le début du dialogue scelle les retrouvailles des deux hommes, seconde et ultime étape du parcours retour initialement prévu par Fernando, et met fin à son errance dans la capitale cubaine et dans ses pensées, ainsi qu'à l'attente d'Álvaro. Il annonce aussi la transition entre l'avant-début et le début. Dans une ultime réplique, Álvaro invite alors Fernando à rentrer : « —Desde por la mañana te estaba esperando —comentó Álvaro y lo haló por un brazo—. Dale, entra. » (Padura, 2018 ; 18). Fernando franchit le seuil d'entrée de l'appartement d'Álvaro ; le début de son histoire de retour à Cuba commence. Le lecteur franchit le seuil d'entrée du texte ; aux

trois quarts de l'*incipit* 1, le début commence. Et les références aux premières fois se multiplient, attestant que la diégèse et le texte ont pénétré dans l'espace-temps suivant, à savoir celui du début :

Allí todo conservaba las costras invencibles del salitre y el aspecto de abandono que Fernando le había conocido hacía más de treinta años, cuando aún vivían los padres de Álvaro y ellos iniciaron su amistad. Tal vez por la sensación de libertad que podía provocar el desorden perpetuo que allí reinaba, el grupo de amigos aprendices de escritores empezó a reunirse en aquella azotea, en las que finalmente serían las famosas tertulias de los Socarrones. (Padura, 2018 ; 18)

—[...] Mira [Fernando], hoy los Socarrones van a estar todos juntos por primera vez en veinticinco años. (Padura, 2018 ; 19)

12. Ainsi, composé d'un double avant-début, intradiégétique et intratextuel, et d'un double début, intradiégétique et intratextuel, l'*incipit* 1 ébranle bien des idées reçues sur la construction et l'écriture d'un *incipit* : d'une part, un début ne se limite pas nécessairement à lui-même comme espace-temps ; d'autre part, le début n'est pas nécessairement l'espace-temps premier qui inaugure le début du texte. Ainsi, alors que le début régnait *a priori* en maître absolu sur le royaume de l'*incipit* d'un texte, il se trouve, maintenant, dans et par l'*incipit* 1 de *La novela de mi vida*, non seulement contraint de partager la diégèse et le texte avec un avant-début, mais aussi doublement relégué en seconde position : d'une part, il succède chronologiquement à l'avant-début et, d'autre part, il occupe matériellement moins de pages que celui-ci.

1.2. *INCIPIT* 2

13. Et le début de voir sa mainmise sur l'*incipit* s'affaiblir encore davantage dans et par l'*incipit* 2, quand le poète cubain, José María Heredia, évoque sa première rencontre avec Domingo Del Monte :

En aquella ocasión el señor Leonardo se presentó acompañado por su esposa y por uno de sus varios hijos, un mozalbete de mi misma edad, llamado Domingo, dueño de una voz de ángel y de unos ojos incisivos de demonio miope. [...] Y no miento si digo que Domingo y yo nos miramos con recelo antes que con simpatía, pues cada uno de nosotros se creía ya destinado a ser el más grande poeta de la Tierra. (Padura, 2018 ; 21-22)

14. Outre le fait que la première rencontre avec celui qu'il ne tardera pas à considérer comme un frère⁴ soit le dernier souvenir mentionné dans l'*incipit* 2, notons qu'elle ne coïncide pas avec le début de leur amitié, auquel

4 Dans l'épisode 2 du récit 2, José María Heredia signalera Domingo Del Monte comme « aquel joven al que llegaría a querer como a un hermano » (Padura, 2018 ; 32)

José María Heredia ne fera allusion que dans les derniers mots de l'*incipit*, en recourant à une prolepse :

Agrediéndonos a versos, nada hacía augurar que pudiera surgir entre ambos un atisbo de amistad. Como es sabido, resulta muy difícil que dos grandes poetas puedan ser buenos amigos... A menos que, con catorce años, se inicien en el sexo entre las piernas propicias de la misma prostituta. (Padura, 2018 ; 22)

15. De sorte que si l'*incipit* 1 garantissait encore au début un espace-temps solide et tangible à l'intérieur même de la diégèse et du texte – la visite chez Álvaro comme début *a posteriori* du parcours retour initialement imaginé par Fernando et le franchissement du seuil d'entrée de son appartement étant d'indiscutables motifs diégétiques du début développés dans l'*incipit* 1 –, l'*incipit* 2 lui assure, quant à lui, une double présence intradiégétique et intratextuelle plus incertaine : d'une part, bien que développée dans l'*incipit* 2, la première rencontre le dernier souvenir évoqué, et, d'autre part, la mention du début de l'amitié entre les deux jeunes gens renvoie à un futur épisode hors-*incipit* 2. Et quand nous remarquons, par ailleurs, que le début de l'amitié coïncide avec l'acte sexuel, soit avec l'avant-début de la naissance – autre topos narratif du courant réaliste chargé d'assurer un début supposément naturel au texte –, le début se trouve d'autant plus affaibli. Et ce n'est que le début.
16. Car l'entreprise de renversement de l'hégémonie du début initiée par l'*incipit* 1 est renforcée non pas par une seule manœuvre menée par et dans l'*incipit* 2, mais par trois. Tout d'abord, nous l'aurons compris, l'*incipit* 2 attaque directement le début en le poussant progressivement vers la sortie, soit vers un espace-temps ultérieur, hors-diégèse et hors-texte. Puis, dans une deuxième opération parallèle, l'*incipit* 2 consolide l'incursion de l'avant-début en lui offrant une scène privilégiée, à savoir l'autobiographie fictive du poète. Le récit fictif des origines du poète apparaît alors comme le cadre idéal pour permettre à l'avant-début de se développer en tant que motif diégétique majeur et de s'imposer davantage encore comme un espace-temps désormais indispensable pour commencer. L'attaque de l'*incipit* 2, espace-temps des origines de l'*incipit* même, coïncide, à l'échelle du pays, avec l'évocation des origines géographiques de José María Heredia : « Aunque muchos años tardé en descubrirlo, ahora estoy seguro de que la magia de La Habana brota de su olor. » (Padura, 2018 ; 19). En revanche, à l'échelle de la ville, nous notons d'emblée un décalage entre Santiago-espace des origines géographiques du poète qui « había nacido en Cuba, allá

en la cálida Santiago » (Padura, 2018 ; 21) et La Havane-espace diégétique des origines de ses Mémoires. José María Heredia ne situe donc les origines de son autobiographie ni dans sa ville natale, ni au Mexique, à Toluca, ville où il vit au moment de l'écriture⁵, et revendique le choix délibéré d'un tel décalage : « 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 » (Padura, 2018 ; 20). L'installation volontaire de La Havane aux origines du récit révèle alors une évidente portée métaphorique : La Havane occupe la première place dans le cœur du poète, comme elle occupe la première place dans la construction du texte grâce à la magie de l'écriture. La Havane est l'élue de son cœur. D'ailleurs, la rencontre fut un vrai coup de foudre : « [...] apenas llegado, encontré aquel olor que me exaltaba y que, por alguna misteriosa razón, sentí que ya me pertenecía. » (Padura, 2018 ; 20) Le lien est sensuel. L'attachement, le sentiment d'appartenance relèvent de l'évidence. La Havane apparaît comme une personnification de la femme aimée qui ensorcelle le poète, dès l'attaque, par son parfum envoûtant (« la magia de La Habana brota de su olor. » [Padura, 2018 ; 19]) et qu'il suit, grâce au fil de l'écriture, guidé par son odeur enchanteresse. La Havane est la ville à qui José María Heredia dédie un long paragraphe semblable à un long poème en prose lyrique et romantique, une véritable ode à son parfum, avant d'évoquer la maison familiale où viennent de s'installer les Heredia. Celle-ci incarne métonymiquement avant tout la famille, mais également l'espace des relations cordiales : « [...] ocurrió que una de las primeras visitas de cortesía que recibimos, apenas instalados, fue la de aquel señor Leonardo » (Padura, 2018 ; 21). Plus précisément, enfin, la chambre du jeune José María Heredia apparaît comme un lieu d'affrontement entre frères d'armes, théâtre d'une joute poétique avec Domingo Del Monte : « Apenas oída la andanada de elogios paternas, invité a Domingo y nos fuimos a mi habitación, como dos gallos pueden entrar en la valla de lidia. » (Padura, 2018 ; 22). La chambre s'impose alors comme l'espace métaphorique de la littérature où sont réunis les frères ennemis poètes. Ainsi, l'*incipit* 2 du récit fictif des origines de José María Heredia se construit comme un arbre généalogique à double tête. Sur les racines de La Havane, sont nés puis ont poussé : d'une part, le ramage de l'intime constitué par les branches amoureuse, familiale, cordiale et amicale ; d'autre part, le ramage public de l'écrivain dont les branches se confondent avec le ramage intime, comme le sou-

5 De retour de son ultime voyage à Cuba, « A 2 de febrero de 1837 [José María Heredia] entr[ó] en Toluca » (Padura, 2018 ; 335) où il résiderait jusqu'à sa mort en 1839.

ligne la présence de la chambre, à la fois pièce la plus intime d'une maison et espace consacré à la poésie. L'homme et le poète puisent leurs origines dans la même terre et les mêmes filiations. Ainsi, en occupant la quasi intégralité de l'*incipit 2* – excepté le dernier paragraphe consacré à la prolepse sur le début de l'amitié entre les deux adolescents poètes –, le motif diégétique des origines renforce la présence de l'avant-début, espace-temps jusqu'alors resté dans l'ombre, invisibilisé comme un espace-temps périphérique du début, et tout au plus convoqué implicitement par et dans la diégèse, mais toujours relégué dans un hors-texte antérieur. L'hégémonie du début est donc de nouveau mise à mal.

17. Enfin, l'*incipit 2* se distingue par une troisième et ultime manœuvre qui complète et dépasse de manière audacieuse les précédentes actions visant à remettre en cause de la toute-puissance du début : débiter un récit des origines, soit un après-début, par un après-début. L'irruption de ce nouvel espace-temps situé, quant à lui, à la frontière droite du début, se manifeste par ailleurs doublement. En effet, un récit des origines suppose tout d'abord un point de vue rétrospectif que l'attaque met d'emblée en évidence, et ce avec insistance, en opposant au temps diégétique d'un passé révolu marqué par un verbe au passé simple, le temps présent de l'écriture signalé par un verbe au présent de l'indicatif et renforcé par l'adverbe « ahora » : « Aunque muchos años tardé en descubrirlo, ahora estoy seguro de que la magia de La Habana brota de su olor. » (Padura, 2018 ; 19). Puis, l'*incipit 2* s'appuie sur un nouveau double jeu de transgression vis-à-vis de normes eurocentrées et érigées en modèles littéraires universels, à savoir les codes modernes du genre autobiographique et les règles de l'*incipit* réaliste du XIX^e :

Aquel olor me atrapó desde la primera vez que, ya con facultad de conciencia, llegué a La Habana. Andaba yo al borde de mis catorce años, creyéndome adulto, y pude distinguir la singularidad de aquel olor, pues conocía las exhalaciones de medio mundo americano [...]. (Padura, 2018 ; 20)

18. Nous remarquons, en effet, que les débuts de la diégèse et du texte ne coïncident ni avec la naissance, à la fois instituée comme début diégétique canonique du genre autobiographique depuis *Les Confessions* (1782) de Jean-Jacques Rousseau et comme topos narratif symboliquement naturel par le réalisme du XIX^e, ni avec l'arrivée, autre topos narratif réaliste déjà évoqué. Il ne s'agit donc pas d'un début conventionnel, c'est-à-dire conforme à un modèle d'*incipit* consacré dans et par l'histoire littéraire

européenne. Au contraire, le début est arbitrairement choisi par l'auteur fictif, José María Heredia, dans un temps, d'une part, postérieur à la naissance, plus précisément dans le temps de l'adolescence, qui se confond avec l'âge adulte, et dans un temps, d'autre part, postérieur à une première arrivée à La Havane, dont il ne se souvient pas, soit dans un double après-début intradiégétique. Pire qu'être chassé de la place inaugurale par et dans l'*incipit* 1, au bénéfice d'un avant-début – le respect des règles chronologiques parvenaient encore à masquer le déshonneur –, le début se trouve maintenant détrôné par un après-début. La mécanique engagée par le triple *incipit* de *La novela de mi vida* pour en finir avec l'hégémonie – qui apparaît de plus en plus illégitime – du début progresse ainsi implacablement.

1.3. *INCIPIT* 3

19. Et l'*incipit* 3 porte le coup final en consacrant la complète éviction du début en tant qu'espace-temps intradiégétique. L'*incipit* 3 est, en effet, inauguré à son tour par un avant-début dès lors qu'il s'ouvre sur José de Jesús Heredia, fils cadet du poète, finissant de se préparer avant d'aller dîner avec deux frères francs-maçons : « [...] el reloj marcaba las seis en punto de la tarde cuando José de Jesús Heredia terminó de ajustarse la corbata. » (Padura, 2018 ; 32) Prêt en avance, José de Jesús Heredia va donc patienter trente minutes, plus précisément de 18 heures à 18h30, avant de pouvoir retrouver ses compagnons :

Entonces se dispuso a esperar a Carlos Manuel Cernuda y a Cristóbal Aquino, los hermanos masones con quienes iría a comer al restaurante Neptuno antes de asistir a la sesión de esa noche de la logia matancera Hijos de Cuba. Habían quedado para las seis y media, en la entrada del hotelito donde lo habían alojado, y si algo molestaba a José de Jesús era que los demás debieran esperar por él. (Padura, 2018 ; 33)

20. Le début d'un second temps précédant le dîner est ainsi annoncé, suggérant alors un second avant-début intradiégétique et intratextuel, parfaitement limité dans le temps. L'avant-début s'impose d'autant plus dans l'esprit du lecteur que l'attente et la passivité du personnage, retiré dans sa chambre d'hôtel et assis sur son lit (« Definitivamente desechada la idea de bajar al parque, el anciano se sentó en la cama » [Padura, 2018 ; 33]), donnent l'illusion d'un temps suspendu, d'une diégèse maintenue dans l'attente que l'action commence. José de Jesús Heredia décide alors de consa-

crer les trente minutes devant lui au souvenir de sa première lecture du manuscrit des Mémoires de son père :

Entonces se acercó a la cama donde reposaban, envueltos en un sobre de Manila, atados con un cordón malva, aquellos papeles escritos por su padre, más de ochenta años antes, y que habían ejercido una enfermiza atracción sobre José de Jesús desde que, diecisiete años atrás, los leyera por primera vez. (Padura, 2018 ; 33)

21. S'agissant de la « primera vez », la lecture se trouve associée à un début, de sorte que son souvenir, dix-sept ans plus tard, s'inscrit maintenant dans un après-début, dans l'après-première lecture qui se confond en outre avec le temps de la transmission du récit des origines de José María Heredia. Si, comme l'évoque José de Jesús, la question de la transmission se logeait déjà au cœur de l'écriture de l'autobiographie de son père (« [...] [José María Heredia] comenzó a vaciar su memoria, dispuesto a contarle los avatares de la novela de su vida a un hijo que nunca lo conocería. » [35]), puis au centre de l'avant-première lecture (« Él [José de Jesús Heredia] sólo había sabido de la existencia del manuscrito cuando al fin lo recibió de manos de su hermana mayor, Loreto [...] » [Padura, 2018 ; 33]), le motif de la transmission est réactivé dans l'*incipit* 3, et sujet à questionnement pendant près de trente minutes :

Entonces volvió a acecharlo la idea que más lo inquietaba desde que había entrado en contacto con aquellos papeles: ¿no sería mejor destruirlos y dejar en paz la historia, el alma de su padre, los secretos más terribles de su vida y hasta la imagen ya santificada de los hombres sobre quienes el poeta lanzaba su condena? (Padura, 2018 ; 35)

22. Avant-début-dîner et après-début-première lecture se superposent en somme dans la quasi-totalité de l'*incipit* 3. Le dernier paragraphe rappelle alors la coïncidence entre ces deux espaces-temps à travers les évocations du temps horaire diégétique :

Eran las seis y veintisiete, y el anciano se dio dos minutos para decretar la suerte final del manuscrito. A las seis y veintinueve debería bajar para encontrarse con sus hermanos masones Carlos Manuel Cernuda y Cristóbal Aquino, pero ciento veinte segundos podían bastar para decidir el destino del legado secreto de José María Heredia. (Padura, 2018 ; 36)

23. Le texte de l'*incipit* 3 se clôt donc à 18h27, soit avant même la fin de l'avant-début-dîner délimité entre 18 heures et 18h30, et surtout, avant même que commence le début, le dîner étant de fait reporté à un prochain épisode diégétique. Si l'*incipit* 3 marque alors le comble de l'humiliation

pour l'*a priori* intouchable début, à présent entièrement chassé du début de texte, il démontre également que, contrairement au truisme convoqué par Álvaro dans l'*incipit* 1, pour commencer, un début n'est pas indispensable. Renversement total ; la fin de l'hégémonie du début est officialisée.

24. Ainsi, selon une progression en trois temps, le triple *incipit* de *La novela de mi vida* déconstruit l'illégitime monopole du début comme espace-temps capable de commencer un texte et ratifie la fin de son règne. Fondé sur la double incursion des espaces-temps frontaliers du début, le processus de déconstruction conduit à repenser l'écriture et la structure de la diégèse et du texte dans l'*incipit*, à ne plus les envisager sous l'unique et totale domination d'un début, mais comme des espaces-temps pluriels et non régis par un ordre chronologique ni hiérarchique.
25. Cela étant posé, il convient de nous interroger sur la portée métaphorique d'une telle mise en cause et de la double mise en lumière de l'avant-début et de l'après-début ? Quel(s) rôle(s) joue(nt)-(t)-il(s) dans le projet de Padura ? Par ailleurs, nous l'aurons compris, le double et le triple étant intrinsèquement liés à la remise en question de la suprématie du début, dans quelle mesure l'analyse du double et du triple dans leur articulation avec l'avant-début et l'après-début peut-elle apporter de nouveaux éclairages nous conduisant à appréhender les enjeux – doubles ? Triples ? – du projet de Padura dans et par le livre ?

2. Le *Doppelgänger* et le trio temporel avant-début-début-après-début comme fondements de la double entreprise biographique dans *La novela de mi vida*

26. Ainsi, après avoir examiné la construction et l'écriture du début dans et par l'*incipit* pluriel de *La novela de mi vida* et révélé la double ramification de l'*incipit* pluriel du livre – chacun des trois *incipit* des trois récits enchâssés se divisant de nouveau en deux ou trois espaces-temps intradiégétiques et intratextuels –, il paraît intéressant, dans un deuxième temps, d'étudier la construction et l'écriture du double et du triple dans et par ce même *incipit*.
27. Reprenons depuis le tout début, soit depuis l'attaque de l'*incipit* 1 : « —Pomme un café doble, mi hermano. » (Padura, 2018 ; 15). D'emblée, nous notons la double présence du double, car, outre sa manifestation dié-

gétique explicite à travers l'adjectif « double », le double s'inscrit aussi au centre de la première phrase du livre, tel un axe de symétrie de part et d'autre duquel se réfléchissent deux occurrences de la première personne du singulier qui, eu égard à leur position inaugurale, ne renvoient pour l'instant à aucun référent identifié. De sorte que la construction du double dans la micro-structure de l'*incipit* établit immédiatement un lien entre double et énigme identitaire. Plus encore : elle suggère l'importance fondamentale des deux motifs et du lien qui les unit en les installant doublement – dans la diégèse et dans la structure pour le double ; dans un pronom personnel COI et un adjectif possessif pour l'énigme identitaire autour du « je » – dès les premiers mots du début du texte. En dépit de la facilité et de la brièveté du jeu de rôle soumis au lecteur-apprenti détective – le référent de Terry apparaissant cinq lignes après –, il est toutefois légitime de se demander si l'attaque ne mettrait pas aussi, et surtout, en abîme une enquête identitaire de plus grande envergure que le lecteur serait invité à résoudre pour accéder au sens du livre. Démasquer un double « je » et un « il » auquel il est lié, voilà, alors, la clé d'accès au projet de Padura. Ou plus précisément : démasquer un double « je » qui se réfléchirait dans et par un double, soit dans une identité à la fois même et autre, et révéler un « il » auquel il serait associé. Hypothèse d'ailleurs renforcée dans et par la micro-structure de l'*incipit* 2 où, de nouveau, tel un double à la fois même et autre de l'architecture de l'attaque de l'*incipit* 1, la construction binaire de l'attaque de l'*incipit* 2 confronte le lecteur à une nouvelle énigme identitaire autour de la première personne du singulier : « Aunque muchos años tardé en descubrirlo, ahora estoy seguro de que la magia de La Habana brota de su olor. » (Padura, 2018 ; 19) Le lecteur se trouve maintenant face à une nouvelle enquête identitaire, articulée autour de la virgule-axe de symétrie de part et d'autre de laquelle se réfléchissent deux verbes à la première personne du singulier. Si la construction de la première phrase de l'*incipit* 2 est à la fois même et autre que celle de l'*incipit* 1 – l'axe de symétrie et les occurrences du « je » étant de nature différente –, l'éclairage de sens se révèle également même et autre : d'une part, il est même en renforçant l'hypothèse qu'une partie du projet de Padura se situerait dans la révélation d'un double « je » réfléchi dans et par des doubles identités à la fois mêmes et autres ; d'autre part, il est autre en complétant le projet initialement supposé : le double « je » se réfléchirait rétrospectivement dans et par une identité même et autre l'ayant précédé, qui appartiendrait à une temporalité

antérieure, à l'image du dédoublement opéré par José María Heredia dont le « je » contemporain de l'écriture (« ahora estoy ») se regarde dans le « je » qu'il fut (« tardé »), soit dans un avant-« je » contemporain de l'écriture. L'enquête identitaire se précise donc, mais n'en reste pas moins complexe. S'il se peut que la mise en lumière de certaines identités mystérieuses soit aussi aisée que le fut la résolution de la première énigme posée par l'attaque de l'*incipit* 1, il est fort probable aussi que d'autres révélations s'avèrent plus compliquées, à l'instar de la découverte du référent auquel renvoient les deux verbes à la première personne du singulier de l'*incipit* 2. Car excepté quelques éléments biographiques, dont la date et le lieu de naissance, pouvant permettre au lecteur astucieux— qui aurait fait un rapprochement avec la source de l'épigraphe de la première partie du livre (« J.M.H., 17 de junio de 1824 » [Padura, 2018 ; 13]) – et / ou au lecteur érudit d'identifier José María Heredia, ou encore l'ode olfactive dédiée à La Havane susceptible de permettre au lecteur amateur de poésie de reconnaître la plume lyrique et romantique du poète cubain, concrètement, José María Heredia n'est explicitement identifié comme auteur, narrateur et personnage fictif de son autobiographie. Aucune mention de son prénom, ni son nom. Le lecteur sait à quoi s'en tenir : il lui faut être attentif aux signes et bien ouvrir l'œil pour réussir à résoudre les enquêtes.

28. Néanmoins, les signes ne manquent pas. D'ordre structurel, ils sont aussi d'ordre diégétique et les références au reflet jalonnent le triple *incipit* de *La novela de mi vida*, comme autant de mises en abîme de la construction des énigmes identitaires que de précieuses clés pour que le lecteur les déconstruise et saisisse ainsi les enjeux du livre. À commencer par l'épisode au centre de l'*incipit* 1, mettant en scène Terry, assis sur le muret du Malecón, au bord de la mer, dont l'image se réfléchit dans celle d'un touriste qui s'éloigne des côtes cubaines en bateau. L'ancien étudiant chercheur qui avait commencé, avant son exil il y a dix-huit ans, une « malograda tesis doctoral sobre la poesía y la ética de José María Heredia » (Padura, 2018 ; 16), établit alors un rapprochement entre son père spirituel, José María Heredia, et le voyageur qui quitte l'île :

Aquel desconocido, que lo observaba con tan escrutadora insistencia, alarmó a Fernando y le hizo sentir, como una rémora capaz de volar sobre el tiempo, el dolor que debió de embargar a José María Heredia aquella mañana, seguramente fría, del 16 de enero de 1837, cuando vio, desde el bergantín que lo devolvía al exilio luego de una lacerante visita a la isla, cómo las olas se alejaban en busca precisamente de aquellos arrecifes, el último recodo de una tierra cubana que el poeta ya nunca volvería a ver. (Padura, 2018 ; 17)

29. Ainsi, tandis que la distance spatiale souligne l'altérité des deux hommes, l'abolition de la distance temporelle, fruit de leur communion émotionnelle, les confond. Double tendance à présenter diégétiquement José María Heredia et Fernando Terry comme simultanément Autres et Mêmes ensuite corroborée par le passage de la narration extradiégétique et hétérodiégétique au style indirect libre :

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, sin presentir que en la manga oscura, agazapada, podía quedársele aquella tristeza agresiva que se le había clavado en el alma, con una interrogación: ¿tenías que volver? (Padura, 2018 ; 15)

30. De retour à Cuba après dix-huit ans d'exil qui n'ont pas suffi à apaiser son sentiment d'amertume, Terry entame, à première vue, un dialogue avec son propre reflet dans son miroir intérieur. Puis, quelques lignes plus loin, il se rappelle l'ultime « lacerante visita a la isla » (Padura, 2018 ; 17) de José María Heredia et se demande, dans un second dédoublement, si « Y yo, ¿también tenía que regresar?, se preguntó de nuevo » (Padura, 2018 ; 17). Le parallélisme de la syntaxe renforcé par l'adverbe « también » invite donc rétrospectivement à reconsidérer la première interrogation et à l'envisager comme une question directe posée par Terry à son père spirituel. De sorte que les deux personnages se réfléchissent mutuellement, incarnant chacun la figure du double, à la fois autre et même.

31. Et les réflexions se multiplient :

Casi con alegría comprobó que a esa hora de la tarde, con el sol del verano todavía en activo, el largo muro que separaba a los habaneros del mar permanecía desierto [...].

[...]

Cuando miró hacia la embarcación descubrió, acodado a la baranda, a un hombre al parecer ajeno al jolgorio de los demás turistas. De pronto, la mirada del viajero se levantó y quedó fija sobre Fernando, como si le resultara inadmisible la presencia de una persona, sentada en el muro, a merced de la soledad reverberante del mediodía habanero. Sosteniendo la mirada del hombre, Fernando siguió la navegación del velero hasta que la más modesta de las olas levantadas por su paso vino a morir en los arrecifes de la costa. (Padura, 2018 ; 16-17)

32. Les regards de Fernando Terry et de l'inconnu-José María Heredia sont insistants. Il y a contemplation mutuelle, tels deux hommes qui observent leur reflet dans l'eau, comme le suggère l'adjectif « reverberante ». Par ailleurs, « el largo muro que separaba a los habaneros del

mar » et la référence horaire à « mediodía », qui renvoie à la partie supérieure d'une horloge verticalement divisée en deux par la superposition des deux aiguilles, évoquent un axe de symétrie dont l'eau assure ici le rôle. Terry et Heredia apparaissent donc comme les doubles de Narcisse, allégorie mythique du reflet. La transposition intertextuelle est, par ailleurs, d'autant plus solide concernant Terry qu'à l'image du chasseur Narcisse venu s'abreuver à une source, il est lui aussi revenu à Cuba pour continuer sa chasse à « la presunta novela perdida de Heredia » (Padura, 2018 ; 17) et qu'il en profite pour se ressourcer sur le mythique Malecón, au bord de la mer. L'incipit 1 de *La novela de mi vida* livre une double variation cubaine du mythe de Narcisse⁶, née d'une résonance intertextuelle avec l'archétype que propose le récit mythique : deux hommes, au bord de l'eau, y contempnent leur propre reflet. Pour reprendre la terminologie de Genette dans *Palimpsestes*, l'allusion prédomine et révèle une transposition hétérodiégétique du mythe caractérisé par un changement de cadre de l'action et d'identité du personnage. Comme l'explique Genette, la transposition hétérodiégétique implique « un mouvement de translation (temporelle, géographique, sociale) *proximisante* : l'hypertexte transpose la diégèse de son hypotexte pour la rapprocher et l'actualiser aux yeux de son propre public. » (Genette, 1982 ; 431)

33. D'autre part, le croisement entre Terry et le poète n'est pas sans rappeler celui raconté dès le prologue et le premier chant de l'*Odyssée* entre Ulysse, de retour sur son île, Ithaque, pour reconquérir son royaume, et son fils, Télémaque, qui s'en va sur le continent quérir auprès des chefs d'expédition des informations sur le sort de son père. Les reflets du Même et de l'Autre sont ici doublement doubles :

- 1) d'une part, José María Heredia est une variation cubaine d'Ulysse, père exilé de retour sur son île, et de Télémaque qui quitte son île natale ;
- 2) d'autre part, Fernando Terry est une transposition hétérodiégétique d'Ulysse, exilé de retour sur son île, et de Télémaque, fils qui part enquêter sur le sort des Mémoires de son père (spirituel) auprès des gardiens de la mémoire – anciens professeurs, bibliothécaire, directeur de musée, personnes âgées.

6 Précisons toutefois que Leonardo Padura n'est pas le premier écrivain cubain à s'adonner à un dialogue intertextuel avec le mythe de Narcisse. Citons par exemple le poème de l'auteur havanais, José Lezama Lima : « Muerte de Narciso », 1937.

34. L'examen de l'épisode représentant Terry assis sur le muret du Malecón conduit donc à la mise en lumière d'une chaîne chronologique de reflets, à la fois intratextuels et intertextuels, doubles du Même et de l'Autre : à la fin du XX^e siècle, Terry se réfléchit dans José María Heredia, poète du XIX^e, et tous deux se réfléchissant ensuite individuellement dans Narcisse, Ulysse et Télémaque, c'est-à-dire dans trois personnages de la mythologie grecque. Depuis cette perspective, Terry et Heredia incarnent le *Doppelgänger*, selon le terme forgé par l'écrivain romantique allemand Johann Paul Friedrich Richter (1763-1825). Formé sur « Doppel », qui signifie « double », et « Gänger » qui signifie, « qui marche », le *Doppelgänger* renvoie à l'expérience de l'altérité du sujet à lui-même et désigne le double, celui qui marche à côté, tel Terry qui déambule dans le labyrinthe havanais, à l'écart du parcours retour initialement prévu, aussi perdu dans une capitale qu'il ne reconnaît plus que « perdido en sus elucubraciones » (Padura, 2018 ; 17).
35. Enfin, nous remarquons que la mise en abîme du *Doppelgänger* est double et ne se limite pas à une écriture et une construction dans la diégèse. En effet, les triples variations cubaines de Narcisse, Ulysse et Télémaque marquent la mise en abîme d'un double *Doppelgänger* narratologique : d'une part, car la transposition hétérodiégétique est à la fois l'Autre – dans « un mouvement de translation » – et la Même – parce que « *proximissante* » ; d'autre part, car l'épisode de l'*incipit* 1 est à la fois le Même dans le texte et l'Autre en renvoyant à deux hypotextes différents, à savoir deux récits de la mythologie grecque repris respectivement, pour la première fois, dans les *Métamorphoses* d'Ovide et l'*Odyssée* d'Homère. Nous l'aurons compris : le *Doppelgänger*, le reflet du Même et de l'Autre, est bel et bien au cœur des énigmes identitaires qui portent le projet de Padura dans et par le livre.
36. Cela étant posé, il s'avère dans un deuxième temps très intéressant de noter que la figure du *Doppelgänger* est associée au motif de l'avant-début dont nous avons déjà montré le lien avec les origines dans l'*incipit* 2, *incipit* de l'autobiographie fictive de José María Heredia. En effet, la chaîne de *Doppelgänger* prend racine dans trois *hypohéros*⁷ issus de la mythologie grecque, c'est-à-dire issus des origines premières de la littérature occidentale. Une partie de l'hypothèse initialement avancée se précise donc : un

7 Néologisme que nous formons sur le terme « hypotexte ».

premier mystère identitaire repose sur un double « je » qui se poserait comme premier *Doppelgänger*, maillon initial d'une chaîne de *Doppelgänger* dans lesquels il se réfléchirait pour mieux fouiller ses origines et s'écrire. Dominique Viart parle d'« archéologie de soi » :

Cette lecture de soi dans la biographie de l'autre relève apparemment de l'effet-miroir. Il y va d'un transfert ou d'une projection, ou plus exactement d'une *appropriation*, d'un usage *pro domo* de la figure de l'autre, où l'altérité devient un moyen de dire le propre du sujet, même si cette figure, pour qui veut se connaître et se comprendre, passa d'abord par une élaboration qui lui semble entièrement dévolue. (Viart, 2007 ; 109)

37. En ce sens, bien que la biographie fictive de José María Heredia soit le récit enchâssé installé au centre de *La novela de mi vida*, il ne s'agirait pas en réalité d'une biographie :

[...] 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*. (Viart, 2007 ; 109)

38. Le biographe : tel serait le premier en(je)u caché situé au cœur du projet de Padura. Au-delà de la biographie fictive du poète cubain, *La novela de mi vida* abriterait la biographie autofictionnelle de Padura lui-même, qui se réfléchirait notamment dans la biographie fictionnelle de José María Heredia. De même, le livre de Padura, *La novela de mi vida*, se réfléchit dans les Mémoires fictifs du poète considérés par son fils cadet, José de Jesús Heredia, comme « la novela de su vida » (Padura, 2018 ; 35). Rétrospectivement, l'arbre généalogique à double ramage – intime et public – d'Heredia qu'avait permis de révéler l'analyse de la construction et de l'écriture du début dans *l'incipit 2* serait finalement aussi celui du double « je » de Padura – le « je » de l'homme privé et le « je » du personnage public. Et l'hypothèse se confirme. L'arbre généalogique *Doppelgänger* de l'homme et du romancier Padura est également enraciné à La Havane, plus précisément dans le quartier Mantilla : l'homme privé y est né et y vit encore, tandis que l'homme public y écrit – comme le rappelle chaque paragraphe qui clôt ses romans, *La novela de mi vida* ne dérogeant pas à la règle (« Mantilla, 1 de enero de 1999-23 de junio del 2001 » [Padura, 2018 ; 345]), tel un hommage à sa muse géographique – et que l'ensemble de son œuvre s'inscrit diégétiquement à La Havane. Les rames intime et public continuent d'être étroitement liés puisque l'homme vit, et le romancier écrit, dans une maison qui porte le prénom de la mère de Padura, « Villa Alicia », et que

Padura dédie inmanquablement chacun de ses livres à sa femme et collaboratrice Lucía López Coll (« A Lucía, por lo mismo de siempre. » [Padura, 2018 ; 9]). Enfin, tandis que pour l'homme Padura, la filiation fraternelle reste associée à son père franc-maçon, à ses frères biologiques et aux amis cubains auprès de qui il a grandi et s'est construit – comme il l'évoque en 2005 dans un article intitulé « Fraternidad » –, pour le romancier, elle renvoie aux frères écrivains. À l'instar de l'arbre généalogique à double tête de José María Heredia, celui de Padura s'enracine donc aussi à La Havane, origines géographiques sur lesquelles ont éclos, se sont développés et se sont consolidés les ramages intime et public qui entremêlent les branches amoureuse, familiale, fraternelle et amicale.

39. *Doppelgänger* des Mémoires fictifs d'Heredia abritant l'arbre généalogique du poète, la double biographie autofictionnelle de Padura partage logiquement aussi le même objectif de « perpetrar la única venganza a su alcance: abrir su memoria y proyectarla hacia una posteridad donde quizá pudiera hallar comprensión y justicia » (Padura, 2018 ; 33). Lutter contre l'incompréhension et se défendre de l'injustice, tel est effectivement le premier but assigné à *La novela de mi vida* et om le motif de l'avant-début, les origines, occupe une place fondamentale. Dans un article intitulé « Yo quisiera ser Paul Auster », sur un ton aussi humoristique que sarcastique, Padura dénonce le mal dont sont, selon lui, victimes les écrivains cubains contemporains :

A diferencia de Paul Auster, el escritor cubano de hoy —es mi caso, y de ahí mi envidia austeriana— empieza a definirse como escritor por el lugar en que reside: dentro o fuera de la Isla. Tal ubicación geográfica se considera, de inmediato, indicador de una filiación política cargada de causas y consecuencias, también políticas. Nadie —o casi nadie, para ser justos— lo acepta solo como un escritor, sino como representante de una opción política. Y sobre tal tema se le suele interrogar, en ocasiones con cierto morbo, y por lo general esperando escuchar las respuestas que confirmen los criterios que el interrogador ya tiene en su mente (todo el mundo tiene una Cuba en la mente): la imagen del paraíso socialista o la estampa del infierno comunista.

La parte más dramática de no poder gozar de los privilegios de hablar sobre literatura de que disfruta alguien como Paul Auster llega cuando el escritor, por la razón que fuere, decide vivir y escribir en Cuba. Tal opción, por personal que sea, lo ubica de un lado de una frontera muy precisa. (Padura, 2015 ; 288)

40. Padura critique le lien établi entre lieu de résidence et opinion politique, et plus précisément, le raccourci schématique qui consiste à penser que les Cubains vivant « dentro [...] de la Isla » sont pro-castristes tandis que ceux vivant « fuera » sont anti-castristes. Dans cette perspective,

concernant un homme et un écrivain qui vit et écrit à Cuba, « la filiation politique » est on ne peut plus évidente : Padura soutient le pouvoir révolutionnaire. Et l'incompréhension s'accroît :

Y si por casualidad ese escritor expresa criterios propios, no cercanos e incluso lejanos de los oficialmente promovidos, ocurre una perversa operación: sobre él caen las acusaciones, sospechas o cuando menos recelos de los talibanes de una u otra filiación. (Sobre este tema, como de béisbol, también sé bastante. En mi espalda llevo marcas de varios tipos de látigos). (Padura, 2015 ; 288)

41. Padura ne vit pas à Cuba pour des raisons politiques. Bien au contraire, il se défend de tout engagement politique et réaffirme avec force et répétition son « indépendencia política » :

Revolucionario en los hechos, Padura dice al teléfono que siempre ha mantenido una independencia política. Fue por eso que en 1995 renunció a su cargo como jefe de redacción de la Gaceta de Cuba, la revista de la Unión de Escritores. “Decidí irme a mi casa casi sin dinero a escribir literatura. Fue una opción por la independencia”, dice [...]. (Careaga C., 2013)

42. Selon ses « criterios propios », s'il vit à Cuba, c'est tout simplement parce qu'il y est né, parce qu'il y est enraciné :

J'ai besoin du contact avec la réalité cubaine. Le drame que constitue l'exil d'un écrivain est quelque chose que je crains beaucoup. J'ai un sentiment d'appartenance presque génétique vis-à-vis de mon pays, de ma ville, de mon quartier. J'appartiens à cette catégorie très rare de citoyens du monde qui continuent à vivre après soixante-deux ans dans la maison où ils sont nés. C'est le lieu où j'ai vraiment l'impression d'être celui que je suis, au-delà de ma vocation d'écrivain, de journaliste. Que mes livres soient bons ou pas, c'est le lieu auquel j'appartiens. (Koutchoumoff, 2019)

43. Représentation des origines, l'arbre généalogique à double tête permet donc à Padura de justifier, dans et par *La novela de mi vida*, son lieu de résidence. Padura n'est pas resté sur son île par « filiation politique ». Aucune branche-« filiation politique » ne figure dans son arbre généalogique. Padura est resté sur son île parce qu'il y a ses racines et des relations personnelles extrêmement chères. L'arbre généalogique de Padura est à l'origine de l'homme, de l'écrivain et de son œuvre, tout comme il est à l'origine de son choix délibéré de continuer de vivre à Cuba.

44. Par ailleurs, les accusations relatives à son lieu de résidence ne sont pas les seules injustices que souhaite combattre Padura, comme le suggère « la decisión misma de la reparación histórica y literaria de su existencia [del poeta] que suponía aquel relato [la novela de su vida] » (Padura,

2018 ; 35). Nous notons qu'en se réfléchissant dans « el primer gran poeta civil de Cuba y el gran romántico de América » (Padura, 2018 ; 345) qui, à son tour, se réfléchit dans le héros mythologique Narcisse, Padura manifeste d'emblée un désir de re(co)nnaissance artistique qui lui fait défaut sur son île natale, comme le rappelle *La Dépêche* en 2017 :

Aujourd'hui porté aux nues et maintes fois récompensé hors de Cuba, il [Padura] est toutefois ignoré par les médias cubains, tous contrôlés par l'Etat, car sa littérature empreinte de vérité dérange. Il reste de son propre aveu "semi-visible" sur les antennes officielles. Ses oeuvres publiées à Cuba ne dépassent pas les 10.000 exemplaires au total, indique l'auteur. [...] Mais lors de la dernière Foire du Livre de La Havane, où Leonardo Padura a été invité, seulement 468 exemplaires du "Roman de ma vie" (2002) ont été publiés. Affront supplémentaire : une conférence autour de son roman sur Trotski a été annulée. Il avait déjà dû se contenter en 2016, amer, de voir l'un de ses livres publié uniquement dans sa version en braille. (AFP, 2017)

45. À l'inverse du succès qu'ils connaissent à l'étranger, notamment en Espagne et en France, l'écrivain Padura et sa production littéraire sont invisibilisés dans l'île. À Cuba, Padura et son œuvre sont quasi morts socialement et littérairement. Padura incarne ainsi la paradoxale condition de l'exilé interne. Sa double biographie autofictionnelle devient alors le théâtre d'une mise en scène compensatoire où, à l'instar d'un mythe, *La novela de mi vida* a pour mission de révéler à l'homme sa véritable place dans le monde. Selon Padura, la sienne est tout d'abord celle d'un créateur appliqué, à l'image de Terry, qui avait méthodiquement construit l'itinéraire par lequel il devait débiter son retour à Cuba. Créateur minutieux, Terry s'impose ainsi comme le *Doppelgänger* d'une nouvelle figure de la mythologie grecque, Dédale :

[...] su mente insistía en trazar cada uno de los pasos que lo conducirían hacia la casa de Álvaro [...]. 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 [...]. (Padura, 2018 ; 16)

46. Le travail d'écriture soigneux de l'auteur de *La novela de mi vida* se réfléchit alors immédiatement dans la construction mentale de Terry. Les adjectifs possessifs de la troisième personne du singulier peuvent indifféremment et simultanément renvoyer à Padura ou / et Terry, voire être envisagés comme des occurrences d'une troisième personne du pluriel. Ainsi, en se réfléchissant dans Terry, qui se réfléchit lui-même dans Dédale, Padura marque, dans l'*incipit* 1, le début d'une auto-mythification dont il démontre, et par conséquent justifie, les origines réelles en faisant preuve

d'une grande maîtrise de son art. En effet, dès l'attaque de l'*incipit* 1, il construit un texte complexe où tout est double, du simple café à l'identité des personnages, où l'analogie et la mise en abîme sont reines. L'auteur s'affiche comme un véritable poète, à la fois créateur et artisan, à l'image de Dédale, l'architecte inventeur, sculpteur et forgeron, et tisse un texte où les scènes se succèdent horizontalement, élaborant un premier niveau de lecture, puis se font écho verticalement, faisant émerger des niveaux de lecture plus symboliques. Et l'auto-mythification de Padura se poursuit jusque dans l'*incipit* 3, par la mise en lumière d'une nouvelle chaîne de *Doppelgänger*, *Doppelgänger* elle-même de celle incarnée par le trio le romancier Padura-Fernando Terry-Dédale. Car si les premier et troisième maillons demeurent les mêmes, l'élément central est autre, remplacé par José de Jesús Heredia, dont le prénom composé et symétriquement construit autour de l'axe de symétrie prépositionnel « de » présente d'emblée le personnage comme un *Doppelgänger*. L'identité du reflet de l'homme qui finit de se préparer « frente al espejo medio nublado » (Padura, 2018 ; 32) s'impose dès l'attaque. Le Dieu Lieur qui exécute minutieusement et parfaitement un nœud de cravate évoque Dédale en train de concevoir son labyrinthe, la plus grande œuvre que l'architecte artiste ait réalisée :

Tiró hacia la izquierda, luego apretó el nudo y ejecutó una leve rectificación a la derecha, para alcanzar la perfección con una última y casi imperceptible corrección hacia la izquierda: el reloj marcaba las seis en punto de la tarde cuando José de Jesús Heredia terminó de ajustarse la corbata. (Padura, 2018 ; 32)

47. La chaîne de *Doppelgänger* se déploie alors, la plume de l'architecte Padura se réfléchissant dans les doigts de José de Jesús Heredia qui, eux-mêmes, se réfléchissent dans les outils de Dédale. Le texte devient performatif. La troisième et dernière étape de l'ajustement du nœud de cravate représente le troisième et ultime récit dont le lecteur commence à lire l'*incipit*, soit la troisième et ultime partie construite par le romancier Padura pour parachever sa plus grande œuvre : le roman de sa vie. De nouveau, l'*incipit* devient l'espace-temps de la démonstration de son talent. Et si la « leve rectificación a la derecha » et la « casi imperceptible corrección hacia la izquierda » rappellent en premier lieu les incursions des espaces-temps frontaliers gauche et droit du début, ils soulignent également la manière dont l'auteur assure la « reparación histórica y literaria de su existencia » (Padura, 2018 ; 35) en se réfléchissant d'une part dans Dédale pour mieux

s'ancrer dans le temps du mythe – l'avant-début – et en inscrivant d'autre part son auto-mythification dans le temps éternel de la littérature – l'après-début. Créateur appliqué et talentueux, l'écrivain Padura mérite donc la gloire dont il est privé sur son île natale. Car, il l'aura prouvé, ses qualités mythiques ne sont pas un mythe. En se réfléchissant dans José María Heredia dans *La novela de mi vida*, Padura met en scène la reconnaissance de ses qualités artistiques, permettant ainsi sa renaissance symbolique dans le livre suite à sa mort sociale dans le réel cubain :

De aquel episodio doloroso, a José de Jesús le gustaba leer una y otra vez la historia del momento en que, decepcionado de todo, su padre sentía cómo su vida recuperaba su verdadera dimensión cuando el actor Antonio Hermosilla, desafiando todos los riesgos políticos, recitaba en el escenario de un teatro habanero la famosa oda al «Niágara» y los asistentes, de pie, aplaudían al pobre y humillado poeta, reconociéndole, por última vez, su grandeza literaria, su capacidad para engendrar una belleza que ningún tirano podría opacar... (Padura, 2018 ; 34-35)

48. Enfin, il est possible d'envisager le « réparation historique y literaria » (Padura, 2018 ; 35) depuis une dernière perspective : celle que réclame le romancier Padura, dans et par le livre, dès son *incipit*, au nom de la littérature cubaine, aujourd'hui encore considérée comme littérature de la *périphérie* face à l'hégémonie de la littérature occidentale, la littérature du *centre*, imposée comme modèle. Le combat de l'auteur se réfléchit donc dans celui du groupe Modernité / Colonialité qui prône une seconde indépendance pour mettre fin aux relations de domination qui ont perduré et se sont étendues dans la mal nommée période postcoloniale, en l'occurrence ici, pour en finir avec la *colonialité du savoir* dans le domaine littéraire. Dès l'*incipit* 1, en se réfléchissant dans Terry qui revient sur son île en 1998, soit un siècle après l'indépendance cubaine, qui plus est après dix-huit ans d'exil, soit à l'âge auquel un adolescent prend son indépendance et entre dans l'âge adulte, l'auteur cubain Padura signale son engagement en faveur de la décolonialisation de la littérature cubaine, se situant ainsi dans un après-début d'émancipation. Et de passer à l'action dans un jeu de joute littéraire où, comme démontré en première partie, la déconstruction des codes de l'*incipit* fondés sur l'autobiographie moderne dont le précurseur fut le Français Rousseau avec ses *Confessions* (1782) et le réalisme européen du XIX^e siècle et érigés en modèles universels conduit à un renversement de l'illégitime suprématie du début dans l'espace-temps de l'*incipit* au bénéfice de l'avant-début et de l'après-début, soit des espaces-temps de la

périphérie. Ceux-ci ne sont plus *subalternisés* dans une relation chronologique, hiérarchique et verticale, mais pensés comme des espaces-temps égaux du début, dans une relation horizontale. Ainsi, Padura démontre que la littérature occidentale ne constitue pas l'unique et suprême modèle et que la littérature cubaine est tout aussi capable de proposer d'autres modèles, ni supérieurs, ni inférieurs. Par ailleurs, il est intéressant de noter que s'il s'agit à présent d'obtenir une « *reparación histórica y literaria de su existencia* » (Padura, 2018 ; 35) comme écrivain cubain dans le panorama de la littérature mondiale, son engagement en faveur d'une décolonialisation de la littérature insulaire passe par un nouveau déploiement de son talent d'artiste-artisan cubain, renforçant alors les fondements réels de son auto-mythification.

49. Ainsi, une partie de notre hypothèse initialement avancée a non seulement été précisée, mais aussi, nous semble-t-il, confirmée : le projet de Padura dans et par *La novela de mi vida* repose sur la double biographie autofictionnelle de l'homme, de l'écrivain et de son œuvre, qui se réfléchissent dans des identités intratextuelles et intertextuelles, dessinant des chaînes de *Doppelgänger*. Fondée sur « l'effet-miroir » (Viart, 2007 ; 109), la double biographie autofictionnelle dévoile ensuite ses enjeux autour des motifs de l'avant-début et de l'après-début, dans l'espace-temps d'un *incipit* où les places de l'avant-début et de l'après-début sont maintenant reconues.

50. Cela étant posé, qu'en est-il de la seconde partie de notre hypothèse : quel est donc le « il » qui serait lié au double « je » et qui figurerait aussi au centre du projet de Padura ? Associé inséparable de l'auteur, le lecteur s'impose immédiatement. De même que Dédale fut enfermé avec son fils Icare dans son labyrinthe, l'auteur Padura pourrait à son tour s'être enfermé dans son livre avec son lecteur. Hypothèse renforcée dès lors que nous nous souvenons de la manière dont, dans l'*incipit* 1, le lecteur se réfléchit littéralement dans les pas de Fernando, perdu dans l'interminable avant-début intradiégétique et intratextuel du texte labyrinthe, en attendant de pouvoir enfin franchir le seuil de passage intratextuel entre l'avant-début et le début. *Doppelgänger* de Terry, le lecteur partage en temps réel « la vertiginosa sensación de hallarse descentrado, fuera del tiempo y en otro espacio » (Padura, 2018 ; 15). La lecture devient alors un acte performatif, convertissant de fait le lecteur en personnage biographié. La lecture performative se prolonge par ailleurs jusque dans l'*incipit* 3, quand l'expérience temporelle

du lecteur vient presque se confondre avec l'ancrage temporel diégétique de José de Jesús Heredia que le lecteur suit depuis le début de l'*incipit* 3, soit de la page 32, quand « el reloj marcaba las seis en punto de la tarde », jusqu'à la fin de l'épisode, page 36, quand « Eran las seis y veintisiete ».

51. Toutefois, alors que le lecteur de *La novela de mi vida* ne se situe qu'au début de la lecture de la double biographie autofictionnelle de Padura, José de Jesús Heredia a, quant à lui, fini de lire l'autobiographie de son père. De sorte que, doublement réfléchi dans le fils cadet de José María Heredia, le lecteur de *La novela de mi vida* est converti en un personnage objet d'une double biographie fictionnelle, à la fois performative – installée dans l'espace-temps du début – et anticipée – projetée dans l'espace-temps de l'après-début. Et si la biographie fictionnelle du lecteur se divise en deux temps, c'est bel et bien du fait que l'enjeu est double pour le lecteur. Dans un premier temps, en lisant *La novela de mi vida*, il accède au vrai réel, à la Vérité. Réfléchi dans Terry, le lecteur (re)découvre avec lui la réalité sociale contemporaine de Cuba, grâce à l'auteur Padura dont les romans sont autant de chroniques du réel cubain pris dans ses nuances et ses contradictions, au-delà des deux visions manichéennes contraires que proposent le journalisme officiel et celui de la diaspora. En 2005, Padura se confiait sur ce sujet :

[...] yo quería -y fue lo que pensé desde que escribí *Pasado perfecto*, la primera novela de esta serie- hacer una literatura que de alguna manera fuera dejando también testimonio de lo que ha sido la vida cubana en estos años. Hay un elemento en la realidad cubana que es muy importante: No existe en Cuba un periodismo que refleje todas las contradicciones de la realidad. El periodismo cubano que se hace dentro de Cuba es un periodismo oficial porque los periódicos pertenecen al estado. Muchas veces, el que se hace fuera de Cuba es un periodismo que trata de buscar lo peor de la sociedad cubana como una manera de promover un estado de ánimo, una idea diferente de Cuba. Y son dos polos que siempre están en antagonismo. (Wieser, 2005)

52. Padura est capable de livrer sa réalité vraie de la société cubaine contemporaine non seulement parce qu'il y vit – le motif des origines est alors réactivé dans une nouvelle perspective de justification de la qualité et de l'authenticité de son travail –, mais également parce que lui aussi, précisément en 1989 – tel un reflet inversé de 1998 –, a perdu ses illusions et a accédé à la Vérité. En effet, 1989 marque pour lui, tant au niveau personnel que collectif, l'effondrement de toutes les constructions. Avec la chute du mur de Berlin et le début de la dissolution de l'URSS signée par le renversement des régimes communistes en Europe de l'Est, 1989 marque la fin

d'une époque pour Cuba. Une perte des illusions d'autant plus cruelle que le pays est aussi, cette année-là, le théâtre d'un dernier grand procès stalinien, celui du Général Ochoa, héros de la Révolution de 1959 puis héros de la guerre d'Angola, et de treize autres officiers, révélant l'immense part d'ombre de l'Histoire officielle : Cuba découvre que les héros d'hier sont aussi des malfaiteurs baignant dans des trafics de drogue et des malversations et que le « Líder Máximo », le Père de la Révolution qui a libéré la patrie de Batista, n'hésite pas d'une part à faire exécuter le militaire réformateur pour réaffirmer son autorité, et d'autre part à trahir et sacrifier des officiers afin d'empêcher que la vérité sur les liens entre le sommet de l'État cubain et les trafiquants de drogue colombiens n'éclate au grand jour. En somme, Cuba découvre une réalité bien plus sombre et éloignée de l'idéalisme mensonger du mythe révolutionnaire fondé sur la construction parfaitement contrôlée et protégée d'une Histoire officielle. Au désenchantement collectif, s'ajoute alors pour Leonardo Padura en 1989 l'expérience personnelle d'une nouvelle révélation historique lors d'un voyage au Mexique, comme il le déclare dans le quotidien *Le Monde*, en 2011 :

À Cuba, il était très difficile de connaître la véritable histoire, nous disposions seulement des manuels soviétiques, dans lesquels Staline restait un grand leader, confie Leonardo Padura. En octobre 1989, au Mexique, j'ai été bouleversé par la visite de la maison fortifiée de Trotski à Coyoacan. (Paranagua, 2011)

53. 1989 est donc l'année de la mort symbolique de Padura, de même que 1998, dans l'*incipit* 1, marque la fin des illusions pour Fernando Terry et que 2002, année de publication de *La novela de mi vida*, ratifiera l'accès à la vérité cubaine pour le lecteur, à un réel non fabriqué.
54. Après toute mort symbolique, se pose ensuite l'inévitable question de la renaissance. Notons que 1989 est l'année d'écriture du premier roman de la tétralogie *Las cuatro estaciones*, soit de la première fiction de Padura dont il souhaite faire un témoignage de la réalité sociale contemporaine cubaine. L'auteur renaît ainsi de sa mort symbolique, dans et par la littérature, en diffusant la Vérité à laquelle il a accédé. Renaissance et transmission sont en somme liées, et précisément aussi au cœur de l'enjeu de la biographie fictionnelle anticipée du lecteur. À l'image de José de Jesús Heredia qui détient les Mémoires de son père et doit maintenant décider de son sort, le lecteur de *La novela de mi vida* qui tient entre ses mains, pour sa part, la mémoire contemporaine réelle de Cuba devra, à la fin de sa lecture, décider du destin qu'il donnera à celle-ci, autrement dit du destin qu'il donnera au

roman. Et si, dans l'*incipit*, rien ne révèle encore le comportement que Padura recommande à son lecteur, nous pouvons cependant supposer que l'auteur souhaite que son lecteur suive ses pas, que celui-ci se comporte comme le *Doppelgänger* de Padura lui-même et assume, à l'instar de son modèle, à l'instar de l'esclave qui a su se détacher de ses chaînes sortir de la caverne, la responsabilité citoyenne de diffuser la Vérité afin de libérer d'autres esclaves d'un réel construit et manipulé. En choisissant de rendre compte de la vérité cubaine à laquelle il a accédé, l'Élu Padura s'inscrit non seulement dans le temps de la renaissance, soit dans un après-début, mais offre également, dans et par *La novela de mi vida*, une nouvelle preuve de son engagement civique capable dans un premier temps de guider l'esclave-lecteur vers la libération avant de l'inviter à renaître à son tour, à libérer de nouveaux esclaves en transmettant, lui-aussi, la mémoire de Cuba reçue en héritage.

55. Fondées sur la figure du *Doppelgänger* et jouant alternativement d'un triple ancrage temporel dans l'avant-début, le début et l'après-début, la double biographie autofictionnelle de Padura et la double biographie fictionnelle du lecteur sont similairement construites et écrites. En outre, elles entretiennent une étroite relation qui s'enracine dans une expérience commune. En effet, la biographie fictionnelle performative du lecteur apparaît comme le *Doppelgänger* de la biographie autofictionnelle de l'homme Padura qui s'est détaché des liens qui l'assujettissaient à un réel mensonger et a accédé à la Vérité, tandis que la biographie fictionnelle anticipée du lecteur représente le *Doppelgänger* de la biographie autofictionnelle du romancier Padura et de son œuvre, engagés dans la libération des esclaves enchaînés à un réel fabriqué. Enfin, il est intéressant de remarquer que Padura renforce son auto-mythification, non seulement en se présentant comme le modèle à imiter, mais en se réfléchissant également dans le personnage du philosophe du mythe de la caverne de Platon de sorte que l'auto-mythification ne se limite plus à l'écrivain et à son œuvre, mais s'étend maintenant à l'homme, au citoyen. Sans compter que la frontière entre mythe et réalité est toujours aussi poreuse : s'appuyant sur une expérience collective et personnelle réelle de Padura, puis sur son engagement dans le réel *via* la littérature, l'auto-mythification de Padura s'impose comme réelle.

56. Pour conclure, reprenons depuis le début : «Pero, para empezar, lo mejor siempre es el principio, ¿no?... » (Padura, 2018 ; 19). Se présentant à première vue comme un truisme indiscutable, la remarque d'Álvaro devient pourtant le point de départ à une réflexion menée dans et par l'*incipit*, sur la légitimité de l'*a priori* intouchable début à commencer. Les trois *incipit* se présentent alors comme autant de travaux pratiques qui signent la fin de l'invisibilisation et de la subalternisation des deux espaces-temps frontalières du début et permettent de repenser une relation horizontale et égalitaire entre le trio avant-début, début et après-début. De même, s'il était manifestement indubitable que la biographie fictionnelle de José María Heredia, deuxième récit enchâssé et littéralement au centre de la structure du livre, constituait l'enjeu majeur de *La novela de mi vida*, l'analyse des trois *incipit* a révélé un double projet biographique : d'une part, la double biographie autofictionnelle de l'homme Padura, puis de l'écrivain cubain et de son œuvre, invisibilisés à Cuba ; d'autre part, la double biographie fictionnelle, performative et anticipée, du lecteur de *La novela de mi vida*. La portée du double renversement est donc claire : le réel, tel qu'il est présenté par les autorités ou la diaspora, est un mythe, produit d'une fabrication, et doit toujours être questionné pour révéler la Vérité. Et les exemples de se multiplier dans la biographie autofictionnelle de Padura, attestant ainsi davantage le bien-fondé de sa leçon. De même, les accusations dont il fait l'objet sont des mythes ; de sorte que Padura justifie les injustices dont il est victime :

- 1) Padura n'est pas l'écrivain traître qui continue de vivre à Cuba, mais un homme dont les racines amoureuse, familiales et amicales sont ancrées à La Havane, un homme attaché à son île et dont le lieu de résidence garantit l'honnêteté de son engagement citoyen à témoigner de la réalité sociale contemporaine cubaine ;
- 2) Padura se réfléchit dans Dédale, figure de la mythologie grecque, et le philosophe du mythe de la caverne de Platon, mais ses qualités d'écrivain et ses qualités morales en tant que citoyen ne sont en réalité pas un mythe ;
- 3) la littérature occidentale est érigée comme le canon de la littérature mondiale, mais les littératures de la périphérie sont autant d'autres modèles possibles, de qualité égale, à l'exemple de la littérature cubaine produite par Padura.

57. Ainsi, la double biographie autofictionnelle de Padura s'inscrit dans un double mouvement qui consiste à démontrer que le réel est un mythe alors que le mythe est au contraire, lui, bien réel.
58. D'autre part, si le double est aux origines de la construction des doubles biographies (auto)fictionnelles de Padura et du lecteur, il est également au centre du lien qui unit les deux projets biographiques, l'objectif premier de l'entreprise demeurant bien ambigu. En effet, alors que le lecteur est tout d'abord posé comme le *Doppelgänger* de Fernando Terry qui accède à la vérité sociale cubaine, il est aussi ensuite présenté comme le *Doppelgänger* de José de Jesús Heredia qui, pour sa part, accède à la vérité sur José María Heredia et les hommes de son époque en lisant les Mémoires de son père, précisément présentés comme « una historia capaz de cambiar para siempre la percepción que se tenía del poeta y de varios de los hombres que convivieron con él. » (Padura, 2018 ; 35). De sorte qu'il est légitime de s'interroger sur les principes premiers qui justifient les doubles biographies (auto)fictionnelles, la volonté d'engagement en faveur de l'émancipation citoyenne semblant dépassée par le désir d'auto-justification personnelle de Padura. Dans cette perspective, son lecteur serait alors surtout chargé de diffuser combien le citoyen Padura est un homme intègre, indépendant, responsable et combien l'écrivain est appliqué, talentueux et mérite la gloire. D'ailleurs, n'entendons-nous pas, dès l'attaque de l'*incipit* 1, réfléchi dans la voix mentale de Fernando Terry, la voix du lecteur de *La novela de mi vida* qui aurait préalablement passé commande auprès de son libraire en lui demandant « un café doble » (Padura, 2018 ; 15), soit un produit littéraire typiquement cubain, ancré dans la réalité contemporaine cubaine et écrit par un brillant écrivain cubain vivant à Cuba ?
59. Enfin, nous l'aurons compris, si l'incursion des doubles espaces-temps frontaliers du début dans l'*incipit* sert les enjeux des biographies (auto)fictionnelles de Padura et de son lecteur en les ancrant alternativement dans le trio spatio-temporel de l'avant-début, début et après-début, elle invite aussi, *a posteriori*, à s'intéresser aux espaces-temps frontaliers du texte dans le livre : d'une part, elle suggère l'étude du particulièrement élaboré péri-texte préliminaire de *La novela de mi vida* ; d'autre part, elle incite à considérer le texte comme un espace-temps ouvert à ce qui relève conventionnellement du péri-texte préliminaire et postliminaire. Deux nouveaux axes d'analyse qui pourraient sans doute conduire à de nouveaux éclairages de sens...

Bibliographie

A. PARANAGUA Paulo, « “L’homme qui aimait les chiens”, de Leonardo Padura : l’homme qui tua Léon Trotski », *Le Monde*, 26 janvier 2011. Consultable sur : https://www.lemonde.fr/livres/article/2011/01/06/l-homme-qui-aimait-les-chiens-de-leonardo-padura_1461639_3260.html.

AFP (Anonyme), « Leonardo Padura, écrivain “anonyme” sur une île au futur incertain », *La Dépêche*, 10 mars 2017. Consultable sur : <https://www.ladepeche.fr/article/2017/03/10/2533323-leonardo-padura-ecrivain-anonyme-sur-une-ile-au-futur-incertain.html>.

BEHAR Sonia, « Perspectivismo y ficción en La novela de mi vida: la Historia como versión de sí misma », in *Memoria histórica, género e interdisciplinariedad: los estudios culturales hispánicos del siglo XXI*, Editorial Biblioteca Nueva, 2008, p. 23-29.

CAREAGA C. Roberto, « Leonardo Padura: "El policial me sirve para dar una visión de la realidad cubana" », *La Tercera*, 22 mai 2013. Consultable sur : <https://www.latercera.com/noticia/leonardo-padura-el-policial-me-sirve-para-dar-una-vision-de-la-realidad-cubana/>.

DEL LUNGO Andrea, *L’incipit Romanesque*, Paris, Éditions du Seuil, 2003.

GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, « Poétique », 1972.

GENETTE Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, « Poétique », 1982.

GIMBERT Anne, « De l’île à l’exil ou l’inexorable exil de soi dans *Le palmier et l’étoile* de Leonardo Padura », *Cahiers de la Méditerranée* [En ligne], 82 | 2011, mis en ligne le 15 décembre 2011, consulté le 03 août 2020. URL : <http://journals.openedition.org/cdlm/5731>.

KOUTCHOUMOFF Lisbeth, « Leonardo Padura : “J’ai besoin de la réalité cubaine pour écrire” », *Le Temps*, publié le 15 juin 2018 et modifié le 1^{er} février 2019. Consultable sur : <https://www.letemps.ch/culture/leonardo-padura-jai-besoin-realite-cubaine-ecrire>.

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 / défaisseur de vérités*, mis à jour le : 29/04/2017, URL : <https://revues.univ-pau.fr/lineas/1616>. Dernière consultation le 3 août 2020.

LUCIEN Renée-Clémentine, « La novela de mi vida, de Leonardo Padura : une variation sur la trahison et la censure », *Les ateliers du SAL*, 2007. Article consultable sur : <http://crimic-sorbonne.fr/seminaire-amerique-latine-sal/manifestations-sal-avant-2015/discours-et-contrainte/la-novela-de-mi-vida-de-leonardo-padura-une-variation-sur-la-trahison-et-la-censure/>. Dernière consultation le 3 août 2020.

MARCHAND Cécile, « À la recherche de la vérité perdue dans *La novela de mi vida* de Leonardo Padura », *Líneas* [En ligne], Numéros en texte intégral /, *Leonardo Padura Fuentes faiseur / défaisseur de vérités*, mis à jour le : 10/12/2017, URL : <https://revues.univ-pau.fr/lineas/1635>. Dernière consultation le 3 août 2020.

MARTÍNEZ SÁNCHEZ Yuly Paola, « La novela de mi vida. Ficción biográfica del poeta José María Heredia ». Article consultable sur : <https://www.uninorte.edu.co/documents/7399101/13119142/art+2/c4544c24-8142-4b66-82b5-6a01ae18d17e> . Dernière consultation le 3 août 2020.

PADURA Leonardo, « Fraternidad », *El País*, 25 mars 2005. Consultable sur : https://elpais.com/diario/2005/03/25/opinion/1111705207_850215.html.

PADURA Leonardo, « Yo quisiera ser Paul Auster », in *Yo quisiera ser Paul Auster. Ensayos selectos*, Madrid, Editorial Verbum, « Ensayo », 2015, p. 285-292.

PADURA Leonardo, *La novela de mi vida*, Barcelone, Maxi Tusquets Editores, 2018 (quatrième réédition).

PERILLI Carmen, « Mitologías de autor en la escritura de Leonardo Padura Fuentes. Entre Heredia y Hemingway », in *Revista iberoamericana*, Vol. LXXIX, Núms. 244-245, Julio-Diciembre 2013, p. 989-999. Article consultable sur : <http://revista->

iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/7133.

Dernière consultation le 3 août 2020.

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.

WIESER Doris, « Leonardo Padura: "Siempre me he visto como uno más de los autores cubanos" », 2005. Consultable sur : http://www.cubaliteraria.cu/autor/Leonardo_Padura/entrevistas/con-doris-wieser.html.