

**De la première à la dernière ligne de la ligne 1 : *La novela de mi vida* de Fernando Terry – chapitre 2¹
(p. 22-26)**

CAROLINE LEPAGE

(AVEC LA COLLABORATION DE DIANA GIL HERRERO)

UNIVERSITÉ PARIS NANTERRE –

UR ÉTUDES ROMANES / CRIIA/GRELPP

c.lepage@parisnanterre.fr

1. Ici, ce n'est pas l'espace – les mobilités entre trois lieux – qui structure le chapitre, mais le temps – les mobilités entre trois époques. L'époque des retrouvailles (la fameuse réunion voulue et annoncée par Álvaro, l'ami-« hermano ») et, par le biais d'un enchâssement d'analepses, d'abord l'époque du bonheur (quand Fernando avait un avenir radieux devant lui), ensuite l'époque des prémices de la séparation et du malheur (en cet instant où quelques paroles malheureuses devant le mauvais interlocuteur auront des conséquences tragiques).
2. Avec, entre ces époques, deux éléments fédérateurs et complémentaires, qui démultiplient leur sens, en soi et dans leurs diverses combinaisons possibles : le motif de la première fois et le motif de l'achèvement. Il y a ainsi :
 - la première réunion des Socarrones depuis très longtemps (Álvaro a bien précisé dans le chapitre précédent : « hoy los Socarrones van a estar todos juntos por primera vez en veinticinco años » [19]) dans le temps chronologique 3 – qui marque la fin de la rupture d'avec le passé ;
 - l'évocation de première amitié dans le temps chronologique 1 – peut-être marque-t-elle la fin de l'innocence idyllique de l'enfance ;
 - la première confrontation avec les instances répressives du régime dans le temps chronologique 2 – qui marque la fin de la période heureuse de la prime jeunesse.

1 Dans cette série d'articles, nous numéroterons les chapitres (ou section, ou bloc, puisqu'il ne s'agit pas à proprement parler de chapitre) en ne prenant en compte que la ligne 1. Le chapitre 2 correspond donc à la 3e dans l'intégralité de *La novela de mi vida*.

3. Des premières en outre placées sous le signe d'une initiation réalisée systématiquement dans l'antagonisme. L'idée étant aussi, dans la superposition, de souligner l'écart entre :
 - les duels imaginaires. Celui qu'un Terry vieillissant projette sur ses amis... et que le déroulé du récit devra trancher dans un sens ou dans l'autre ;
 - les duels symboliques. Celui où un devoir d'espagnol a donné la victoire à un Terry enfant contre Miguel Ángel, son ami... Il est d'ailleurs intéressant que le Fernando adulte éprouve le besoin de se remémorer cet épisode précisément au début du chapitre 2, c'est-à-dire quand il retrouve le groupe, car cela lui permet de préciser qu'il n'a pas été l'agresseur (« debió liarse con él a las trompadas » [22] / « con lágrimas de impotencia en los ojos retó a Fernando » [22]) et qu'il a pleinement dominé, en somme qu'il a eu doublement le beau rôle, moralement et pour la qualité de sa plume, puisque c'est aussi et avant tout sur ce plan que se jouera la concurrence entre les Socarrones ;
 - et les duels réels. Celui que Terry a perdu, par sa faute, contre l'affreux Ramón, alors qu'il était un jeune homme.
4. Ce qui se combine, donc, avec des achèvements, placés, eux, sous le signe de l'attente subie et passive, et qui, à leur tour, ouvrent sur des débuts.
 - Dans les premières lignes du chapitre, on finit d'attendre l'arrivée de Miguel Ángel pour que la conversation des retrouvailles commence, celle qui doit placer à nouveau le protagoniste dans la réalité et mettre fin à sa *décubanisation* ;
 - l'achèvement de la défaite non plus seulement symbolique, mais bien concrète de Miguel Ángel, décrit en « cimarrón acosado » (22) et le début d'un autre type de relation entre son personnage et celui de Fernando ;
 - tandis que dans les dernières, on finit d'attendre qu'Enrique sorte de prison, condition *sine qua non* pour, enfin, avoir une conversation avec lui. C'était la première de ces attentes qui allaient séparer Terry d'avec ce / ceux qu'il aimait... Elle couvrait, déjà, « varias semanas » (26), « un año y medio » (26), qui deviendraient dix-huit longues années de séparation.

5. On le comprend : là aussi, non seulement le mécanisme conjugue les époques pour la démonstration sous-jacente que tout change sans véritablement changer, sans véritablement savoir / pouvoir / vouloir changer (suivant ce qu'a posé le premier re-dialogue entre Fernando et Álvaro dans le chapitre 1), mais permet, comme dans la séquence d'ouverture du roman et comme dans beaucoup d'autres par la suite, de relier le début et la fin du chapitre, c'est-à-dire, de nouveau, de manière visiblement redondante, les commencements et les achèvements, parce que les lignes temporelles deviennent des boucles qui se referment après s'être prolongées très loin les unes des autres... On en revient toujours au point de départ, matriciel.
6. À quoi cela sert-il ?
7. Dans la macro-structure du roman, cela prépare le terrain pour l'astuce trouvée par Padura afin de relier tous ses fils narratifs entre eux et les faire s'entre-signifier : la confluence et la suture « naturelles » avec l'histoire de José María Heredia et avec celle de José de Jesús Heredia. Car suivant cette théorie que début = fin, et fin = début, on peut effectivement reculer le point de départ autant de fois et aussi loin qu'on le veut pour chercher du sens, pour quérir de la crédibilité et de la légitimité... jusqu'à trouver la figure tutélaire fétiche et le récit idoine à lui associer.
8. Quel sens émerge-t-il, par conséquent, ici, de cette convergence et conjonction du début et de la fin, de la première et de la dernière fois ?
9. La construction de l'amorce de ce chapitre ressemble fort à celle du chapitre 1 : tout commence par une plongée dans l'intériorité de Fernando, ses « elucubraciones » – en l'occurrence non plus des fantasmes, mais des souvenirs –, interrompue par la conjonction adversative « Pero » (cf p. 16), qui, après une suspension de la diégèse (symptôme supplémentaire qu'avec un point de vue « malade », il n'est pas possible d'avancer en ligne droite... ou, plus exactement, sur une seule ligne), le ramène à la réalité de l'espace et du temps présents et à celle du passé ; à la convergence des deux : à la réalité réelle. On notera que le « Pero » qui lance la dernière phrase de l'*excipit* a d'ailleurs la même fonction : « Pero la llamada reparadora no se produjo » (26).
10. Ce qui montre bien comment l'auteur articule les deux premiers chapitres de la ligne 1 entre eux. Chapitre 1 / phase 1 du diagnostic : fantasmes

us réalité et remède Álvaro... Chapitre 2 / phase 2 du diagnostic : souvenirs us réalité et remède Socarrones. Par ailleurs, on constate l'importance de la lecture, dans un cas comme dans l'autre : dans le chapitre 1, l'éveil au réel passait par la lecture de la lettre d'Álvaro (« Pero desde que le llegara la carta... » [16]) et dans le chapitre 2, par la lecture du regard de Miguel Ángel (« [...] descubrió en sus ojos una mirada... » [22]). D'une lecture bien particulière, toutefois, puisqu'elle s'opère systématiquement depuis Fernando, avec tous les problèmes d'interprétation que cela pose, il est vrai, eu égard à ce qui a été montré / démontré dans le chapitre 1. Cela soulève d'ores et déjà des interrogations méthodologiques et théoriques sur la viabilité du récit mémoriel en soi et, donc, sur la nécessité du croisement avec d'autres sources..., qui peuvent, par exemple, prendre la forme d'une ligne de récit 2 et d'une ligne de récit 3, s'agissant du montage retenu dans *La novela de mi vida*.

11. Pour ce qui est du contenu, ce chapitre s'ouvre sur l'amorce d'une galerie de portraits, depuis Terry, donc, prolongée dans le chapitre suivant, le sixième. Le troisième et le sixième composent de ce point de vue l'un des diptyques clé du roman (à ce propos, il faudra voir à quoi servent les deux séquences intercalées, la quatrième donnant la parole à José María Heredia, la cinquième se plaçant du côté de José de Jesús Heredia... Cela va très certainement beaucoup plus loin qu'une simple suspension de la ligne 1). S'il y a tout le groupe sur la terrasse d'Álvaro (Conrado, Arcadio, Tomás, Miguel Ángel, d'une certaine façon Enrique et Víctor – grâce à au maître des cérémonies, qui les convoque en allumant les bougies qui indiquent leur présence), parce qu'il faut apparemment qu'ils soient tous réunis là, en une belle communauté cubaine bigarrée, pour cette restauration de *cubanité*, le regard de Terry se porte / est porté en premier sur Miguel Ángel, *alias* El Negro, puis sur Conrado, *alias* El Guajiro – les deux seuls personnages à avoir un surnom dans le groupe.
12. Pourquoi précisément eux ? Et pourquoi précisément de cette manière-là ?
13. À propos de Miguel Ángel, il est utile d'anticiper ce que nous apprendrons dès le chapitre suivant, à savoir qu'il s'agit du plus vieil ami de Fernando ; il le connaît « desde los días rosados del cuarto grado » (40), alors qu'ils avaient 8 ou 9 ans. Il y a donc là une jonction pleinement symbolique des temporalités, présent-fin et passé-début et, inversement, entre présent-

fin et passé-début, puisque Miguel Ángel arrive le dernier alors qu'il aura été le premier à entrer dans l'existence de Terry, amenant avec lui le passé le plus lointain de Fernando à Cuba, générant par là le retour aux sources premières. Logique, en somme, qu'il soit le premier à entrer sur scène – la comparaison théâtrale se justifie d'autant plus que la terrasse des rencontres d'antan a tout d'une scène de théâtre, avec, de nouveau, la porte qui joue le rôle symbolique de rideau (en référence au « –Ábrele tú » [22], qui n'est d'ailleurs pas sans rappeler l'injonction de la phrase d'amorce du roman...), où chacun va successivement, dans un ordre révélateur, interpréter son rôle du jour : sa version de la *cubanité* de l'intérieur. L'objectif est simple, (trop ?) basiquement didactique : cela ne fait que mieux mesurer l'écart entre passé et présent, entre début et fin, dans la version, d'un côté, d'un Miguel Ángel en adolescent énergique, combatif et exigeant avec lui-même (« [...] siempre emulaba, vivía en competencia, buscaba casi desesperadamente la perfección, con una obsesión y una energía... »), et, de l'autre côté, de l'homme pourchassé et vaincu d'aujourd'hui (« Fernando descubrió en sus ojos una mirada de cimarrón acosado que jamás hubiera imaginado » [22]). Celui qui n'est tellement plus lui-même qu'il ne sait plus répondre à la simple question de savoir comment il se porte, n'y voit même plus le moindre sens : « –¿Y tú cómo estás, Negro? –le preguntó Fernando» [...] « Creo que bien, dijo al fin en otro, como si no fuera importante » (23).

14. Important également – et plus intéressant, de notre point de vue – que ce personnage soit décrit comme « el más intransigente y orgulloso de los Socarrones » (22). Car, dans le système du traitement de l'outil personnage mis en place par l'auteur – dont l'un des rouages repose sur cette sorte de fausse objectivité qui bâtit supposément de la véridicité grâce à la combinaison des subjectivités du regard des personnages –, cela permet d'annoncer que sera dès l'abord projetée sur Terry la lumière cubaine, socialement, politique et historiquement cubaine, la plus crue, à la fois intransigente et orgueilleuse, donc... Pas non plus de servilité à attendre ici. Positionnement qu'a vocation à renforcer l'utile anecdote issue de l'enfance des deux hommes, à signification croisée et cumulée (autant pour décrire Miguel Ángel que pour préparer la description à venir de Fernando), avec laquelle s'ouvre ce chapitre, à savoir un duel, déjà :

Fernando nunca podría olvidar aquella tarde, a la salida de la escuela, en que debió liarse con él a las trompadas luego de haberlo vencido en el concurso de

español para alumnos de sexto grado: el negro Miguel Ángel había asumido la derrota como una ofensa personal, y con lágrimas de impotencia en los ojos retó a Fernando, buscando quizás emparejar las acciones en su guerra sin cuartel por la supremacía... (22).

15. Miguel Ángel est un ami très proche, certes, mais un ami de la part duquel il ne faudra pas attendre la moindre once de complaisance.
16. Révélateur également de l'intentionnalité de l'auteur à l'égard de son outil personnage que cela permette de marteler l'idée selon laquelle le regard et les interprétations que Fernando pose et tire sur et de la réalité sont déformés et détraqués, dans la mesure où les filtres et les prismes qu'ils superposent sur le monde et les autres ne changent pas, qu'il s'agisse de sa perception des retrouvailles avec, dans le chapitre précédent, l'ami le plus cher à son cœur, et, ici, avec le premier chronologiquement. De nouveau, il est maladivement :
 - « horrorizado » (23) ;
 - saisi par l'« angustia » (23) ;
 - concentré sur le sordide... plus exactement, puisque, on l'a vu, cela relève de l'interprétation d'un / à travers un regard, d'une vision hideuse portée sur ce qui n'est finalement jamais que la manifestation concrète et banale du passage du temps sur les choses et les êtres : « Miguel Ángel se estaba quedando calvo, parecía flaco pero a la vez tenía panza y sus dientes llevaban el color del café y el tabaco » / « azotea ruinosa » (23) ;
 - refermé sur lui-même : « verse en aquel espejo » (23) ;
 - privé du contrôle à cause de ses obsessions : « [...] sabía que uno de los presentes, o alguno de los dos ausentes justificados [...], había sido quién lo acusara de saber que Enrique planeaba una salida clandestina del país » (23). À telle enseigne que la « penúltima cena de los Socarrones » prend pour lui une dimension symbolique quasiment biblique : il est une figure de Christ sacrifié cherchant un Judas parmi ses amis ;
 - condamné à errer dans la réalité d'un zombie ne voyant autour de lui que des « espectros » et des morts, alors qu'il se tient pourtant devant des êtres bien vivants ou qu'on tente justement de rendre vivants grâce aux bougies ;
 - incapable de profiter de « lo que más quería [...] de ella [« la parte más importante de su vida »] » (23) ;

- éternellement en décalage avec les autres, puisque si, lui, ne sort pas de ses cogitations, les autres, eux, agissent : « fue », « se daban la mano », « se acercó », « disparó », etc. (23).

17. Mais il y a une quatrième raison pour expliquer que Miguel Ángel soit le dernier / premier – premier / dernier... – et avec lui, dans un second temps, en un jeu de miroir inversé, Conrado. Cette raison est d'ordre socio-politique et explique d'ailleurs que les personnages apparaissent sous leurs surnoms (El Negro et El Guajiro), hautement symboliques pour Cuba et la Révolution. Voilà sans doute pourquoi au-delà des préjugés de races et de classes qu'ils subissent, y compris de la part de leurs amis, ils sont les seuls à avoir un surnom dans le groupe..., parce qu'ils incarnent et représentent avant tout leur identité collective plus qu'individuelle.

18. Cette raison politique se décline de deux manières.

19. 1) Il s'agit tout d'abord que Fernando soit immédiatement confronté à la réalité du « bilan » de quarante ans de révolution castriste.

20. Il faut commencer par commenter la référence à l'esclavage (la première dans le roman). Elle permet ainsi un renvoi vers un passé encore plus lointain, qui ajoute quelques maillons à la trame des temps qui se rejoignent et se confondent, pour, en l'occurrence, montrer que là où le passé révolutionnaire laissait espérer à un Miguel Ángel conditionné par l'Histoire qu'il n'aurait qu'à lutter, contre lui-même et contre les autres, pour espérer « derrotar los históricos atavismos y prejuicios sufridos por los hombres de color. » (22), le présent n'a rien su faire d'autre que le ramener à sa condition première, le cantonnant tragiquement à la catégorie des esclaves cimarrons, traqués et apeurés. Nul besoin d'insister sur l'implicite politique critique contenu dans cette description. Avec, justement, la précision de taille quant à l'étendue réelle du « message » à retenir que ladite description passe par le filtre du regard de Terry (« al verlo » [22]) et des interprétations tirées de ce qu'il regarde (« descubrió en sus ojos » [22]). Or, étant donné la manière dont regards et interprétations du protagoniste étaient présentés et évalués, massivement disqualifiés, dans le chapitre 1, il serait très certainement hâtif et imprudent de s'en tenir à une équivalence Terry = narrateur-auteur et, par conséquent, d'une dénonciation, pour le coup, terriblement didactique, de la réalité. La dissociation entre créateur et créature permettrait d'ailleurs ici de mieux « comprendre » la lecture passablement essentialiste qui est faite du personnage de Miguel Ángel. On lais-

sera de côté le supposé « cubanisme » du surnom « El Negro » ; mais que dire, en effet, de cette approche psychologisante et même psychanalytique du personnage depuis sa couleur de sa peau, *a fortiori* enchevêtrée dans des tout aussi supposés, mais ô combien problématiques, en soi et dans leur formulation, « históricos atavismos [...] sufridos por los hombres de colores » (22) ? Quant la suite du chapitre révèle l'étendue des préjugés de Terry à l'égard de l'homosexualité de son autre ami, Enrique, cela ouvre l'horizon des soupçons en chaîne...

21. Il faut ensuite commenter la mise en scène d'un autre duel, entre Miguel Ángel et Conrado, cette fois, qui relie, là encore, passé et présent. Fernando se le rappelle depuis le passé (« [...] se daban la mano con la frialdad previsible » [22]) tandis qu'Álvaro semble l'orchestrer à son intention depuis le présent (« tal vez con toda intención » [22]), dans une mise en scène de surcroît particulièrement ironique puisque celui qui a réussi grâce au régime se voit placé dans la position de jouer le rôle de groom pour celui qui a échoué à cause du régime et sans la présence duquel rien ne semble pouvoir réellement commencer. On l'a dit dans notre analyse du chapitre 1 : Álvaro est le maître des cérémonies de « la penúltima cena de los Socarrones » (23), destinée à permettre à Terry de retrouver et de se reconnecter avec « la parte más importante de su vida » (23).

22. Pour quel objectif ?

23. En premier lieu, cela sert à continuer de broser le portrait d'un Miguel Ángel finalement toujours intransigeant et orgueilleux pour les sujets « importants »... (donc nullement émoussé sur le plan éthique et moral pour évaluer et juger) ; en second lieu, surtout, à opposer les deux principales facettes de l'engagement militant tel qu'il s'est décliné et tel qu'il a évolué dans l'île, et montrer comment l'une, enflammée, mais pure, a perdu la partie contre l'autre, froide et impure. Ce qui, toujours depuis le regard et l'interprétation de Fernando (on le comprend grâce à la combinaison du verbe [« había observado », 22] et des deux points), ouvre sur une dichotomie sans nuance :

[...] mientras uno era estigmatizado como desafecto político, el otro había ascendido por los caminos de la burocracia y la confiabilidad, hasta convertirse en director de una corporación mitad cubana, mitad española, encargada de exportar cacao e importar confituras (22-23).

24. Pour le coup, on retrouve l'un des principaux chevaux de bataille de Padura : c'est sur ce clivage entre les justes et les « hijos de puta » (l'expression devient un *leitmotiv*, placée significativement dans la bouche des « meilleurs » personnages...), auquel il attribue l'échec de la révolution, qu'il a construit chacun des volets de la tétralogie havanaise. Le premier, *Pasado perfecto* (1991)², met ainsi l'enquêteur, le Lieutenant de police Mario Conde, aux prises avec deux hauts fonctionnaires corrompus, dont l'un, Rafael Morín, a été élève dans le même lycée que lui... Le protagoniste devient le témoin des compromissions et hypocrisies d'un adolescent devenu un fossoyeur des belles et glorieuses valeurs auxquelles d'autres croyaient, portaient et incarnaient (entre autres, Olga, l'enseignante qui animait l'atelier d'écriture créé avec un groupe d'élèves). On le voit, la frontière entre les instances narrateur-auteur et personnage-narrateur se révèle parfois ténue... et cela soulève bien des interrogations sur le discours que construit et que porte cette ligne 1 du récit. Nous aurons l'occasion d'y revenir. Pour preuve que l'auteur veut enfoncer le clou sur ce point dans *La novela de mi vida*, il ne s'en tient pas au regard disqualifiant de Fernando sur Conrado... Il étaie, effectivement, en enchaînant avec une prise de parole directe de ce dernier : « —Si alguien se entera de que estoy aquí con el loco ése, más nunca en mi vida veo un caramelo ni en fotografía —había advertido Conrado cuando supo de la segura presencia del Negro » (23). Ce qu'il dit, ce qu'il admet de lui-même – en somme sans qu'on puisse attribuer cela ni aux fameuses élucubrations et, donc, aux préjugés de Terry, ni à ceux d'une simple instance narrateur (manœuvre auctoriale habile, mais facile) –, 1) c'est qu'à ses yeux, avoir cru en une révolution juste et égalitaire, en la Révolution, ne peut que relever de la folie et 2) c'est encore que pour lui, l'accès aux postes à responsabilités qu'on lui a confiés se résume au moyen d'obtenir un « caramelo ». S'agissant de l'auteur et de la fresque historique qu'il projette de dresser dans *La novela de mi vida*, il est, quoi qu'il en soit, à la fois intéressant et fort significatif que Conrado n'ait pas été exclu du groupe, ni dans le passé, ni, encore plus étonnant, dans le présent. Il se trouve bien là, en ami de surcroît. Justement parce que, semble-t-il, même les « hijos de puta » ont foi en l'idéal suprême des Cubains, de tous les Cubains : l'amitié (« aunque aceptó quedarse » [23]). Est-ce à dire qu'il s'agira dans le roman de 2002 de dresser un simple bilan et non pas de régler des comptes ? Faut-il voir là une autre manifestation de l'illusion

2 Leonardo Padura Fuentes, *Pasado perfecto* (1991), La Habana, Ediciones Unión, 1995.

padurienne d'une possible grande réconciliation entre Cubains de l'intérieur puis entre Cubains de l'intérieur et Cubains de l'extérieur autour de cette charmante utopie de la fraternité virile – celle qui s'amuse et se complaît dans des duels finalement *pro forma* plus que réels..., par exemple à travers la description de la parodie de western exécutée par Miguel Ángel et Álvaro : « Entonces sacó de la cintura una pistola imaginaria y le disparó a Álvaro, que le respondió de la misma forma. Los dos soplaron el cañón de sus pistolas y las guardaron en su lugar: así solían saludarse desde hacía treinta años » (23) ? Sans doute, à en croire l'attitude de Miguel Ángel, qui, en dépit de son caractère emporté (c'est à cela aussi que servait le premier paragraphe du chapitre), demeure muet, décidé à ne pas prolonger le duel, préférant aller noblement et affectueusement au devant de Fernando, le Cubain de l'extérieur... les trois angles du triangle enfin réunis. Le déséquilibre perdure évidemment, entre un Conrado, dont les premiers mots sont l'expression de son inquiétude égoïste d'être vu en compagnie de Miguel Ángel (petit coup bas de l'auteur puisqu'il s'agit d'un rappel), et Miguel Ángel, dont les premiers mots, altruistes, sont pour Fernando : « —Qué bueno verte, compadre » (23). Après avoir été reçu par Álvaro en « hermano » (chapitre 1), Fernando l'est à présent en « compadre », suivant la logique qu'il redeviendra cubain, légitimement cubain, grâce aux Cubains de l'intérieur... – plus exactement, c'est la nuance qu'apporte le chapitre 2, grâce aux « bons » Cubains de l'intérieur.

25. 2) Il s'agit aussi de préparer la lecture du positionnement politique de Fernando dans la suite du chapitre. Où se situait-il, lui, par rapport aux deux versions de l'engagement militant de Miguel Ángel et de Conrado ?

26. Les trois paragraphes suivants couvrent ce que l'on a désigné sous l'étiquette de « époque du bonheur » (« Fernando se consideraba un hombre feliz » [23]), néanmoins ouverte par une courte phrase (« Aquel había sido el primer paso hacia el exilio » [23]) qui suffit à projeter l'ombre de l'« époque du malheur » sur l'intégralité de cette description, évidemment pour souligner le tragique de la situation de l'exil de Terry, qui « Hasta entonces [...] jamás había concebido la idea de vivir en otra parte ». Plusieurs éléments s'en dégagent.

- La distance infranchissable séparant le protagoniste de ce passé ; ce que traduit, en effet, la présence des pronoms démonstratifs (« Aquel »

[23] / « aquellos » [23] / « Aquellos » [24]) systématiquement placés en tête de ces trois paragraphes, pour mieux marquer que les événements narrés appartiennent à un temps très lointain, radicalement révolu.

- L'écart entre la mention des dix-huit longues années d'exil de Fernando et la brièveté de ses deux années de bonheur (cela étant volontairement répété : « dos años antes » [23] ; « Aquellos dos años como profesor fueron quizá los mejores de su vida » (24). À croire que la ration double de café salvateur commandée dans la première phrase du roman et les deux verres de rhum (celui que lui tend son ami et celui qu'il réclame [19]) bus chez Álvaro à la fin du chapitre 1 avaient pour vocation de l'aider à surmonter le souvenir douloureux de chacune de ces deux années. On remarque au passage – il s'agit de l'un des nombreux maillages que tissent les premiers chapitres entre les deux récits et les deux personnages pour faire émerger une gémellité « naturelle », et donc crédibles, entre eux – que dans le cas d'Heredia (cf les 4 premiers chapitres de sa ligne narratives [2 ; 4 ; 7 ; 13 du roman]), la période de bonheur absolu aura également duré deux ans (emplis d'à peu près les mêmes sources d'exaltation : la littérature, les amis, les femmes...), entre l'âge de 14 ans et l'âge de 16 ans, avant que, pour lui également, tout change, avec le départ forcé.
- Ce portrait en surface banalement romantique d'un jeune homme amoureux des poètes et de la poésie montre l'importance de la littérature (dans sa conception romantique, justement) pour son existence, car il s'agit d'en faire un poète, intrinsèquement et viscéralement – comprendre : un vrai poète. Se déploie ici, en effet, une stratégie destinée en priorité à (dé)-montrer une vocation de toute éternité, presque consubstantielle (la précision « gracias a sus lecturas juveniles » [23] entérine l'idée qu'il s'est construit comme enfant puis comme adolescent, en tant que personne, à travers ses choix de lectures et le rôle qu'il leur a donné en, littéralement, s'y abreuvant, comme on s'abreuve du lait maternel : « apropiándose golosamente de olores, luces, sueños y amores extraviados » [23]). L'important tient ici à la délectation que représente pour lui la lecture et la manière dont cela le transporte dans une réalité de merveilles. La bataille à l'examen d'espagnol contre Miguel Ángel a aussi cette fonction d'exposer l'évidence d'un talent inné, de surcroît reconnu, également depuis le début, à la fois par l'institution,

qui l'a couronné, et par le camarade de classe / ami... d'autant plus profondément que cela s'est fait dans la douleur liée à la jalousie. Une vocation de toute éternité et aussi religieuse, plus encore que simplement / pauvrement artistique ; le texte parle bien de « fe poética » (23). D'où la mise en évidence implicite de l'importance de l'amputation mentale, de l'ordre du trouble psychique, quand Terry n'est plus en condition d'écrire lui-même, comme cela sera dit plus avant. Pour lui, la littérature représente également une source de félicité (« En aquellos años de fe poética, Fernando se consideraba un hombre feliz » [23]). D'où l'importance de la tristesse, de l'ordre de la pathologie clinique, de nouveau, liée à cette même impossibilité. Et, pour finir, la littérature aura à proprement parler façonné la géographie de son imaginaire. S'il connaît le monde / ce qu'il connaît du monde, c'est à travers les grands auteurs et les grands textes qui l'ont décrit et exalté. D'où l'importance de l'impact de la cruelle dissonance entre espaces étrangers fantasmés, « el Nueva York de Whitman y Lorca; el París de los simbolistas y surrealistas; el Buenos Aires de Borges, la Andalucía de Alberti y la Castilla de Machado » [23], et espaces étrangers réels, notamment tels qu'ils lui sont brutalement apparus à son arrivée aux États-Unis. Cela a été décrit dès le début du chapitre 1 à travers l'évocation de la Miami du camp de réfugiés installé dans les jardins de l'Orange Bowl (15).

27. Un vrai poète, des pieds à la tête, donc, c'est-à-dire le digne héritier de José María Heredia. Dans *La novela de mi vida*, on le comprend rapidement, tout converge, en effet, vers un seul et même objectif : déconstruire des légitimités (à commencer par celle du sang, présente avec le fantomatique José de Jesús Heredia et avec les rétifs Junco) et en reconstruire d'autres (à commencer par celle du cœur et de l'intelligence) pour revendiquer le titre convoité de fils spirituel du modèle absolu. Les affinités poétiques entre Heredia et Terry sont d'autant plus manifestes et porteuses de sens qu'elles se cristallisent sur la ville, La Havane en premier.

- Un vrai poète, certes, mais aussi et surtout, un vrai poète cubain, car si « soñó viajar y conocer los sitios emblemáticos de la poesía » (23) grâce aux auteurs étrangers, y compris en Amérique latine (Borges) et en Espagne (Lorca, Alberti et Machado), la description se révèle d'un tout autre ordre s'agissant des Cubains. Il est bien dit que « terminó por

enamorarse de » (23). Tomber amoureux de la *cubanité* à travers la capitale de l'île : « terminó por enamorarse de La Habana de Heredia y de Casal, de Eliseo Diego, Lezama y Carpentier » (23). Outre qu'elle permet d'égrener, l'air de rien, l'ampleur des connaissances de Terry en matière de littérature cubaine, une nouvelle fois à un âge précoce, et, donc, de construire de plus belle sa crédibilité et légitimité comme exégète et comme héritier / continuateur, cette liste de noms prouve qu'une *cubanité* légitime n'est pas seulement une *cubanité* vécue, mais aussi, complémentaiement, une *cubanité* lue, à travers les œuvres des grands hommes de lettres, ayant de surcroît chantée l'île. La poésie a traduit La Havane / Cuba pour Fernando, la lui a fait percevoir et comprendre depuis son essentielle et profonde littérarité, comme si la Havane était Cuba et comme si Cuba était la littérature : « [...] aquella ciudad plagada de metáforas y revelaciones insondables a la cual viajaba en sus más arduas lecturas... » (23). Le patriotisme se situe massivement au cœur de ce portrait, pour des raisons évidentes dans cette phase d'élaboration du protagoniste et de ce qu'il doit symboliser, métaphoriser et emblématiser. Son calvaire sera vu comme d'autant plus injustifié et injuste. Ainsi précise-t-on que son mémoire de « tesis de grado » (23) portait sur « la invención de la lírica de los símbolos y representaciones de la cubanía en las obras de José María Heredia » (23-24). On se situe bien là au centre de la question identitaire, doublement : à la fois parce que Fernando a travaillé sur la *cubanité* comme thème décliné en symboles et représentations, et parce que cette étude avait pour objet l'œuvre de celui qui en est en quelque sorte le père, à la fois par son implication dans les combats pour l'indépendance de l'île et pour son rôle dans la fondation de la littérature nationale... Il incarne la *cubanité* – plus exactement la bonne *cubanité*, là où Del Monte incarnerait son versant négatif. Or, sur ce plan, le rôle de Terry n'est pas secondaire quand on mesure que grâce à lui, ont été révélées « nuevas aristas en la noción de la patria en la imaginaria del poeta » (24). Preuve, d'une part, de la légitimité du personnage à revendiquer qu'il est bien cubain, en dépit de son long exil ; preuve, d'autre part, des conséquences tragiques de l'éloignement, capable de *décubaniser* jusqu'à ce Cubain-là. Sans doute cette importance stratégique de la question patriotique, des crédibilités et légitimités qui en découlent, explique-t-elle aussi que, curieusement, seul Borges soit mentionné au panthéon des idoles du protagoniste pour

l'Amérique latine entière, alors qu'on y trouve trois Espagnols. Faut-il voir là une manière de limiter l'importance de l'héritage en provenance des autres pays hispano-américains, si ce n'est dans l'absolu, du moins dans la construction de la personne et du poète qu'est devenu Terry... afin de renforcer, indirectement, mais clairement, à la fois sa *cubanité* et la théorie de l'insularité / l'autonomie culturelles des Cubains ?

- À quoi il faut ajouter que pour que la réflexion de Fernando sur Heredia, et à travers lui, sur la vraie et belle *cubanité*, soit reçue « naturellement » par le destinataire-lecteur sous le sceau de la vérité, et soit donc indiscutable, il ne faut pas seulement que le personnage apparaisse comme un authentique poète et qu'à ce titre, il soit en mesure d'entendre et de comprendre dans ses tripes la parole et les pensées du maître, ou, même, qu'il ait écrit un « simple » mémoire de « simple » étudiant... Il s'agit aussi qu'il soit installé dans la position du meilleur critique, exégète et historien de l'œuvre possible, en somme celui qui, effectivement, dira et écrira la vérité parce qu'il sait (pour le volet de l'érudition) et parce qu'il sent (pour le volet de l'inspiration créatrice). Avec, encore une fois, l'insistance sur la précocité, qui, à ce stade, confine au génie. Logiquement, on nous précise que le « tribunal examinador » (24) lui décerna « la máxima calificación » (24), arguant, pour justifier son évaluation de « propuestas excepcionales » (24), et qu'à ce titre, son mémoire méritait de devenir la référence académique sur le sujet : « el trabajo debía publicarse y convertirse en texto de consulta para los estudiantes » (24). Le tout s'achevant par son inscription en doctorat (« en Ciencias Filológicas » [24]), avec mission de préparer « una nueva edición crítica de las poesías de Heredia, comentadas y anotadas desde la novedosa perspectiva de su estudio de graduado » (24). Inscription assortie de l'offre d'un poste « como profesor de la Escuela de Letras » (24), rien moins... Le voilà en spécialiste absolu et incontesté d'Heredia, depuis la « perspectiva novedosa » de la *cubanité* de l'auteur et de son œuvre.
- On retient pour finir que Terry vit dans une sorte de surréalité, ou réalité décontextualisée, grisée par ses succès universitaires et personnels – en référence à l'évocation de ses nombreuses conquêtes féminines (« con la capacidad de un atleta le pasó cuenta a toda dama comestible del claustro de profesoras y los más exquisitos manjares del alumnado » [24]), qui en

font également un « vrai » homme. Il est passé des rêves issus des lectures de l'enfance au rêve qu'est devenue sa vie de jeune adulte. Sans doute est-ce pour mieux traduire cette sorte de flottement que cette période reste sans dates, comme si elle n'était pas véritablement inscrite dans la réalité. Car dans cette bulle où tout lui réussit et où il connaît l'aise financière (« estrenado desahogo económico » [24]), *quid* de la réalité sociale et politique de la Cuba des années 1970, alors que, justement, pour le seul domaine qui concerne et intéresse le protagoniste, la vie culturelle, Fidel Castro, le leader de la Révolution a prononcé, en 1961, son fameux discours « Palabras a los intelectuales » ? Il ne voit pas ? Il n'entend pas ? Il ne sait pas ? Le décalage devient alors abyssal entre tout ce qu'il voit, tout ce qu'il entend et tout ce qu'il sait de la poésie, plus précisément de la poésie d'Heredia et, donc, tout ce qu'il ignore / préfère ignorer du monde qui l'entoure. *Quid*, en somme, de sa conscience politique ? De notre point de vue, c'est, en effet, également à cela que sert d'avoir lancé la scénographie des retrouvailles avec les Socarrones en commençant par Miguel Ángel et Conrado... Ils jouent le rôle de curseurs pour situer Terry sur le spectre de l'engagement dans l'ici et maintenant. Pour le situer nulle part, en l'occurrence. Faut-il la voir là, la faute originelle de Fernando ? Dans l'incapacité à relier ce passé qu'il connaît et aime à un présent collectif et non seulement réduit au temps et à l'espace de sa réussite individuelle, égoïste ? Or, relier ce passé et ce présent, n'est-ce pas justement ce que fait le narrateur-auteur de *La novela de mi vida* ? Une fois de plus, il serait hâtif de faire de Terry un *alter ego* de Padura...

- À cette faute originelle ne s'ajoute-t-il une forme de trahison dans la relégation de l'écriture au second plan – au bénéfice des gloires de l'enseignement et des plaisirs d'une vie de relative débauche ? Le texte précise bien à la fin du troisième paragraphe de cette section que le prix à payer pour vivre « como un príncipe » (23) est que la flamme de la poésie s'éteigne progressivement : « [...] convencido de que [...], llegado el momento en que su sensibilidad despertara, volvería a escribir poesía, como lo había hecho en sus días de estudiante » (23). Pour l'heure, sa sensibilité poétique n'est qu'en sommeil, mais une étape a bel et bien été franchie par rapport à ce qu'exposait le début de cette partie. Fernando n'a-t-il pas déjà vendu son âme au diable ? N'a-t-il pas déjà partiellement perdu son statut de vrai poète ? Et est-ce à cause à la fois de cette faute

originelle et de cette trahison qu'il va recevoir le châtement des poètes : l'inquisition, l'isolement et finalement l'exil ? À croire qu'il y a derrière tout cela une sorte de punition, en effet.

28. S'ouvre donc ensuite, à partir de la rupture itérative avec un autre « Pero », la période des malheurs, la descente aux enfers...
29. On remarque que cette séquence occupe plus de la moitié du chapitre, qu'elle prend le pas sur ce que paraissait annoncer l'ouverture, à savoir, on l'a dit, des retrouvailles entre amis, qui subissent à leur tour un ajournement. Où l'on comprend et mesure que Terry n'est pas encore en mesure de renouer le contact avec eux, avec le présent, et donc avec sa *cubanité*, parce qu'il ne sait pas sortir de lui-même et de la rumination des blessures du passé.
30. Or, cela crée un paradoxe dans ce chapitre, car si Fernando se trouve dans l'incapacité de voir ses amis et, par là, de les faire voir au destinataire-lecteur, son adversaire, Ramón, le fait à sa place... non pas depuis l'amitié et l'affection (ce qu'aurait dû faire Terry, s'il n'avait pas été obnubilé par le sordide), mais depuis la souillure des sous-entendus et des accusations. La galerie de portraits amorcée depuis le point de vue de Terry sur Miguel Ángel et Conrado s'interrompt, au bénéfice d'une autre, bien différente. Par la faute de Fernando, de son esprit et de son cœur malades, c'est de cette manière-là et par l'intermédiaire de cet homme-là que le reste des Socarones est amené de force non plus sur une scène de théâtre, mais devant un tribunal, placé dans la lumière crue de la réalité réelle sous son visage « politique ». Ainsi apprend-on froidement / administrativement les prénoms et noms complets des uns et des autres – Enrique Arias Martínez, Álvaro Almazán, Víctor Duarte, Conrado Peláez, Tomás Hernández et Arcadio Ferret – et ainsi les connaît-on violemment / *policièrement* depuis ce que leur reproche le régime. Il y a la tentative de départ d'Enrique, mais aussi, plus largement : « [...] sabemos que usted y varios de sus amigos tienen opiniones respecto a algunas medidas que se han tomado en los últimos años y que no voy a enumerar ahora, pues usted conoce a qué me refiero » (25).
31. Malgré ce basculement, significativement, ce troisième volet du chapitre s'ouvre sur un autre duel (« [...] se encontró, frente a frente, con un

hombre que lo miró con violenta seriedad y le ordenó... » [24] / « Cuando logró superar el asombro de aquel golpe que le cortó el aliento, Fernando protestó, negó, dio puñetazos en la mesa y exigió un careo » [25]), que le « vrai » poète, le « vrai » homme, le « vrai » patriote et le « vrai » universitaire va perdre, injustement (preuve des dysfonctionnements de la révolution, capable de casser de tels hommes et de se priver de ce qu'ils ont à apporter), mais lamentablement (preuve de son incapacité à se défendre contre la réalité et les gens qui l'incarnent, bercé qu'il a été, enfant, adolescent et jeune adulte, par la seule littérature et par les seuls littérateurs... et preuve, en outre, du poids de cette fameuse faute originelle et de cette trahison).

32. Son adversaire dans ce combat-là contraste avec ceux qu'il a eus jusque-là, les camarades d'école et les autres étudiants pour la place d'honneur. Cette fois, il s'agit de « el compañero » [terme qui se substitue significativement aux « hermano » et « compadre » de ce qui précède] Ramón, teniente de la Seguridad del Estado que atendía la Escuela de Letras de la Universidad de La Habana » (24). Il s'agit :

- également d'un « vrai » homme (« Era un mulato fornido » [24]) ;
- d'un vis-à-vis de surcroît capable d'évaluer son travail de poète (« Yo en sus poesías no veo nada malo. Casi diría que me gustan » [26]), au point de le priver des lauriers de son enfance – en référence à l'examen d'espagnol où il l'avait emporté sur Miguel Ángel (« [...] prefiero los poemas de su amigo Álvaro Almazán » [26]) ;
- d'un vis-à-vis qui, pour le coup, va déployer, d'autorité (« —Siéntese, tenemos que hablar » [24]... On est certes bien loin de la commande / l'ordre passé / ée dans la première phrase du roman), une « vraie » réalité devant un Terry qui perd progressivement du terrain et finit par céder : « intrigado » (24), puis stupéfait (« asombro » [25]), dans la position d'un presque coupable, déjà, d'un quasi crime d'État (« [...] se trata de acusaciones de suma gravedad, teniendo en cuenta la responsabilidad laboral y moral de alguien que trabaja directamente en la formación de nuevas generaciones en una facultad donde la ideología tiene un peso tan importante... » [24]), jusqu'à ce que, vaincu, ses mains se mettent à trembler (26) et, ultime étape, « Fernando recibió el primer latigazo del miedo » (26). Ramón amorce et représente tous les duels que Terry va désormais livrer et perdre.

33. Rude réveil et rude retour à la réalité pour celui qui ne connaissait que les rêves et l'horizon de la littérature... pour qui, aussi surprenant que cela soit, semble, il est vrai, être passé à côté de cet impératif premier dans les tables de la loi du régime : « la ideología ». La question s'impose avec de plus en plus de vigueur : comment se fait-il que Fernando n'ait pas pris en compte, peut-être, tout simplement, n'ait pas été conscient de ce paramètre de taille dans l'équation de son univers idyllique ? Cela explique, quoi qu'il en soit, très certainement que le protagoniste perde le combat avant même qu'il ait commencé... car lui, il ne connaît ni le terrain, ni les gestes, ni le langage, voire la langue, de cette réalité-là – il est comme l'agneau qui vient de naître face à un loup. Celle où, par exemple, son adversaire lui tend un piège grossier (« [...] es más, él le creía, afirmó, sonrió incluso, hasta le brindó un cigarro. Seguramente la acusación era falsa y pretendía perjudicar a un profesor como él, y le acercó la llama del fósforo » [25]) dans lequel il tombe (« Fue entonces cuando Fernando, casi sin pensarlo, dio el paso en falso que lo lanzó al hoyo negro y sin fondo que le cambiaría la vida » [25]). Issue d'autant plus surprenante qu'en vérité, Ramón n'a rapidement plus guère tergiversé pour le contenu de ses questions, très explicites, et sur l'étendue de ce qu'il sait sur le groupe d'amis, parce qu'en effet, « [...] nosotros sí nos enteramos de todo » :

[...] ¿nunca le contó Enrique que le gustaría vivir en los Estados Unidos? ¿O nunca le habló de que estuviera descontento con la política del país? ¿Alguna vez le comentó si otros de sus amigos estaban de acuerdo con él? ¿No le parecía que Álvaro Almazán o Víctor Duarte también podían estar enterados de los planes de Enrique Arias? ¿Y los demás que se reunían en la casa de la calle Veinticinco? ¿El tal Conrado Peláez? ¿Y tampoco Tomás Hernández, ni Arcadio Ferret... (25)

34. Terry a-t-il donc vécu sur une autre planète depuis sa naissance, dans les années 50, avec la révolution ? Une interrogation du destinataire-lecteur étayée quand, dans l'autre « camp » idéologique, le représentant du régime déclare : « [...] usted no es precisamente un hombre politizado. Y sepa que esa no es nuestra opinión: es la de la dirección de esta escuela y la de alguien del núcleo del Partido... » (26).
35. Symptomatiquement, Fernando s'exprime très peu (à peine 3 répliques de quelques mots), de manière hachée, avec des ébauches de phrases qui sont plus proches du balbutiement enfantin que de l'expression de l'homme triomphant et viril de l'époque heureuse (« No exactamente... sino que cualquier día... ») et sans contenu véritable (« Bueno, no fue exac-

tamente así. [...] » [25]), ce qu'il dit laissant transparaître son inadéquation, son incompréhension de la situation, son appréhension grossière des autres (« [...] Era una de esas perretas que le dan a él, cuando se pone histérico..., porque, bueno, él es maricón. Por eso yo no le hice caso » [25]) et, pour finir, son ignorance (« ni me acuerdo qué fue » [25] ; « No, no lo sé » [25]). Ce qui lui vaut un interrogatoire de plus en plus « musclé », avec une multiplication de questions et une gestuelle clairement menaçante (« se le acercó Ramón » [25]). Le tout aboutissant à des remontrances proches de celles qu'un adulte adresserait à un mineur : « Fue una ingenuidad de su parte » (25) ; « Y usted sabe que debió haberlo informado en las instancias correspondientes » (25) ; « debería saberlo » (26).

36. De sorte que la faute originelle de Fernando tient donc bien à ce qu'il a vécu dans l'isolement confortable de sa tour d'ivoire d'artiste / intellectuel. Le lien entre littérature et désengagement est établi par le bourreau lui-même, pour qui la fameuse dépolitisation de Terry se voit dès la lecture de ses poèmes : « [...] una lectura de sus poesías demuestra que usted no es precisamente un hombre politizado » (26). La comparaison avec César Vallejo nous semble intéressante et à double tranchant, parce que si elle est disqualifiante dans la bouche de Ramón, elle installe très solidement Fernando dans son statut de poète à part entière... Cela ne peut qu'être vrai puisque l'ennemi lui-même n'hésite pas à le comparer à l'une des grandes figures de la poésie latino-américaine. À double tranchant parce que, justement, le Péruvien, lui, eut un engagement politique fort, à la fois en tant qu'homme et en tant qu'artiste (cf ses *Poemas humanos*³). Ce qui est très astucieux de la part de Padura dans la mesure où cela lui permet de construire un Terry poète et un Terry « coupable » – élément à prendre en compte au moment de saisir et d'évaluer le portrait qui est dressé de l'exil dans *La novela de mi vida*.

37. D'autant plus coupable que cette faute originelle aura en partie été à l'origine de sa trahison :

- s'il y a d'abord un « malentendido » (25), qui lui fait candidement confirmer qu'Enrique avait bel et bien manifesté la volonté de s'en aller (« Una vez Enrique estaba molesto por algo que le había pasado, ni me acuerdo qué fue, y me dijo que cualquier día se montaba en una lancha y se iba... » [25]). On mesure ici la portée et le poids du verbe, « me dijo »,

3 César Vallejo, *Poemas humanos* (1939), Madrid, MESTAS Ediciones, 2017.

car cela constitue un témoignage direct ;

- il y a ensuite, incontestablement, une dénonciation, consciente et assumée d'une manière pour le moins ambiguë (« “él es maricón” [...] La palabra maricón había llenado su boca, como un bocado propicio, y en ese instante se descubrió satisfecho de pronunciarla » [25]). Ce qui est d'autant plus cruel que totalement vain, puisque cela ne semble pas intéresser son interlocuteur (« Pero el policía Ramón movió la cabeza, negando algo recóndito. “Así que le dijo pensaba irse ” » [25]) ;
- il y a, encore, un égoïsme irréfléchi : il a dénoncé un ami et il a révélé les secrets de son intimité, mais « Sobre su desconcierto cayó entonces el alivio ingrátido de saberse inocente, y dejaron de importarle los antecedentes insólitos y los resultados previsibles de una farsa insostenible » (26). Cela acquis, « sus manos ya no temblaban » (26) ;
- il y a également un narcissisme d'artiste qui, là encore, renforce l'idée de faute originelle et de trahison. S'il cède immédiatement et absolument sur le terrain du politique (« Usted tiene razón. Parece que soy un ingenuo político, como usted dice » [26]), comme si cela était secondaire, il s'oppose à Ramón sur la seule chose qui semble importer, la littérature : « Pero en lo otro se equivocó. Porque le debo más a Gelman que a Vallejo » (26). Suivant le même mécanisme que pour Vallejo, la comparaison est à double tranchant, car si Fernando se revendique d'un grand, on mesure aussi l'écart entre son désengagement à l'égard de la réalité et l'engagement viscéral dans / pour la réalité de Gelman ;
- il y a, enfin – le destinataire-lecteur entérine après Ramón –, une immense naïveté : « lo que no soy es un chivato » (26), déclare Terry à son interlocuteur, sans se rendre compte qu'en vérité, il a bel et bien tout dit. Et c'est cette naïveté qui l'empêche de saisir ce qui s'ouvre devant lui : d'abord dans le bureau de la doyenne de son université, quand il est congédié, perdant une nouvelle bataille (« Algo turbio, todavía incomprendible y sin duda desproporcionado, se estaba produciendo a su alrededor, pero su fe en la verdad y la certeza de saberse inocente lo mantuvieron en pie y, con toda la dignidad que consiguió reunir, le dijo a la decana que se iba hasta que se aclarara aquella situación » [26]), ensuite dans la solitude de son bannissement, quand il attend vainement un appel (qui, toujours dans son égocentrisme naïf, lui rendrait son poste

et sa fameuse « dignidad ») et une conversation avec Enrique... auquel il attribue toutes les fautes et auprès de qui il réclame des comptes et la justice.

Sauf que le texte ne laisse pas d'ambiguïté et tranche les statuts et les responsabilités dans la dernière phrase (il n'est pas anodin que le narrateur omniscient ait visiblement repris l'initiative dans les deux derniers paragraphes). Enrique est bien la victime : « [...] hasta que se cumpliera su condena por el delito de intento de salida ilegal del país » (26). Terry a bien été un complice, terriblement maladroit et terriblement naïf certes, mais un complice tout de même, des bourreaux.