

**De la première à la dernière ligne de la ligne 1 : *La novela de mi vida* de Fernando Terry – chapitre 3¹
(p. 36-43)**

CAROLINE LEPAGE

(AVEC LA COLLABORATION DE DIANA GIL HERRERO)

UNIVERSITÉ PARIS NANTERRE –

UR ÉTUDES ROMANES / CRIIA/GRELPP

c.lepage@parisnanterre.fr

1. Le chapitre 3 compose le second volet du diptyque amorcé dans le chapitre 2 (section 3) pour narrer les retrouvailles entre Fernando Terry et les membres du groupe des Socarrones. À ce titre, la question que nous nous posons à son sujet est des plus simples : en quoi et pourquoi duplique-t-il, module-t-il ou, le cas échéant, modifie-t-il le rapport du protagoniste avec la réalité immédiate ? Ce complément influe-t-il, par conséquent, sur la capacité de Fernando à retrouver, et, à terme, à renouer avec sa *cubanité* authentique ? En bout de parcours : *quid* de la possibilité véritablement offerte au narrataire-lecteur d'accéder à ladite réalité immédiate et à ladite *cubanité* authentique du fait que l'instance personnage à travers laquelle il voit et sent l'essentiel de ce qu'il y a à voir et sentir lui apparaît comme une entrave, avec le surgissement – bien évidemment volontaire – d'une forme de frustration, liée au retardement répété chapitre après chapitre, à l'égard de celui qui se trouve de fait installé dans la position d'empêcher que tout commence ; plus exactement que ce qui est annoncé commence.
2. Observons que pour que l'effet narratif et discursif fonctionne à la conjonction des deux chapitres, ils ont été bâtis à partir d'une triple continuité et d'une construction assez proche.
3. 1) Continuité et ressemblance à travers la reprise du récit du dîner, amorcé à l'ouverture du chapitre 2 et très tôt interrompu, après seulement une courte page, et jamais poursuivi jusqu'à la fin (plus de trois pages plus

1 Dans cette série d'articles, nous numéroterons les chapitres (ou sections, ou blocs, puisqu'il ne s'agit pas à proprement parler de chapitres) en ne prenant en compte que la ligne 1. Le chapitre 3 correspond donc à la 6e section dans l'intégralité de *La novela de mi vida*.

loin) – au bénéfice, on l’a vu, d’une double plongée dans le passé. Or, dans le chapitre 3, ce fil, qui n’en finit décidément pas d’éclorre dans la diégèse se place au démarrage, de nouveau vite coupé et abandonné. On ne le reprend ensuite plus qu’en pointillés, purement informatifs de surcroît :

« Sentado junto a Álvaro » (37) ; « A la derecha de Fernando, bebiendo todo el ron que podía aceptar su estómago sin fondo » (38) ;

« Sin proponérselo, Fernando había dejado para el postre a Miguel Ángel, sentado a la derecha de Álvaro » (40) ;

« mientras vertía en su vaso el resto de una botella de vino y miraba las dos velas encendidas en un rincón » (41) ;

« Fue entonces cuando la vela de Enrique comenzó a parpadear, empeñada en atraer la atención de Fernando » (42)...

4. Et la section se finit significativement sans le moindre retour au dîner, en somme jamais « terminé », d’ailleurs à peine concret tout court, laissant au narrataire-lecteur un profond sentiment d’inachèvement... tout simplement d’avoir en partie été exclu de ce banquet de l’amitié, de la réalité et de la *cubanité* parce que la caméra a été détournée et le micro éteint. La casure s’opère graduellement, mais de plus en plus nettement. Le premier signe intervient, toujours de la même façon, dès le cinquième paragraphe² :

Mientras comían y se contaban recuerdos amables, Fernando no pudo dejar de hacer el retrato de familia, exprimiendo su memoria en busca de una señal venida del pasado remoto y que le permitiera marcar a uno de aquellos hombres como el delator que le cambió la vida » (37).

5. On le voit ici, le récit du dîner est coupé et abandonné par la conjonction de trois éléments (de la même manière que dans le chapitre précédent les deux strates du passé s’étaient conjuguées pour constituer une sorte d’écran de brume interposé entre Terry et le présent) :

- a) par une première étape de restriction du champ qui consiste en une suppression complète et définitive du recours au dialogue, surprenante dans le cas de la narration d’un tel événement, qu’on attend au contraire bavard et bruyant. Seul Miguel Ángel aura pris la parole, au début de surcroît (paragraphe 3), à peine le temps de 9 lignes sur un total de 8 pages ;
- b) par une deuxième étape de restriction du champ *via* un transfert du point de vue du narrateur omniscient vers celui du protagoniste (le « passage de relais » se fait aussi dès le cinquième paragraphe, avec une

2 c’est-à-dire exactement au même endroit que dans le chapitre 2 : « Con angustia, Fernando paseó la vista por aquellos espectros... » (23).

phase de flottement dans le quatrième paragraphe, qui sert de transition / de métamorphose des modalités de la narration), qui devient spectateur (« vio el resultado » [36]; « observó la reacción de Conrado » [37]), un spectateur paradoxal, en l'occurrence, puisqu'il regarde depuis une rétro-perspective et depuis des interprétations biaisées : « Fernando no pudo dejar [...], exprimiendo su memoria... » (37) ;

- c) et par une dernière étape de restriction du champ – qui correspond à l'ultime cassure dans le récit du dîner – à travers un détournement / contournement de plus en plus prégnant vers les « elucubraciones » de Terry. Car ce sont bien les élucubrations qui finissent par prendre le pas dans les pensées du protagoniste se parlant soudain à lui-même, alors qu'il ne parle pas à ses amis ; plus encore, s'invectivant lui-même (« ¿Por qué coño hago esto? [...], ¿por qué no soy capaz de disfrutar de este encuentro, de reírme un poco y olvidarme de una vez de toda aquella mierda? » [41]). Le procédé est habile dans la mesure où, de la sorte, le personnage dit et répète son inadéquation (comprendre : elle ne peut qu'être à la fois vraie et répréhensible).

6. Et, comme si cela ne suffisait pas pour dresser une frontière hermétique entre lui et les autres, la colère et la frustration autocentrées et maladroites de Terry paraissent proportionnellement inverses aux efforts concrets, généreux et allègres déployés par ses amis-restaurateurs de *cubanité* pour le fêter. Des efforts visibles dans la combinaison de la nourriture et de la boisson. Il y a, en effet, ce splendide et généreux banquet cubain – la description des divers mets est volontairement longue et détaillée (elle occupe pas moins de 5 lignes) ; nul besoin de s'étendre sur la portée symbolique de la nourriture, en soi, et, évidemment, pour la dimension identitaire qu'elle comprend – Cuba et la *cubanité* se trouvant établies en mères nourricières originelles de Fernando –, puisqu'en l'occurrence, sont listées ici parmi les plus belles spécialités locales, « arroz moro brillante y desgranado », « masas de puerco fritas », « tamales en hoja », « plátanos maduros fritos », « un flan de calabaza » (36), servies par de vrais « hermanos » cubains. Et il y a encore le tout aussi concret et symbolique « poético brindis » (37) que l'on porte en son honneur. En poussant l'interprétation, on pourrait voir là un rituel religieux, où le protagoniste serait convié à la transsubstantiation du corps et du sang de Cuba / *cubanité*. On se souvient

que dans le chapitre 2, Miguel Ángel était le seul que l'on « voyait » retrouver Fernando (significativement, on ne narrait pas les autres retrouvailles), avec beaucoup d'affection de surcroît (23). Ce qui avait une portée symbolique importante : il fallait en déduire que le premier ami et adversaire « littéraire » de l'enfance acceptait sans réserve la réintégration du protagoniste dans le cercle des Socarrones, avec tout ce que cela signifiait. Redondance argumentative, donc, que d'avoir confié à ce même Miguel Ángel de prononcer le discours du « poético brindis », un discours qui sait convoquer le passé de manière positive (« por los años en que fuimos muy amigos. Por los buenos recuerdos que compartimos. Por todas las cuartillas que escribimos » [37]) et qui redit l'amitié en dépit et par-dessus tout :

« [...] quiero brindar por el milagro de que estemos hoy sentados alrededor de una mesa, después de más de veinte años, y también porque seamos capaces de aplazar los rencores y las diferencias, y hasta de olvidarlos, que es lo mejor que podemos hacer... (37)

7. Ce personnage a d'autant plus d'importance dans cette séquence que l'idée du premier toast vient d'Arcadio (« Arcadio había propuesto un poético brindis » [37]), resté « silencieux ». Miguel Ángel prend la parole pour le second, comme s'il était le plus légitime d'entre tous pour adopter la position d'une sorte de prêcheur pacificateur, l'officiant du rituel religieux de ladite transsubstantiation. L'écart entre Arcadio et Miguel Ángel est encore souligné : tandis qu'Arcadio propose un toast en l'honneur exclusif de Fernando, Miguel Ángel, corrige et complète : « Yo quisiera brindar también por todos nosotros » (37), passant du « yo » au « nosotros ». Où il faut conclure que si lui (savamment placé au préalable au point extrême de la radicalité en matière d'amitié et d'idéologie [« improvisó (o quizás no) unos de sus discursos, a los que había sido tan aficionado en sus años de dirigente estudiantil » –37]) est capable d'en arriver là, tout le monde le peut, y compris Conrado, Tomás et Arcadio, d'abord « temerosos quizás de oír algo inapropiado » (37). Et puis, pour Terry, l'action de la paire Arcadio-Miguel Ángel vaut largement le fameux « café doble » [15] imaginaire du début, réclamé (on mesure là aussi la distance entre le « Ponme » de l'ouverture et les « había propuesto », pour Arcadio, et les « Yo quisiera » / « Quisiera » / « Quiero » [37], pour Miguel Ángel, du chapitre 3) à un pseudo-« hermano » cubain pour retrouver le goût et l'essence de Cuba.
8. Comment expliquer que tout cela conjugué (la nourriture, le toast et l'appel à oublier les « rencores » et les « diferencias ») ne permette pas la

réintégration du personnage dans un ici et maintenant que des éléments très précis évoquent pourtant de manière explicite : 1) la première phrase du chapitre, d'autant plus percutante que brève (« La miseria podía tener sus compensaciones » [36]). 2) L'allusion au fait que le pays en est à présent réduit à l'achat dans une monnaie étrangère pour pouvoir accéder aux produits de première nécessité. 3) Puis l'information que le dîner a été concocté par une vraie Cubaine de la vraie réalité cubaine : « [...] todo preparado por una vecina de Álvaro que había encontrado una forma de vida en su maestría para la comida criolla, pues su salario de especialista A en Planificación apenas le alcanzaba para sobrevivir una semana » (36).

9. Car avant même le « dérapage » vers les « elucubraciones », Terry n'est dès le départ pas dans la même strate de réalité que ses amis-« hermanos ». Lui, il ne connaît pas ladite « miseria ». Que représente « treinta dólares » (36) (soit un peu plus de 25 euros) pour un homme vivant en Espagne ? Lui, il a besoin de « calcular » (36) que « treinta dólares [...] » correspondent à « unas cinco mil pesetas » (36). Lui, « no lo pudo creer » (36) alors que, du côté Cubains de Cuba, « La miseria podía » (36)... Un « no pudo » que l'on retrouve d'ailleurs dans le paragraphe de la distanciation / dissociation, à partir de « Mientras comían... » (37), avec la même valeur et fonction discriminantes : « Fernando no pudo dejar de » (37) et que l'on lira ensuite, inversée : « La posibilidad de revisar, de golpe, sumariamente, el cúmulo de fidelidades, traiciones, mutaciones y consecuencias que van armando las vidas de las personas, le provocó a Fernando una amarga desazón » (41). Terry ne peut décidément rien, sauf cela : ruminer obsessionnellement sur le passé. Le revoilà dans la position d'*outsider*. Symptomatiquement : tandis que les autres « fueron poniéndose de pie » (37) pour le toast porté par Miguel Ángel, lui, il reste assis. L'ambiguïté demeure dans ce « mientras comían... » (37) (qui ? Eux tous ? Eux, les autres du groupe ?), et, plus loin, quand il se sert du vin (« mientras vertía en su vaso el resto de una botella de vino » [41]), qu'on ne le voit pas boire, parce qu'immédiatement, son attention est captée ailleurs (« [...] miraba las dos velas encendidas en un rincón... » [41]). Faut-il en déduire qu'il se tient à la marge du rituel ? La véritable question est surtout de savoir pourquoi il n'est pas décrit mangeant et buvant, comme les autres, c'est-à-dire ingurgitant Cuba et la *cubanité* ? Cela signifie-t-il que le faisant en demi-présent / demi-absent, en zombie, de nouveau, le processus transsubstantiatif ne fonctionne pas..., tout simplement parce qu'il n'a pas (encore) la

foi ? Ce que semble confirmer les « casi no lo pudo creer » (36) et « menos lo creyó cuando vio » (36). « Comme les autres », en effet, parce qu'il y a bien une mention au fait de manger, mais elle est terriblement équivoque : « Sin proponérselo, Fernando había dejado para el postre a Miguel Ángel... » (40). Est-ce à dire qu'après le portrait de Terry en zombie de Cuba et de la *cubanité*, nous aurions, ici, un portrait de Terry en cannibale de ses amis-« hermanos » Cubains de l'intérieur ? Avec, le cas échéant, une portée symbole démultipliée par le fait qu'il ne se nourrirait pas de la chair de n'importe lequel parmi les membres du groupe des Socarrones, mais précisément de celle de Miguel Ángel, le premier ami, le premier adversaire sur le terrain de la littérature et le pacificateur-prédicateur du banquet de Cuba / de la *cubanité* authentiques et éternelles. Trop monstrueusement avides, les exilés de retour dans l'île ? Plus encore qu'un *outsider* non-croyant, Terry finit en simple touriste, non-initié et ignorant, qui doit, effectivement, se représenter la réalité locale par rapport à la sienne, absolument autre (dollars / pesetas, etc.), et qui, surtout, se voit cantonné à la position de payer. On sait que cela constitue l'un des motifs récurrents de la littérature qui a fleuri à la fin des années 1980 autour des multiples déclinaisons données au problème retour des exilés (voir, par exemple, « El regreso », de Rodolfo Martínez³) et de la présence des étrangers dans l'île (voir, par exemple, « No hay regreso para Johnny », de David Mitrani⁴ et « La causa que refresca », de José Miguel Sánchez⁵). Si cela demeure subtil dans *La novela de mi vida*, ne serait-ce que parce qu'il ne s'agit pas de donner le mauvais rôle aux Cubains de l'intérieur, au contraire, c'est-à-dire si nous n'assistons pas au sordide de représentations où l'exilé et l'étranger ne sont plus guère envisagés que comme des proies auxquelles soutirer des dollars, de quelque marchandise ou facilité / « privilège », la lumière de cette arrière-texte ne peut pas ne pas se projeter sur cette scénographie du retour et des retrouvailles, *a fortiori* quand l'intention est clairement de montrer la différence et la distance entre Terry et les autres. De sorte qu'après avoir longtemps été réduit à la passivité (si l'on y regarde de près, on se rend compte que cela se produit dès la deuxième phrase du roman, après le trompeur « Ponme un café doble, mi hermano » [15]), Fernando semble faussement reprendre l'initiative : s'il donne l'argent nécessaire à

3 Rodolfo Martínez, « El regreso », in *Nuevos narradores cubanos*, Madrid, Ediciones Siruela, « Libros del Tiempo », 2000, p. 203-208.

4 David Mitrani, « No hay regreso para Johnny », *Ibid.*, p. 141-155.

5 José Miguel Sánchez, « La causa que refresca », *Ibid.*, p. 241-246.

l'achat des aliments et autres ingrédients du dîner, c'est-à-dire s'il paraît bien être celui grâce à qui les choses adviennent – le texte parle de la « transmigración de su dinero » (36) –, ce « détail » de l'argent a en réalité pour but de montrer qu'il ne sait / n'est en mesure de rien faire d'autre que de payer, de passivement payer, tandis que les autres agissent, jusqu'à Conrado, qui s'est débrouillé pour dénicher les bouteilles d'alcool (36-37). Où, pour compléter le tableau, ce sont également, une fois de plus, les autres, les Cubains de l'intérieur, qui doivent tout lui expliquer, tout lui traduire en références cubaines actualisées : « Álvaro le había dicho: con treinta dólares te limpias el pecho... » (36).

10. 2) Continuité et ressemblance de la galerie de portraits – depuis le point de vue de Fernando –, des présents (Álvaro, Arcadio, Tomás, Conrado, Miguel Ángel) et des absents, présents à travers la flamme d'une bougie mémorielle (Víctor et Enrique). Avec, donc, la contradiction apparente d'un Terry en train de faire « el retrato de familia » (37) tout en s'obstinant à regarder ses compagnons depuis un double filtre et un double prisme. D'abord ceux d'une évaluation des événements passés, ensuite ceux d'une appréciation supposément esthétique qui classe les uns et les autres en fonction de leurs qualités ou absence de qualités littéraires, de leur manière d'incarner et de représenter l'auctorialité.
11. Pour ce qui est des filtres et des prismes du passé, ils renvoient surtout à la distanciation que l'on réserve à ses adversaires plus encore qu'à des étrangers suspects, y compris quand cela suppose des efforts : « exprimiendo su memoria » (37). Et même que si s'avère douloureux : « La posibilidad de revisar, de golpe, sumariamente, el cúmulo de fidelidades, traiciones, mutaciones y consecuencias que van armando las vidas de las personas, le provocó a Fernando una amarga desazón » (41). Pour coûte que coûte (« montar el pasado sobre el presente resultaba un ejercicio casi taimado, capaz de poner en molesta evidencia castraciones y abandonos imposibles de imaginar cuando el presente era el futuro, mientras el pasado resultaba ser algo tan breve que se resumía en dos palabras, en alguna herencia ambiental o genética, y en unas pocas actitudes asumidas » [41]) y chercher de quoi gâcher la fête : « [...] en busca de una señal venida del pasado remoto y que le permitiera marcar a uno de aquellos hombres como el delator que le cambió la vida » (37). Il y a donc bien ici une famille – le

protagoniste le constate et le terme n'est certainement pas choisi au hasard –, mais sa manière de la considérer, doublement de l'extérieur, indique que, justement, il n'en fait pas vraiment partie, qu'il ne sait plus vraiment en faire partie. Ce qui conditionne nécessairement le genre de descriptions qui s'ouvre ici ; sous l'éclairage inquisitionnel du regard de Fernando, chacun est lu et « interprété » presque exclusivement en fonction de la probabilité qu'il soit « alguien capaz de cometer una traición » (37). Ainsi, tandis qu'Álvaro « siempre le resultó demasiado auténtico como para tener los compartimentos secretos indispensables al traidor » (37), Tomás « entre todos era al que le otorgaba más opciones de haber sido su acusador » (39). Cela conditionne, mais aussi entache forcément le tableau brossé, car si le point de vue n'est plus celui de l'affreux Ramón (*cf* chapitre 2), il a quelque chose chez lui de l'attitude d'un policier (le destinataire-lecteur fera obligatoirement le rapprochement entre les deux personnages et les deux séquences). Et dans ces conditions, comment imaginer qu'il puisse s'agir du point de vue d'un ami-« hermano » ? N'est-ce pas, pourtant, ce qu'on attendrait eu égard à l'accueil qu'il reçoit ? En plus d'être un spectateur paradoxal, Terry devient donc un observateur extrêmement problématique. Ce que confirme d'ailleurs quelques éléments peu amènes des différents portraits dressés :

* à propos d'Arcadio, sont évoqués des « triunfos mundanos » (38), une « actitud entre displicente y forzada » (38), avec la conclusion, supposément depuis le point de vue d'Álvaro, mais que Fernando ne se dispense pas de mentionner, qu'il serait « un hipócrita oportunista, engreído y sin valor para mirar de frente a la desgarrante cotidianidad de la vida » (38) ;

* à propos de Tomás, on apprend que « siempre [...] había sido el cínico del grupo, el camaleón perfecto » (39) ;

* à propos de Conrado, « el eterno guajiro lépero » (39), l'image complète (pas moins de 37 lignes) est celle d'un parvenu prêt à tout, pour « realizar sus sueños de ascenso » (39), notamment à la bassesse morale de ne pas rendre visite à son ami en exil à Madrid alors qu'il y a fait des séjours réguliers ;

* à propos de Miguel Ángel, « Fernando siempre lo vio como una especie de guardia rojo, armado de opiniones políticas irrefutables, tan definitivas como el carné de militancia que alcanzaría pocos años después » (40) ;

* à propos de Víctor, on lit : « [...] con los años descubrió que muchas veces había enviado a aquel amigo » (42) ;

* et à propos de Enrique, on ne reviendra pas sur la question de l'homosexualité. Suivant le cliché, cela fait évidemment décrire un personnage excentrique (« Todo en su vida [...] fue teatral » [42]), voyant et tapageur (« su predilección por ser centro, actor principal, figura siempre visible » [42]), impudique (« le dijo a sus amigos, para que todo estuviera claro, limpio y en orden, que si alguno de ellos sospechaba que él era maricón, pues había acertado: porque él sí era maricón, desde los doce años, cuando su profesor de Educación Física de octavo grado, un mulato juncal y bien despachado como típico mulato juncal, le cogió el culo en el gimnasio de la escuela » [42]), menant une vie dissolue (« las peripecias de sus ligues callejeros... » [43]), se vantant avec force détails de ses exploits érotiques, etc. Tout cela avec l'argument que s'empresse de brandir Fernando qu'une fois le *coming-out* réalisé : « todos siguieron aceptando a Enrique, tal vez de un modo más franco, sin la existencia ya de la duda sobre su filiación sexual, capaz de poner una gota de recelo en la amistad. » (43). On s'attardera aussi sur cette sorte de gêne qu'il semble constituer dans la vie de Fernando : « Fue entonces cuando la vela de Enrique empezó a parpadear, empeñada en atraer la atención de Fernando y en obligarlo a preguntarse otra vez: ¿lo escogió la muerte o lo maté yo...? » (42).

12. Le second filtre et le second prisme sont, on l'a dit, celui des qualités littéraires que Fernando prête aux Socarrones et de leur manière d'incarner et de représenter l'auctorialité. Ainsi établit-il une hiérarchie et une frontière sévères entre les bons et les mauvais écrivains / écrivains avortés.

- a) Du côté des bons, il y a le trio Álvaro, Arcadio et Miguel Ángel. Pourquoi Terry les considère-t-il dans cet ordre-là ? Faut-il en déduire qu'il existe une sous-classification à l'intérieur des bons auteurs ? Et alors, cela veut-il dire que le meilleur de tous est Álvaro, tandis que Miguel Ángel serait le moins bon ? Pour comprendre, il faut en réalité impérativement tenir compte de ce qu'Álvaro, au début (ce qui crée un écho signifiant à sa présence et à son rôle à la fin du chapitre 1) et Miguel Ángel, à la fin (ce qui crée un écho également signifiant à son arrivée, la dernière, au début du chapitre 2), ouvrent et ferment la galerie de portraits des « Socarrones supervivientes » (37). À ce titre, puisqu'on se doute que cela n'a rien d'aléatoire, ils occupent une position privilégiée

du point de vue symbolique, au-delà des seules données diégétiques, par rapport aux autres. Ils constituent bien toujours l'alpha et l'oméga de l'horizon référentiel :

* cubain pour Fernando ; en écho au chapitre 2, l'engagement de Miguel Ángel dans la révolution – à qui il doit tout : son éducation, etc., mais aussi, simplement, le toit au-dessus de sa tête : « ocupó la casa de los dueños de la ferretería La Moderna cuando estos se marcharon al exilio » (40) – nous semble, en dépit d'une ironie plus tendre que véritablement critique, valorisé comme une preuve de sa foi en la patrie, de sa *cubanité* viscérale, génération après génération : « Aquel convencimiento político, heredado de unos padres comunistas y sindicalistas que sufrieron cárcel, persecución y hasta tortura en los años de la dictadura de Batista, era un componente de su vida cotidiana » [40]),

* littéraire et affectif ; en écho au chapitre 2, il est répété que Miguel Ángel était « una presencia dilatada y permanente que lo acompañaba desde los días rosados del cuarto grado » (40) du protagoniste. Ce qui constitue une première indication que, pour lui, il y a bien un lien intrinsèque entre meilleurs écrivains cubains et meilleurs amis, puis, complémentaiement, entre meilleurs écrivains cubains et traîtres les moins probables – en tant qu'écrivain et personne « demasiado auténtico[s] » (37) pour jouer dans le camp des méchants. Cela se révèle bien entendu essentiel pour la lecture / interprétation croisée à faire entre la ligne de récit Terry et la ligne de récit Heredia ; dans le cas d'Heredia, l'explication de la trahison de Del Monte tient, on se le rappelle, à la fois à la compétition sur le plan littéraire et à l'évidence d'un déséquilibre des forces en présence, le plus faible ne pouvant que jalouser le plus fort et lui vouloir du mal. La faiblesse du talent étant proportionnelle à la faiblesse morale et éthique. Pas étonnant, dans ces conditions, qu'à l'instar d'Heredia, aussi bien Álvaro que Miguel Ángel soient présentés comme des rebelles, à la fois en tant que personnes et en tant qu'artistes.

* Pour Álvaro, est évoqué, côté personne, « devastado por el alcohol, pero con su eterno brillo de insolencia en la mirada » [37] et, côté œuvre, la « fuerza irreverente, entre demoníaca y escatológica » [37] de ses textes ;

* pour Miguel Ángel, côté personne : « la dignidad combativa con que

asumía el color de su piel » [40]. Côté œuvre :

[...] leyó en vilo una historia decimonónica, de gentes comunes, que se encuentran y se desencuentran movidos por los vientos de la historia, en una trama a través de la cual se podía hacer una lectura oblicua del presente cubano al cual no había, en cambio, una sola referencia directa [41].

13. Du point de vue de Fernando, l'immense qualité de Miguel Ángel repose sur le fait qu'en dépit de ses convictions idéologiques et de son engagement politique, il a toujours su faire la part des choses entre réalité du hors texte et réalité du texte, créant une frontière hermétique entre l'une et l'autre, là où le paramétrage officiel aurait exigé de lui qu'il écrive de la propagande littéraire :

Tanto sus cándidos cuentos de sus días de estudiante como sus dos novelas publicadas, prescindían de intenciones políticas visibles y muchas veces rezumaban la magia de la gran literatura, aun cuando su alcance no fuera el que podía esperarse, tal vez por la falta de un oficio que solía llegar al cabo de muchas cuartillas machucadas: para Fernando las dos novelas del Negro eran escalones de un aprendizaje capaz de colocarlo al borde de lograr algo grande (40),

14. À quoi s'ajoute qu'à cause de cela, ils ont subi les conséquences de leur refus de se soumettre.

* pour Álvaro : « poco más se mantenía a flote » [37] ;

* pour Miguel Ángel :

La expulsión de la revista donde trabajaba, luego de ser acusado de perestroika y revisionista, fue el primer aldabonazo que recibió de sus antiguos camaradas, quienes lo consideraron desde ese instante un potencial enemigo, y lo enjuiciaron como tal, sobre todo cuando se supo que había publicado fuera de Cuba algunos artículos que cuestionaban su anterior postura de creyente convencido (40-41),

15. Sans, pourtant, céder et renoncer à l'égard du système qui les broie (dans un cas comme dans l'autre, la résistance s'exprime à la fois dans la fidélité en amitié (celle qui leur fait recevoir Fernando en ami-« hermano ») et dans la création.

* Pour Álvaro, cela prend la forme de deux livres publiés et admirés par Terry ;

* pour Miguel Ángel : « Mientras se revolía contra sí mismo, el renegado siguió escribiendo » [41], « el primer borrador de su tercera novela » [41] semble-t-il d'un texte très important, du point de vue de Terry :

Fernando encontró en aquel texto amargo y esperanzador, donde se revelaba el trauma histórico de una raza esclavizada, el aliento de una obra contundente, con la gran virtud que siempre esperó de la literatura: la capacidad de conmover, con belleza y con pasión (41).

16. Placés en miroir aux deux extrêmes de la chaîne de « survivientes », ils incarnent, dans une démonstration malgré tout assez stéréotypée, les deux figures modéliques, les facettes complémentaires de l'image romantique classique du poète martyr, sacrifié sur l'autel d'un pouvoir imbécile, injuste et violent ;

* l'un (Álvaro) s'auto-excluant du monde suivant le cliché : « Fernando [...] supo que eran el testimonio doloroso y sincero de un hombre incapaz de suicidarse de un solo golpe, pero que sabía matarse lenta y aplicadamente, como si moldeara la ansiada llegada del fin » (37) ;

* l'autre (Miguel Ángel) en étant exclu, également suivant le cliché.

17. L'important étant que dans cette architecture et dans ce traitement « didactisé » à l'extrême de l'outil-personnage, ils constituent l'aune d'un bout à l'autre du parcours ; d'abord pour évaluer celui qui se situe au milieu du trio des bons auteurs : Arcadio.

18. Arcadio, que, donc, il faut interpréter depuis les deux pôles de la fidélité en amitié et de l'implication viscérale dans le métier d'écrire.

* Pour la fidélité en amitié, la comparaison creuse un premier fossé, car si, on l'a vu, Arcadio est le premier à proposer un « poético brindis por Fernando » (37), geste que l'on peut d'ailleurs interpréter comme de pure forme (en référence au « por Fernando », plutôt neutre, là où Miguel Ángel, symboliquement le verre placé contre sa poitrine, du côté du cœur, avec tout ce que cela signifie, se laissait aller au sentimentalisme nostalgique), il n'est fait mention d'aucun geste exprimant l'émotion des retrouvailles avec un ami-« hermano ». Pas d'embrassades comme dans le cas d'Álvaro, au chapitre 1. Contrairement aux deux autres, lui, il s'est visiblement préservé / économisé et cela explique que là où Álvaro et Miguel Ángel sont physiquement détruits, réduits à presque rien, lui semble en pleine santé : « [...] el bello Arcadio, inmune a la devastación del tiempo » (37-38). C'est d'ailleurs un préalable : Arcadio semble appartenir à « otra especie humana y poética » (37).

* Pour la création, donc, suivant la logique qui fusionne personne et artiste, la froideur, la préservation et l'économie dans les sentiments se reflète, si ce n'est dans l'œuvre et dans la figure d'auteur affichée (car n'oublions pas que nous voyons depuis le point de vue de Terry), du moins sur l'interprétation et l'évaluation qui en sont données. Certes, il s'agit d'un vrai poète, depuis toujours (« siempre viviendo por la poesía, consagrado a ella con empeño de vestal » [38] ; « su fanática dedicación » [38]), depuis toujours voué au succès (« exhibiendo en su frente, como si hubiera nacido con ellos, los laureles cosechados... » [38]), et d'ailleurs prolifique (« había engendrado ya ocho volúmenes » [38]), mais s'il a commencé à écrire sur le destin commun, produisant des « prosaicas metáforas juveniles » (38), en réalité réduit à la stricte perspective d'un point de vue (égoïstement ? Maladroitement ?) dès le départ autocentré (on ne manquera pas la distance ironique dans cette citation : « Arcadio escribía versos que pretendían establecer una comunicación inteligente con la realidad del país o con la más visible de su propia cotidianidad, apacible y pautada » [38]. Nous sommes loin des deux versions de la fougue rebelle d'Álvaro et de Miguel Ángel), il s'est « pronto » (38) prudemment – opportunément ? – retranché dans les abstractions universelles (« aquella dependencia comenzó a difuminarse, para que su poesía mirara hacia sí misma y se convirtiera en un eco visceral del tránsito humano por los impredecibles y a la vez reiterados caminos de la vida » [38]), de plus en plus éloignées de la réalité (« su creación, cada vez más autónoma y ensimismada » [38]). On voit la différence avec les œuvres d'Álvaro, qui fait de « la desgarrante cotidianidad de la vida », « la materia de su agresiva poesía » (38), et avec le projet de grand roman historique de Miguel Ángel. Deux poètes dans le monde face à un poète hors du monde. L'interprétation est ambiguë : faut-il voir là la seule logique de l'inspiration, en adéquation avec une personnalité, ou est-ce qu'il s'agit de sa manière à lui de se préserver et de s'économiser sur le plan de la création, en figure d'artiste pusillanime, pour, confortablement installé dans sa tour d'ivoire poétique, ne pas risquer d'affronter le monde, en l'occurrence les sanctions subies par ses deux compagnons plus solidement installés dans l'ici et maintenant ? Quoi qu'il en soit, cela n'a pas donné une création de mauvaise qualité, au contraire (« Arcadio desgranó sus mejores poemas » [38]) et cela n'a pas non plus entamé la pureté de sa plume, qui n'a manifestement pas été corrompue par des facilités, des complaisances et des compromissions thématiques (« por la cual profesaba el mismo respeto devoto de

los tiempos de inocencia en que soñaba con ver impreso alguno de sus versos » [38]). Mais, précisément dans la comparaison avec l'auto-exclusion et l'ostracisme décidés et subis par Álvaro et Miguel Ángel, quelle valeur accorder à cette extraordinaire réputation qu'il a gagnée (« Arcadio Ferret era considerado por muchos una de las voces más notables de su generación, e incluso se hablaba de la influencia ejercida en los más jóvenes » [38]) et aux innombrables récompenses et autres prix qu'on lui a décernés (« elogios, viajes, medallas, [...] y hasta precoces homenajes » [38]) ? D'autant que s'il est bien précisé qu'il n'en tire pas vanité, cela soulève tout de même chez lui de la fierté et, plus ennuyeux, cela le pousse à bénéficier du système : « Arcadio aceptaba [...] autos asignados » (38). N'est-ce pas, déjà, une forme de facilité, de complaisance et de compromission du côté de la personne et du personnage public de l'auteur, là où, justement, l'écrivain n'avait rien cédé dans sa création ? En toute logique, si le jugement et les sanctions ne viennent pas du régime, ils arrivent de celui qui, dans l'accumulation des premiers trois chapitres de la ligne 1, a acquis crédibilité, la légitimité et même le droit de juger et de sanctionner et qui le fait non pas depuis la forme populaire de la fiction (pratiquée par Miguel Ángel), mais, bien plus grave au regard de l'Histoire littéraire, depuis la forme noble de la poésie : Álvaro. Car du point de vue du beau (on oppose là clairement la beauté physique à la beauté éthique et morale) poète martyr et auto-sacrifié, l'auctorialité incarnée et affichée par Arcadio est indigne et, d'une certaine manière, annule, de fait, la portée de l'œuvre :

Aquella actitud entre displicente y forzada, aunque asumida como algo natural, era lo que más molestaba a Álvaro, que se empeñaba en considerar a su antiguo condiscípulo como un hipócrita oportunista, engreído y sin valor para mirar de frente... (38)

19. Qu'en est-il de Terry ? Lui, il se tient dans un juste milieu (position symbolique et position spatiale à la table du banquet sur laquelle il faudra revenir), désapprouvant implicitement la posture de la personne et du personnage public de l'auteur (c'est bien lui qui évoque une « actitud entre displicente y forzada » [38]). Ce qui ne l'empêche pas d'estimer, d'une part, que la sévérité d'Alvaro pourrait bien être d'abord le fruit de « la tradición poética de una isla en la que el éxito ajeno siempre despertaba sospechas y resquemores, no importa si gratuitos o fundados » (38) et, d'autre part, surtout, que cela n'enlève pas le talent du poète, qu'il admire visiblement.

- b) Du côté des mauvais / écrivains avortés, il y a Tomás et Conrado. Significativement, ils sont décrits l'un après l'autre, pour un quadruple effet de signification :

* Tomás et Conrado par rapport à Arcadio et Miguel Ángel, qui les encadrent. Ici, nul besoin de s'attarder, la démonstration étant de nouveau limpide et didactique pour, grâce à la contiguïté immédiate, creuser un fossé profond entre paires de personnages afin de « naturellement » en qualifier certains, les « vrais » amis-artistes, Arcadio et Miguel Ángel (dans deux versions différentes, mais complémentaires... toujours dans la même perspective démonstrative) et en disqualifier certains, les « faux » amis-artistes, Tomás et Conrado (également dans deux versions différentes, mais complémentaires, pour des raisons identiques) ;

* Tomás par rapport à Arcadio, à qui il succède dans la liste. Intéressant, en effet, que ces deux figures soient placées en vis-à-vis dans la mesure où ils représentent les « intellectuels » intégrés / acceptés dans / par le système, Arcadio dans le milieu culturel, Tomás dans le milieu universitaire. En somme, ils sont *a priori* plus ou moins du même côté de la barrière, celui des « privilégiés » que le système aime brandir pour faire de la dénégation sur sa véritable nature et, le cas échéant, vanter ses réussites. Avec les petites et grandes compromissions que cela suppose, les petits et les grands avantages que cela apporte, et aussi, avec les petits et grands renoncements que cela engendre ou auxquels cela pousse. À la différence essentielle que si cela n'a pas empêché Arcadio de construire une œuvre, Tomás, lui, a renoncé et n'a plus rien écrit du tout (malgré ses « veinte años » de carrière [38], « hacía demasiado tiempo se había replegado, abandonando las novelas que alguna vez pensó escribir y todavía anunciaba y hasta contaba, y tampoco publicó los ensayos que su inteligencia exigía » [38]), devenant creux, d'un vide impossible à combler. C'est ce qu'il faut comprendre quand on évoque son « estómago sin fondo » (38) qu'il cherche à emplir avec de l'alcool : « bebiendo todo el ron que podía » (38). Preuve décisive que dans la Cuba castriste, il est donc loisible de devenir un artiste digne de ce nom quand on s'accommode du régime... Un élément à prendre en considération au moment de réfléchir sur les représentations et (étonnantes) absences de représentations de certaines réalités cubaines dans cette ligne 1 de *La novela de mi vida*, notamment sur le thème-clé arts / artiste et politique. Car derrière cette volonté de systématiser le principe des doublons de per-

sonnages (pour « montrer » les deux versants d'un même phénomène afin d'être lu et interprété comme « objectif » et « neutre »), on peut se demander si l'auteur ne fait pas la promotion d'une lecture sociale et historique depuis un supposé sain et un supposé raisonnable juste milieu. Comprendre ici : certes, il y a eu des artistes bridés et brimés par la révolution, dont l'œuvre a été empêchée et avortée (Miguel Ángel et Enrique), mais il y a aussi eu ceux qui ont pu, dans des proportions plus ou moins grandes, ou, du moins, qui auraient eu les moyens de créer (Álvaro a malgré tout écrit et publié ; Arcadio a largement écrit et publié ; Tomás a été en mesure d'écrire et de publier). Mais alors qu'en déduire ? Faut-il interpréter la solution retenue par Arcadio (abstraire l'écriture d'un réel trop dangereusement immédiat et laisser les autres complaisamment lui façonner un personnage public d'auteur politiquement peu dérangeant) comme un modèle à suivre, un pis-aller de modèle, mais un modèle tout de même ? Faut-il, subséquemment, être une belle âme hégélienne pour espérer continuer de créer quand on veut rester vivre à Cuba ? Est-ce ainsi qu'il convient d'interpréter les propos de Padura quand il explique : « El sentido de pertenencia del cubano es muy fuerte y yo soy un enfermo del sentido de pertenencia⁶ ». Si le portrait de Tomás, devenu un banal fonctionnaire comme un autre, ayant accepté de se couler dans le moule (« Tomás, acorazado tras su pragmática filosofía callejera, capeó todos los temporales, se acomodó en su trabajo » [39]), est moins favorable que celui d'Arcadio, cela tient-il à ce que, lui, il n'a pas été capable de devenir un artiste dans le plein et noble sens du terme ? Remarquons que quand on compare Arcadio avec Tomás et Conrado, on en vient à la conclusion que ce qui sauve le premier par rapport aux deux autres tient justement à la littérature ; lui, au moins, est devenu un artiste. Où l'on en revient à cet argument, ardemment combattu par un Bolaño, qu'une vraie œuvre exempte le créateur d'une part si ce n'est de ses compromissions, responsabilités et culpabilités, du moins de ses atermoiements. Autour de ce débat sur la distance à prendre à l'égard de certaines franges de la réalité, on perçoit, en effet, des échos avec les déclarations itératives de Padura quand on l'interroge sur ses rapports avec le régime et sur ce qu'il pense être la posture permettant de continuer à écrire sur Cuba, depuis Cuba..., écrire hors de Cuba n'étant, estime-t-il, plus complètement écrire sur Cuba (encore récemment, il déclarait :

6 Leonardo Padura, « Otra Vuelta de Tuerka » (entretien avec Pablo Iglesias), *Público*, 19/03/2018. En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=IE7Kv2yeiS8>

En los años 90 todo el mundo pensó en irse de Cuba. Yo tuve la oportunidad de hacerlo, pero siempre decidí regresar porque necesitaba a Cuba para escribir. En mi proyecto de escritura, que es mi proyecto de vida, la presencia de la realidad cubana, de las personas, de la manera de hablar, es el alimento del que me nutro para poder escribir. Quizás fuera de Cuba tendría algunas ventajas de carácter material o práctico, pero no tendría esa sustancia de la que yo me alimento para mi oficio⁷.

Est-ce pour cela qu'il affirme construire une œuvre avant tout sociale et culturelle et refuser de faire de la politique – parce qu'il prend soin de ne pas être trop dérangeant ?

Creo que hacer política desde la literatura es un error. La literatura tiene sus propias reglas, igual que la política. Lo que ocurre es que en una sociedad como la cubana, con cualquier decisión, cualquier ejemplo, cualquier actitud de la cual tú hables, estás tocando un tema de carácter político⁸. »

« No me interesa hacer un panfleto político de mis libros, ni convertirme en una bandera política, porque no tiene que ver con mi vocación. Mi vocación se reduce a una responsabilidad civil, como ciudadano, a hablar de determinadas realidades, determinados conflictos, problemas, situaciones que viven las personas en Cuba y en otras partes del mundo. Y creo que he podido hacerlo con bastante libertad⁹

20. Est-ce que pour cela que dans ses interviews, il ne formule pas de critiques frontales à l'égard du castrisme s'en tenant à une position d'équilibriste, l'entre-deux, le fameux juste milieu ?

Creo que a Cuba se le mira con una lupa en la cual se le tratan de ver las manchas únicamente. Una mirada reduccionista te diría: Cuba es el infierno. Y yo siempre digo: Cuba no es el infierno. Es el purgatorio. Hay de todo. En muchos países hay de todo¹⁰.

Est-ce pour cela qu'après *Paisaje de otoño* (le quatrième tome de la tétralogie des « Cuatro estaciones »), il a un temps opportunément renoncé au roman d'enquête au / dans le présent, au bénéfice du roman d'enquête dans

7 Leonardo Padura, « La política de Estados Unidos hacia Cuba ha fracasado », *Telam*, 5/09/2020. En ligne : <https://www.telam.com.ar/notas/202009/510744-leonardo-padura-la-politica-de-estados-unidos-hacia-cuba-ha-fracasado.html>

8 Leonardo Padura, « Hacer política desde la literatura es un error », *TiempoSur*, 9/04/2004. En ligne : <https://www.tiemposur.com.ar/nota/67558-leonardo-padura-hacer-pol%C3%ADtica--desde-la-literatura-es-un-error>

9 Leonardo Padura, « No me interesa convertirme en una bandera política, porque no tiene que ver con mi vocación », *ABC*, 26/10/2015. En ligne : https://www.abc.es/cultura/libros/abci-leonardo-padura-no-interesa-convertirme-bandera-politica-porque-no-tiene-vocacion-201510201901_noticia.html

10 Leonardo Padura, « Cuba no es el infierno, es el purgatorio », *Voz Populi*, 5/02/2018. En ligne : https://www.vozpopuli.com/altavoz/cultura/Leonardo-Padura-Cuba-infierno-purgatorio_o_1105390547.html

et sur le passé – parce que cela permet de masquer le problème intenable du mutisme sur certains sujets ? On pourra toujours arguer de l'impératif d'une astucieuse lecture oblique, d'une co-construction du sens depuis l'instance destinataire :

[...] a veces es más efectivo cuando tú presentas una realidad determinada y le das un espacio al lector. Yo creo que los recursos artísticos pueden ayudar muchísimo al escritor a la hora de hablar de sociedades que son más o menos cerradas, sociedades en las que no existe una completa libertad de expresión¹¹

21. Mais, concrètement, cela repose sur l'hypothèse qu'il existe bel et bien des contournements et des élisions – des zones de silence et d'ombre – emplies de voix et de lumière signifiantes. Or, pourquoi faudrait-il partir du principe, ou accepter de fait (parce que l'auteur l'affirme dans ses déclarations épitextuelles : « La política está siempre en el subtexto del escritor¹² »), qu'un texte suggère nécessairement plus que ce qu'il dit ? ;

* Conrado par rapport à Miguel Ángel qu'il précède. On se le rappelle, ces personnages ont été associés dès le chapitre 2, depuis le critère de leur « spécificité » raciale, « El Negro », et sociale, « El guajiro », et de l'atavisme / déterminisme que cela ne pouvait semble-t-il pas ne pas générer chez eux quant à l'obsession de la réussite et de la reconnaissance... Ouvrons une parenthèse pour remarquer que, curieusement, en dehors d'une brève précision au sujet de Tomás (« el caliente barrio habanero donde había nacido » [39]) on détaille les origines sociales uniquement pour ces deux personnages, l'un et l'autre ayant grandi dans le plus grand dénuement – pour Conrado, il est sorti « del fango y la miseria » (39). Qui « on » ? Terry, en simple personnage ? Un auteur-personnage ? La question de la frontière – souvent poreuse dans le cas de cet auteur-là en particulier –, entre instances du texte et instances du hors texte, se pose, en effet, car il nous paraît peu probable que Padura nous incite ici à prendre de la distance à l'égard du protagoniste sur ce volet-là... alors qu'on l'a vu, il construit l'éloignement sur tant d'autres plans. Quand le narrateur-lecteur doit comprendre qu'on lui demande de désapprouver Terry, on le lui fait

11 Leonardo Padura, « Confesiones de Leonardo Padura, el autor cubano más vendido en el mundo », *BBC Mundo*, 4/04/2014. En ligne : https://www.bbc.com/mundo/noticias/2014/04/140404_cultura_leonardo_padura_msd

12 Leonardo Padura, « Se lleva muy mal que te pregunten todo el rato por la situación política cubana », *Huffington Post*, 23/04/2015. En ligne : https://www.huffingtonpost.es/2015/04/23/entrevista-a-leonardo-padura-se-lleva-muy-mal_n_7102566.html

savoir sans beaucoup de subtilité. Retenons, donc, que Fernando a les « elucubraciones » sélectives. Or, le conditionnement par la race et le milieu, comme base du raisonnement mené, nous semble tout de même assez problématique, car cela confine à un essentialisme proche de ce que l'on trouvait dans le roman historique des réalistes et naturalistes du XIX^e siècle, Zola et Galdós en tête. Dans ces conditions, peut-être faudrait-il prudemment nuancer les interprétations voulant voir dans *La novela de mi vida* un modèle du « nouveau roman historique » latino-américain. On regrettera que l'innovation n'aille guère au-delà des complexifications techniques dans les modalités de la narration et de quelques fioritures poétiques pour convaincre de la maestria de qui raconte et de qui écrit, et qu'au contraire, elles permettent de mieux reconduire un supposé ordre naturel des choses, un assemblage de clichés et de stéréotypes. Refermons la parenthèse et notons qu'il s'agit, là aussi, de montrer à la fois les ressemblances et les différences entre Conrado et Miguel Ángel : si la réussite et la reconnaissance n'ont pas poussé Miguel Ángel à céder sur sa pureté morale / éthique, à la fois sur le plan collectif et individuel, puisqu'au contraire, il a tout perdu, Conrado, lui, a cédé à tout pour avoir tout (« decidido desde siempre a convertirse en Alguien en la Vida » [39]). Il a notamment piétiné la fidélité en amitié, une amitié qui aurait pourtant pu être spéciale, du fait des circonstances (« De todos sus antiguos compañeros, había sido el único al cual Fernando viera durante su largo exilio » [39]), comme le montre le long rappel de sa faiblesse lors de sa rencontre avec Fernando à Madrid (39-40) et qui prend d'autant plus de poids en tant que trahison du fait de l'écho que cela crée avec sa réticence, exprimée dans le chapitre 2, à être vu en compagnie de Miguel Ángel chez Álvaro (23). La défaillance du personnage dans le secteur de l'amitié sert aussi à montrer le désespoir que traverse Terry dans son exil madrilène, puisqu'il doit se contenter de ce piètre compagnon et accepter un marché de dupes pour retrouver, le temps d'une soirée, un peu de la *cubanité* de ses « hermanos » : « Fernando trató de olvidar el desliz y otras viejas cuentas, a cambio de las horas de conversación con las que Conrado lo puso al día de las peripecias vitales de los otros Socarrones » (40).

* Tomás par rapport à Conrado. Dans le portrait croisé d'un universitaire et du « director de una corporación mitad cubana, mitad española » (22-23), c'est-à-dire le monde intellectuel et le monde des « affaires » (l'idée est bien

de réunir des pôles opposés, en somme les bouts de la chaîne des « privilégiés »), la démonstration vise à mettre en évidence deux éléments-clés.

22. Le premier : que l'un comme l'autre, ils se sont éloignés de la réalité quotidienne des Cubains, justement parce qu'ils incarnent des visages emblématiques d'un système où seuls les ambitieux et les opportunistes (Conrado est décrit « cazando y exprimiendo sus oportunidades » [39]) réussissent (significativement, l'un et l'autre viennent de milieux particulièrement pauvres... Ce qui ne fait d'ailleurs que davantage ressortir la noblesse de Miguel Ángel). Sans doute cela explique-t-il d'ailleurs que le dîner de *re-cubanisation* de Fernando n'ait lieu ni chez l'un ni chez l'autre.
23. Pour Tomás, on parle d'une vie « que se había sumergido en la rutina de una lucha incesante por la tranquilidad y los pequeños privilegios » (39), où « capeó todos los temporales » (39) et « se acomodó a su trabajo » (39). Cela crée un contraste très important
- * avec ceux des membres du groupe des Socarrones qui ont au contraire « lutté », le payant de leur vie (dans le cas de Víctor et d'Enrique) ;
 - * avec ceux qui continuent de « lutter », au prix, justement, de leur « tranquillité » et de leurs « privilèges » (dans le cas d'Álvaro et, plus encore, de Miguel Ángel) ;
 - * et, pour que la démonstration devienne écrasante, avec la voisine d'Álvaro, évoquée au début du chapitre, obligée de faire la cuisine pour les autres parce qu'elle ne peut pas vivre avec un salaire de « especialista A » (36) dans son domaine.
24. Pour Conrado, « había explotado al máximo su ambición y capacidad innata para mutar y, cazando y experimentando sus oportunidades, realizó sus sueños de ascenso [...] hasta llegar a ser un poco más que Alguien en la Vida » (39), c'est-à-dire une vie où alors que les autres vivent dans un presque dénuement, lui, bénéficie d'un accès à tout le confort matériel possible : « Casa en Miramar, auto japonés climatizado, reloj suizo de oro, mujer y dos amantes, ropa elegantemente informal y un envolvente aroma de colonias indelebles tachonaban la evidencia de sus triunfos » (39).
25. Le second : que ceux qui ont accepté de jouer le jeu ont prospéré, là où les autres se sont étiolés ou / et dégradés jusqu'au dernier degré. Là encore, ils incarnent deux versions du même phénomène.

26. Tomás, lui, est vu comme « quizás el menos cambiado de todos » (38), d'une part, parce qu'il est demeuré « acorazado tras su pragmática filosofía callejera » (39), d'autre part, grâce à l'exercice physique qu'il a pratiqué assidûment : « [...] mientras seguía fiel a su costumbre de correr y hacer pesas: de todos ellos era quien mejor forma física exhibía, con su estómago plano, sus brazos nudosos y el pelo negro apenas marcado por algunas canas » [39]). Où l'on comprend que son absence de changement physique constitue la marque – pour ne pas dire la tache – visible de ce qu'il s'est, en effet, radicalement préservé en renonçant à tout effort autre que de pure forme / au-delà des apparences, la surface, y compris, et surtout :

* sur le plan de l'amitié. Cela est net dans la description du moment de l'exprimer ; car, au cours des retrouvailles (même dans ces circonstances pourtant propices aux débordements affectifs), il n'a – en tout cas depuis le regard de Terry – aucune des manifestations d'affection d'un Álvaro et d'un Miguel Ángel... et quand on en évoque certaines du passé, elles se révèlent d'autant plus cruelles qu'elles n'ont pas suffi à créer la solidarité à l'égard d'un ami-collègue (« cuando la tormenta desatada por Enrique barrió a Fernando de la Escuela de Letras, Tomás salió ileso y todavía conservaba su trabajo como profesor » [38]), prenant en outre symboliquement la place de son ami « en las camas abandonadas por Fernando » (39) ;

* et sur le plan de la littérature. Son absence de changement physique constitue de nouveau la marque / tache de ce qu'il s'est consacré à cultiver au superficiel de l'être au détriment de l'âme (dans tous les sens du terme, moral, en particulier) et de son œuvre, que, pourtant, « su inteligencia exigía » (38)... Ce qui constitue une double trahison. Il n'est pas neutre que Tomás soit décrit comme « fiel a su costumbre de correr y hacer pesas » (39) ; fidèle au sport, mais infidèle à la littérature et, d'une certaine manière, à l'amitié – significativement, Fernando l'évoque avec l'expression ambiguë de « antiguo amigo » [39], qui peut tout aussi bien dire qu'il s'agit d'une amitié révolue. Ce qui sauve le personnage sur ce versant de l'amitié, c'est uniquement sa relation à une virilité cubaine authentique, qui, encore une manifestation d'essentialisme, ne saurait aller de pair avec une totale déloyauté :

[...] muchas veces, se estrellaban [sus sospechas] contra la muralla del estricto sentido de hombría que su antiguo amigo traía tatuado en la piel, como la primera de las enseñanzas adquiridas en el caliente barrio habanero donde había nacido (39).

27. S'agissant de Conrado, on le décrit comme « El caso más interesante [...], pues aunque seguía siendo el mismo Conrado, el eterno guajiro lépero, a la vez había dejado de ser Conrado: Fernando lo miraba y creía reconocerlo, pero de pronto la imagen del recuerdo se extraviaba » (39). Il est, en somme, demeuré immuablement l'expression de ses origines sociales et de son caractère (générateurs de frustrations, d'envie et d'avidité), mais en en donnant une version caricaturale qui le fait paraître autre (« Poco quedaba ya del deslumbramiento victorioso... » [39]), littéralement métamorphosé par ses choix (est évoquée sa « capacidad innata para mutar » [39]). Parce que pour afficher sa réussite devant les autres, il fallait cesser d'apparaître comme un « escuálido campesino de Placetas » (39) et finir par représenter « una realidad de casi doscientas libras » (39), une surcharge pondérale à la dimension hautement symbolique, autant que la maigreur pathétique des autres. Si on a associé la minceur pleine de santé de Tomás aux apparences, s'agissant de Conrado, il est bien précisé qu'il a gravi les échelons « hasta llegar a ser un poco más que Alguien en la Vida, al menos en el más visible de los terrenos » (39). Les apparences, là aussi. Son changement physique radical constitue la marque visible de ce qu'il s'est éloigné :

* de l'amitié ; dans son cas, on peut arguer que dans le présent, il est celui qui apporte l'alcool de la fête (36-37), mais cela se trouve contrebalancé par le passé, où les manifestations d'affection évoquées semblent surtout apparentes (« Conrado pareció feliz de recuperar al amigo » [39]), puisque quelques verres d'alcool suffisent pour révéler la cruelle réalité : « [...] solo en las copas de la alta madrugada se le había escapado la información de que visitaba España por enésima vez. Fernando comprendió [...] » (39) ;

* et de la littérature..., pour laquelle, symptomatiquement (cela aussi explique qu'il soit presque méconnaissable), il n'avait pas la moindre aptitude :

[...] jamás había creído que pudiera ser escritor: el guajiro sabía que le faltaba el alma, sinceridad y espíritu de riesgo, y sus poemas veinteañeros apenas habían sido una respuesta ingeniosa, definitivamente lépera, para mantener la pertenencia al grupo de empecinados... (40).

- c) Il y a ensuite une troisième catégorie, pour les artistes sacrifiés : Víctor et Enrique, un duo de figures jusqu'à un certain point agglomérées autour de l'évocation de leur absence-présence (« dos velas » [chapitre 1 : 19 ; chapitre 2 : 22 ; chapitre 3 : 41] ; « las patas que faltaban para armar

aquella mesa » [41]) et à travers leur « observation » conjointe (ce qu'incite aussi à faire la formule réversible « el héroe y el mártir » [41]), en dernier...

Plusieurs raisons à cela. Nous en mentionnons deux ici.

* La première : n'étant ni l'un ni l'autre des poètes, ils constituent malgré tout un « monde » à part, à la marge de l'art noble. De ce point de vue, il ne nous semble pas anodin que ce soit eux qui aient disparu, comme si, peut-être, le sacrifice était moins tragique et douloureux sur le plan de la création et aussi, d'une certaine manière, sur le plan amical (d'un point de vue diégétique, il faut que Víctor disparaisse pour que Fernando puisse trouver l'amour quand il en sera devenu digne... ; d'un point de vue « moral », la perte d'Enrique a-t-elle autant de poids du fait qu'il était homosexuel ?).

* La seconde : ramené de force (« de golpe » [41]), mais fugacement, vers le présent (on remarque que le mot « presente » comprend 3 occurrences dans cette seule section du chapitre), en réalité vers une conception du temps qui, de plus belle, place le passé au cœur de toute pensée et de tout raisonnement, le présent n'étant plus, dans ces conditions, qu'un accessoire (« montar el pasado sobre el presente » [41] – le verbe « montar » n'est pas choisi au hasard) pour ressasser et resignifier le passé dans une contradictoire idéalisation / caricature... subséquentement vers son incapacité malade à habiter le présent (« ¿por qué no soy capaz de disfrutar del encuentro, de reírme un poco y olvidarme de una vez de toda aquella mierda? » [41]), Fernando se voit immédiatement (re)-projeté vers le passé, un passé en l'occurrence encore plus trouble. D'abord parce qu'il est perdu à jamais : « aquella mesa al parecer irrecuperable, construida sobre la amistad y la inocente fe juvenil en la literatura y en la vida » (41). Ensuite parce que s'y logent ses culpabilités, petites et grandes, qu'il est contraint de voir : « Fue entonces cuando la vela de Enrique comenzó a parpadear, empeñada en atraer la atención de Fernando y en obligarlo a preguntarse otra vez » (42). Cela explique d'ailleurs sans doute que dans la remémoration, ce passé-là ait été postposé, c'est-à-dire que dans la galerie des portraits, Víctor et Enrique aient ainsi été repoussés à la marge de la conscience du protagoniste.

28. Une lourde culpabilité, en effet, dans la mesure où Terry comprend rétrospectivement (« con los años » [42]) qu'il a monstrueusement jaloué Víctor, pour la simple raison qu'il « se alzó silenciosamente con el primer expediente del curso y con Delfina, la mujer a la que casi todos ellos habían aspirado y a la cual Fernando, luego de veinte años sin verla, quizá seguía amando... » (41). C'est donc lui qui a, avec modestie de surcroît – là où Fernando avait copieusement paradé autour de ses succès –, emporté les batailles qui avaient tellement de poids concret et symbolique aux yeux de Terry : la vie académique et la vie amoureuse. Tout cela alors que Víctor était « Para todos [...] el mejor de los Socarrones: ninguno dudaba de la bondad esencial de aquel mulato alto y fornido, bello y saludable » (41) et, plus encore, le « héroe » (41), avec une longue évocation détaillée et crue :

Víctor había muerto en Angola, víctima de una mina antitanque colocada en una de las carreteras del sur (41)

Con treinta y dos años voló en pedazos y dejó a quienes lo amaban la sensación de una pérdida irrecuperable (41).

29. On connaît l'importance de la question angolaise dans la mémoire et l'imaginaire de Padura (le meilleur ami de son alter ego, Mario Conde, de la tétralogie havanaise, et ses prolongements, est justement un ancien de la campagne cubaine en Afrique, dont il est revenu cloué à vie dans un fauteuil roulant après avoir reçu une balle), qui, du temps où il était journaliste pour *Juventud Rebelde*, y fut envoyé comme correspondant civil pendant un an (entre octobre 1985 et octobre 1986). Pour lui, cet événement est certes un traumatisme, mais permet aussi de brandir l'héroïsme historique de Cuba – à ce sujet, on regardera avec profit l'entretien qu'il a accordé dans l'émission de télévision *Otra Vuelta de Tuerka*¹³.

30. Une culpabilité encore plus lourde dans le cas d'Enrique (« Enrique y su recuerdo lo herían como una obsesión » [42]), précisément parce qu'il y a faute, sa faute. Cela est explicite dans l'emploi du discours direct (« ¿lo escogió la muerte o lo maté yo? » (42), dont la fonction est, une fois de plus (cf « porque, bueno, él es maricón. La palabra maricón había llenado su boca » [25]), de faire porter au personnage la responsabilité de ses actes. Il a méprisé et contribué à envoyer Enrique, « el mártir » (41), à la mort, alors qu'il s'agissait d'un vrai artiste (« tenía magia para el espectáculo, sentido del ritmo, facilidad para dramatizar la vida y fue el primero en ganar un premio importante, que incluía la edición del libro » [43])... et pour la

13 Leonardo Padura et Pablo Iglesias, *Otra vuelta de tuerka*, op.cit.

simple raison qu'il était homosexuel. Si on (il ? Après tout, nous n'avons accès qu'à sa réaction depuis son point de vue) accepte Enrique dans le groupe, c'est parce qu'il est préalablement un ami (« Fue tal la brutalidad de la confesión que todos siguieron aceptando a Enrique » [43]), mais cela n'empêche pas l'homophobie (sous couvert d'une belle dénonciation politiquement correcte : « Y que si desde siempre ocultaba sus preferencias sexuales era única y exclusivamente porque en Cuba resultaba demasiado arduo vivir como maricón convicto y más aún como maricón confeso, y también para poder estudiar sin complicaciones en la universidad pues, como todos sabían, en la Escuela de Letras eran asoladoras y cíclicas las purgas de homosexuales » [42-43]), dans le recours à toute une série de clichés et de stéréotypes. On retrouve :

* l'incontournable essentialisme ; nous avons déjà parlé de la description de « l'excentricidad » d'Enrique, « el punto más alto de su excentricidad » (42). À quoi on ajoutera cette autre citation représentative : « Como era de esperar, las preferencias literarias de Enrique se encaminaban hacia el teatro » (43) ;

* l'incontournable hypersexualisation du personnage de l'homosexuel – à travers le recours à la crudité (« le cogió el culo » [42]), à l'impudeur (on remarquera que pas moins de 27 lignes portent sur ce sujet ; bien plus que quand il s'agit d'évoquer ses succès de dramaturge) et au supposé humour (« Desde entonces él les contaba sus aventuras amorosas y los otros, entre morbosos y divertidos » [43]) pour exposer en détail son intimité – ;

* les tout aussi incontournables mentions désobligeantes des hommes qu'il fréquente, appuyées sur une supposée opposition incongrue entre postes de pouvoir et virilité et motivées par le plaisir de trouver une « faille » chez l'autre :

disfrutaban [...] recibiendo información sobre la mariconería oculta de personajes conocidos del mundo del arte, la política, la televisión, que en realidad eran lánguidas margaritas, como aquel mulato televisivo, bigotudo y engolado, o el aguerrido secretario de la Juventud Comunista de la Facultad, a quien desde entonces bautizaron como «el dulce pájaro de la Juventud (43).

31. Pour que la démonstration soit claire, la construction de la narration place le lecteur dans la position d'un juge quand il lui est confiée la tâche la plus « logique » depuis son temps de la lecture, à savoir l'inverse de ce que

fait un Terry malade de sa mémoire : non pas « monter » (41) le passé depuis le présent, pour évacuer le présent, mais le présent depuis le passé...

32. À se demander s'il ne s'agit pas, après avoir montré les incompétences du protagoniste en matière de *cubanité* et, désormais, en matière de *re-cubanisation*, de finir, exactement comme dans le chapitre 2 avec le martèlement de la nature et de l'étendue des fautes, petites (l'envie) et grandes (la trahison), de l'exilé à l'égard des plus belles et nobles valeurs de la *cubanité* authentique, avec, pour interrompre le flot des « elucubraciones » et sceller le jugement, un cruel rappel factuel et froid de la réalité réelle (par un retour du narrateur omniscient ?) :

Menos de un año después, mientras cruzaba la avenida del Malecón, Enrique moriría destrozado por un camión, sin que nunca se supiera si una maligna distracción o una meditada intención lo empujó aquella noche de 1979 contra la mole de acero del KP3 soviético (43).

33. On notera ici la dimension symbolique de la description : Enrique meurt sacrifié sur cette sorte de sanctuaire-d'autel de la *cubanité* qu'est le Malecón, écrasé par le camion-idéologie soviétique... alors qu'il s'apprêtait à franchir la frontière, de l'autre côté du Malecón, justement, pour rejoindre l'exil et la liberté.

34. 3) Continuité et ressemblance, enfin, de la construction du personnage de Terry par comparaison avec tous les autres. Si dans le chapitre 1, Fernando était évalué sur le plan amical par rapport au curseur que représentait Álvaro à cet égard, placé du côté de l'amitié fraternelle, si dans le chapitre 2, il l'était également sur le plan politique par rapport aux curseurs en la matière que constituaient Miguel Ángel, placé du côté de la pureté idéologique, et Conrado, placé du côté de l'opportunisme, dans le chapitre 3, il l'est, complémentirement, sur celui de la littérature, chacun des membres du groupe des Socarrones représentant un curseur, avec une séparation entre les « vrais » et les « faux » artistes, par rapport auquel situer le protagoniste. Or, l'assemblage est d'autant plus élaboré que cela s'opère dans la combinaison :

a) de sa manière de regarder les autres. On a dit qu'en dehors du cas Víctor, dont la mort « había sido uno de los tragos más terribles que Fernando debió beber en la incertidumbre de su recién comenzado exilio » (41), les marques d'affection qu'il manifeste à l'égard de ses amis sont finalement

presque inexistantes. On a déjà commenté l’ambiguïté de l’expression « su antiguo amigo » (39) ;

* de sa manière les évaluer. Il est prompt à endosser le rôle d’arbitre des élégances, distribuant les bons et les mauvais points aux uns et aux autres, notamment dans le domaine de l’art, où son « expertise » a à dessein préalablement été affirmée ;

* de sa manière d’enquêter sur eux, pour chercher à dénicher des indices de leur culpabilité – en référence à la recherche du fameux supposé traître –, prenant en quelque sorte le relais de Ramón, dans le chapitre 2 ;

* *in fine*, de sa manière de les juger, en particulier sur cette question épineuse de la trahison ; avec la justification qu’il est une victime (ce qui est intéressant parce que quand les rôles s’inversent, avec Enrique, le raisonnement s’annule de lui-même) ;

b) du discours direct (où, on l’a vu, il s’auto-dénigre et auto-accuse), à envisager comme une simple redondance dans la démonstration ;

c) et, surtout, de l’un des principaux éléments structurants du chapitre, à savoir le plan de table, à envisager comme un subtil verrouillage interprétatif de plus.



Plan de table

35. Ce schéma¹⁴ révèle, il est vrai, bien des « évidences » et, aussi, des intentions du narrateur-auteur autour de son outil-personnage, en l'occurrence de son personnage-symbole-métaphore-discours.

- On remarque pour commencer que les « vrais » écrivains sont situés du même côté de la table, avec une hiérarchie implicite, liée à l'ordre dans lequel Terry les évoque : Álvaro et Arcadio aux deux premières positions et Miguel Ángel seulement en cinquième. Pourquoi ? Outre qu'à cause des circonstances, adverses pour lui, il n'a pas complètement eu le loisir de bâtir son œuvre (on remarque que le script qu'il écrivait avec Víctor avant son départ pour l'Angola est demeuré inachevé : « Víctor escribía con Miguel Ángel el que esperaba fuera el guión de su primer largometraje » [42]), encore à venir, avec la finalisation du roman dans lequel Fernando voit un potentiel chef-d'œuvre, on pourra se demander si cela n'est pas lié à cette forme de déconsidération qui frappe les minorités : l'homosexuel, le paysan et le Noir.
- On remarque que, par un jeu de miroir dont le sens est limpide, l'autre côté de la table est antonymiquement occupé par deux « faux » écrivains, Tomás, qui n'a pas donné l'œuvre qu'on attendait de lui, et Conrado, qui n'avait purement et simplement ni le talent, ni la vocation. Or, comme tout repose sur l'équilibre, 3 hommes d'un côté, 3 hommes de l'autre, difficile de ne pas en conclure que Terry complète le second trio, incarne une troisième version des « faux » écrivains, en l'occurrence sur le versant des créateurs avortés, qui n'ont pas construit une œuvre et qu'il n'est plus qu'un lecteur du travail des autres (« cuando leyó los dos libros que su amigo había publicado » [37], « leyó en vilo » [41]). Peut-être d'ailleurs est-il le plus « faux » écrivain du groupe puisque, placé en face d'Álvaro, il devient un reflet inversé du numéro 1. Ce qui rend d'autant plus « bizarre » qu'il s'autorise à évaluer et juger l'œuvre ou non-œuvre des autres.

Cela induit d'autre vis-à-vis et complète les portraits dressés, avec la paire Arcadio / Conrado, les deux versions de l'opportunisme sous le castrisme, et avec la paire Miguel Ángel / Tomás, qui renforce la dégradation de l'auctorialité de Tomás, puisque, justement, lui, avait une situation privilégiée pour travailler à créer une œuvre.

14 Les chiffres correspondent à l'ordre de mention de chaque personnage dans la galerie de portrait déployée dans le chapitre.

- On remarque, enfin, que Víctor et Enrique sont à la marge, « en un rincón » (41), mais que, de nouveau, cela permet de mieux souligner le décalage avec Fernando, à la fois d'un point de vue amical et du point de vue de la création littéraire, pour Enrique. Fernando pose lui-même l'écart qui le sépare en tous points de Víctor :

Pues mientras él se imponía metas, las ambiciones de Víctor eran sosegadas y simples: jugar a la pelota asumiéndola sólo como un juego, escribir si podía escribir, amar hasta el final a una misma mujer, leer los libros que le gustaba leer o beber sin ansiedad de la botella de ron que alguno de sus amigos descorchara frente a él. Jamás se supo que temiera, odiara o compitiera con nadie. Al terminar la carrera la suerte quiso que Víctor fuera a trabajar como asistente en el Instituto de Cine y, gracias a su esfuerzo, pronto se convirtió en director de cortometrajes (42).

À l'évidence, on peut être un « vrai » « héros » (« y partió hacia el frente de combate como habría ido al fin del mundo o a ver un juego de pelota al estadio de La Habana: tranquilo y sin miedo » [42]) et un « vrai » « martyr » (« luego de cumplir el año y medio de cárcel al que fue condenado por su intento de salida ilegal del país, su existencia pareció ser la de otra persona, definitivamente distinta de la que ellos habían conocido » [43]) – finalement les deux facettes du mythe personnel de Terry, le (« faux » ?) héros de l'université de La Havane et le (« faux » ?) martyr – et être à la fois un « vrai » ami et un « vrai » artiste, fidèle en amitié et construisant une œuvre. On pourra toujours se demander pourquoi c'est la flamme de la bougie du martyr et pas celle du héros qui est soufflé par « Una brisa imperceptible, de la que no tuvo noticias la vela de Víctor » (43) et qui disparaît (« Una silueta de humo se levantó desde el pabulo y bailó por unos segundos, antes de ser devorada por la noche » [43]). Faut-il comprendre que l'héroïsme est supérieur au martyr dans l'échelle de valeur du narrateur-auteur ?