

***La transparencia del tiempo* de Leonardo Padura: Où l'ouverture est aussi fermeture**

RENÉE CLÉMENTINE LUCIEN

CRIMIC-EA 2561 — SORBONNE UNIVERSITÉ-FACULTÉ DES LETTRES

1. À l'égal du précédent roman du Cubain Leonardo Padura, *Herejes* (Padura, 2015), publié en 2013, le dernier, paru en janvier 2018, *La transparencia del tiempo* (Padura, 2018), appartenant lui aussi à la Série Mario Conde, offre au lecteur un édifice fortement hybride. Il conjoint des canons plus ou moins orthodoxes du roman policier, social, de fiction historique, et tient donc autant du *neo-policial* que du nouveau roman historique hispano-américain, transgresseurs et recycleurs de codes, auxquels nous a habitués cet auteur, qui a consacré un essai au roman policier et à la postmodernité (Padura, 2000). Dans ce dernier roman, Padura fait alterner la diégèse de l'enquêteur Mario Conde, ex-lieutenant de police converti en acheteur et revendeur de livres d'occasion, peinant à gagner sa vie, constamment habité par le rêve d'être écrivain, et la focalisation sur l'histoire d'un personnage fictif d'origine catalane, Antoni Barral, ayant vécu à plusieurs périodes historiques, et d'une Vierge noire. Se retrouve dans ce roman un trait constitutif d'une série marquée de plus en plus ostensiblement par la récurrence d'un système narratif bipolaire, qui invite le lecteur à sortir de l'univers cubain et le ramène aussitôt à l'insularité originelle, comme dans une forme de circularité claustrale. C'est ce que confirme d'ailleurs une déclaration de l'auteur, à l'occasion d'une Masterclasse retransmise sur France Culture, le 15 mai 2019, à propos du poids de Cuba comme matériau de sa création : « Siempre las historias salen de Cuba y regresan a Cuba ».
2. Est également remarquable un retour vers la matrice de la série, comme un fil rouge qui se tend entre *Pasado perfecto* (Padura, 2000), le premier roman de la tétralogie à caractère policier, *Las cuatro estaciones*, et *La Transparencia del tiempo*. En témoignent de nombreux indices d'ordre générique et intratextuel si l'on considère toute la série comme un seul et même texte, entre autres, leur titre, évocateur d'une pleine appréhension de la catégorie sensible la plus insaisissable, le temps. Celui-ci s'érige en colonne vertébrale affichée de ces deux romans, dont le second

exhibe formellement son originalité narrative par une organisation fondée sur une inversion de la temporalité d'un double journal. L'un, de facture plus conforme à la linéarité du réalisme, se coule dans une succession de 16 jours, du 4 septembre 2014 au 17 décembre de la même année, englobant l'enquête de Conde sur le vol d'une Vierge noire, pivot d'une recherche qui plonge et maintient l'enquêteur et le lecteur dans la plus grande incertitude quant à la provenance de celle-ci et à son identité culturelle, espagnole ou cubaine. L'autre, consacré à Antoni Barral et à ses existences multiples, toujours accompagné de la statue d'une Vierge noire, prend la forme d'un système analeptique remontant de 1936 à 1271, scandé sur six jours, qui rompt avec la linéarité chronologique. L'une des clés de lecture du roman est la convergence de nature métalittéraire et réflexive qui conjoint ces deux récits le 8 octobre 2014. Au fil de son déploiement, l'ordonnancement de l'édifice padurien par ce choix stratégique du romancier démiurge instaure un jeu de miroir polyphonique entre la diégèse de Conde et celle d'Antoni Barral, se dessinant au bout du compte comme la duplication obsessionnelle et circulaire des mêmes interrogations et constats sur le déroulement de l'existence humaine en général et de l'Histoire.

3. Toutes ces observations, nullement gratuites, et cette architecture de *La transparencia del tiempo* ont une incidence sur des choix épousant, détournant ou récusant les schémas canoniques habituellement à l'œuvre dans les débuts et fins de romans, sur les rapports qu'entretiennent ouverture et fermeture dans cet édifice. Nous tenterons d'étayer l'hypothèse, au plan de l'encodage, d'un ostensible tropisme de la circularité et de la spécularité qui détermine l'imaginaire et la poétique de Padura, avec, en filigrane, une filiation avec la conception cyclique de l'Histoire d'Alejo Carpentier et ses paradigmes de synchronie et d'ubiquité.
4. Somme toute, dans ce roman, il s'agira de mesurer, dans la configuration et démarcation d'une construction d'*incipits* composites et dans la composition éclatée d'*explicit*s, à quel point la répétition et variation intratextuelles, s'insinuent avec acuité sous forme de résonances et de réitérations génériques, de mises en synchronie et d'un dialogisme thématique transtextuel permanent créant une dynamique imparable de cercles concentriques. L'on examinera le rapport qu'entretiennent *incipits* et *explicit*s, ouverture et fermeture, qui confine parfois à un brouillage des lignes, ainsi qu'il advient dans un imaginaire du cycle et de la circularité.

5. L'on verra qu'un tel dispositif vise à faire ressortir des enjeux discursifs traduisant les effets de stagnation d'un univers où le temps œuvre comme une chape qui attrape et emprisonne dans ses rets les personnages. Au plan idéologique, ce dispositif rend patents les échecs, les ratages, les promesses trahies, les inévitables processus d'asservissement et la méfiance vis-à-vis des répétitions cycliques de l'Histoire. Dans ces conditions, quels rôles et pouvoirs sont assignés à l'écriture ?

1. Bornage et configuration composite des incipits

6. Si l'on tente de délimiter dans le roman *La transparencia del tiempo* les bornes de ce qu'il est convenu de nommer *incipit* et d'en examiner la configuration, l'on s'aperçoit qu'accorder ce statut à la seule séquence du 4 septembre 2014 qui l'ouvre physiquement et devrait en être théoriquement le seuil, reviendrait à laisser hors de ce champ de l'*incipit* deux éléments stratégiques pour le lecteur. Dépassant le postulat que le paratexte ne serait qu'un hors-seuil du texte (Bravo, 2011 ; Del Lungo, 2000), enhardissons-nous à considérer plutôt le titre et l'épigraphe comme partie intégrante de l'*incipit* statique, visant à aiguïser l'attention du lecteur, en suggérant un pacte de lecture orienté par leur caractère respectivement énigmatique et intertextuel. En effet, comment comprendre cette caractérisation du temps, une catégorie qui, par nature, n'est pas transparente mais plutôt insaisissable dans sa matérialité : est-elle métaphorique, ou bien métaphysique et synonyme de transcendance ? Dans *La transparencia del tiempo*, comme une preuve de la répétition cyclique déjà évoquée, l'élucidation du titre, ce fil d'Ariane que devra sans cesse tirer le lecteur, interviendra à deux moments. En premier lieu, presque au milieu du roman, dans une séquence du récit sur Antoni Barral, puis vers la fin, dans la séquence métalittéraire développée par le Mario Conde écrivain, elle s'imposera aux personnages, telle une révélation transcendantale. Celle-ci est traduite par une métaphore presque identique, celle d'un temps suspendu, où les contours du passé et du présent devenus synchrones se dissolvent au loin dans le voile d'une goutte de pluie ou d'une larme, intuition métaphysique qui, par un jeu de résonances, identifie Mario Conde et sa créature de fiction, Antoni Barral. Quant à l'épigraphe, elle est tirée du chapitre V de la nouvelle *El camino de Santiago*, d'Alejo Capentier : « Dice ahora, a quien quiera oirlo, que regresa de donde nunca estuvo » (Carpentier, 1981 ; 29) ; elle évoque

un voyage où s'opposent un présent et un passé et se réfère à un lieu qui n'a pas été atteint, ou s'il a pu l'être, ne l'aurait été que par l'imaginaire ou le rêve. Le personnage mystérieux et sans nom, à qui seront prêtées ces paroles, surgira d'on ne sait où, à des endroits stratégiques du roman, dans une dramatisation orchestrée autour de son dénuement matériel hyperboliquement souligné par les sacs en plastique qui lui tiennent lieu de chaussures. Cette apparition insolite, tout en étant sublimée dans une sorte de surnaturalité christique, d'omniscience, d'extralucidité, par les paroles que profère ce personnage, incarne en même temps la grande misère dans laquelle a actuellement sombré une partie de la société cubaine. L'occasion est ainsi conférée à Conde de mettre en pratique, dans un épisode qui tient quasiment de la réécriture de l'histoire du Bon Samaritain biblique, les valeurs de solidarité que lui a inculquées de façon indélébile l'utopie révolutionnaire. Le pacte qui semble s'offrir au lecteur à travers ce paratexte inscrit ainsi l'ouverture du roman dans une tradition littéraire du pèlerinage et de l'errance en même temps que dans l'impossibilité d'atteindre une destination. Il s'agit d'un voyage sans aboutissement avec retour au point de départ, trajectoire circulaire privilégiée par Padura, l'ouverture impliquant déjà une fermeture. C'est que cette référence intertextuelle, en tissant un fil entre le pèlerin Juan de Amberes de la nouvelle de Carpentier, qui ne parvint jamais à Saint Jacques de Compostelle, et le personnage sans nom si mal chaussé, comme on le verra, projette le lecteur vers le sens d'un voyage inabouti, et de façon métaphorique vers l'une des obsessions omniprésente dans la série et de nouveau agitée dans *La transparencia del tiempo*. Ce sont les rêves de jeunesse avortés de Mario Conde et de ceux de sa génération, à l'origine d'une frustration qualifiée d'historique par Conde et ses amis, avec, en filigrane, l'axe du ratage collectif et du dévoiement de l'ambition sociale utopique dont avaient rêvé les Cubains. La dimension sociale du roman, l'un des enjeux importants dans la diégèse de Mario Conde, s'observera dans la disparité sociale criante entre une classe aisée émergente et peu scrupuleuse et des originaires de Santiago de Cuba, surnommés significativement palestiniens, croupissant dans l'inframonde du quartier de San Miguel del Padrón. Mais se profile aussi dans le jeu intertextuel de l'épigraphe *incipit*, l'horizon d'attente du travail de création, l'écriture du récit sur Antoni Barral et la Vierge noire par Mario Conde, la seule voie par laquelle il est possible de revenir d'un lieu d'où l'on n'est pas allé, celle de la fiction.

7. La construction de l'*incipit* statique se complète en embrassant trois masses narratives distinctes. D'une part, dans ce roman à structure binaire, dans la séquence du 14 septembre, c'est sur le policier qui n'est plus policier que se focalise le projecteur, dans un lever de rideau métaphoriquement qualifié de théâtral. Dans un cadre intimiste, Mario Conde, en focalisation interne, porte un regard tour à tour rageur et effrayé sur un calendrier où sont entourés trois chiffres, 9-9-9, qui signalent la date de son soixantième anniversaire. Alerté par les signes physiques de son inéluctable vieillissement, il n'échappe pas à une réflexion sur le temps qui passe. Cette séquence serait-elle, comme l'affirme Frédéric Bravo à propos de l'*incipit*, « le lieu d'une prédication incomplète, sans possible sémantisation » (Bravo, 2011) ? En l'occurrence, nous ne sommes pas hors de tout contexte, bien au contraire. Presque identiquement à *Pasado perfecto*, où au lieu d'un *incipit* classique, il convient d'en démarquer plusieurs, dont l'un intertextuel, préexistant au premier roman de la tétralogie, à rechercher dans le *hard-boiled* ou roman noir des Américains Dashiell Hammett et Raymond Chandler, ainsi que l'a judicieusement étudié Caroline Lepage (Lepage, 2020), nous retrouvons dans cette séquence du 4 septembre 2014 de *La transparencia del tiempo*, dans une variation assez proche, la typologie dans laquelle le lecteur reconnaît Conde. Même s'il a cessé d'être lieutenant de police depuis longtemps, il garde de façon indélébile des traits génériques du Conde de *Pasado perfecto*, hérités du détective Marlowe, les stigmates de son ancien métier, son instinct prémonitoire, qui le conduira jusqu'à la Vierge noire volée à Bobby Roque Rossell. Il en résulte d'inévitables enjeux discursifs intratextuels, dans un roman qui se donne comme septième du nom de la « Serie Mario Conde ». Dans ce lever de rideau, se retrouvent tous les traits d'un personnage mal dans sa peau et pétri de vague à l'âme, même si le lointain modèle qu'est le détective Marlowe du *hard boiled* de Raymond Chandler se brouille sous les effets des ravages du temps imprimés dans son corps ralenti et moins résistant à l'alcool. Cette partie de l'*incipit*, ostensiblement placée sous le signe de l'intériorité de Conde, ne renvoie-t-elle pas le lecteur à l'inscription dans une continuité narrative d'autres *incipits*, où ses obsessions s'expriment de façon réitérée ? Elles sont repérables dans les ouvertures de romans installées dans des espaces d'enfermement où se déroule le même rituel du lever de Mario Conde et dans lesquels peine symboliquement à s'infiltrer la lumière du matin tropical, une façon métaphorique de traduire la difficulté du protagoniste.

niste d'affronter la vie extérieure. Il appert donc que ce choix générique d'une séquence de l'*incipit* par le romancier, loin de nous orienter vers l'absence de tout contexte, laisserait plutôt un intense goût de déjà vu. Clairement, la circularité et cet enfermement intratextuels de la séquence de l'*incipit* sont suggérés par le narrateur comme un clin d'œil au lecteur connaisseur de l'œuvre padurienne dans les félicitations ironiques adressées par Conde à l'auteur du calendrier. Il y a entouré la date de son anniversaire, objet de son attention mélancolique où ne passe pas inaperçue l'allusion à la tétralogie :

Los espacios del calendario originalmente habían sido cromados con tonos distintivos entre el verde juvenil de la primavera y un vetusto gris invernal, un juego que solo un diseñador muy imaginativo podría asociar con algo tan inexistente en una isla del Caribe como las cuatro estaciones. (Padura ; 2018, 13)

8. L'autocongratulation dont se gratifie en arrière-plan, avec beaucoup d'humour, l'écrivain Leonardo Padura, auteur très imaginatif de la tétralogie *Las cuatro estaciones*, vient en contrepoint des allusions intratextuelles à Rufino, le grand-père canarien vénéré par Conde, amateur de combats de coq dont le souvenir hante les pages de *Las cuatro estaciones*, à Hemingway, personnage de son roman *Adiós, Hemingway* (Padura, 2003), à Trotski, protagoniste de *El hombre que amaba a los perros*. (Padura, 2009). L'on y sent percer une inquiétude à propos du vieillissement, non seulement de l'homme, mais de l'écrivain et d'une possible stagnation créative, lorsqu'il évoque une généalogie littéraire de ses personnages et de figures parvenus à cet âge fatidique de la soixantaine, sans être à proprement parler des « viejos de mierda », comme il se nomme lui-même. Ainsi donc, le cercle dont Conde a rageusement entouré la case de la date douloureuse traduit symboliquement son sentiment d'avoir été pris au piège de l'encerclement du temps et bientôt de la vieillesse, mais de façon beaucoup moins glorieuse que d'autres. L'on se souvient que Mario Conde, encore jeune policier, dans l'*incipit 2* de *Pasado perfecto*, s'émerveillait de l'allure quasi juvénile de son chef le major Rangel, prêt d'atteindre la soixantaine, sans rides ni ventre protubérant ni toux de fumeur malgré son addiction tabagique. Il la comparait, de façon prémonitoire (l'une de ses fameuses prémonitions) à sa future image de sexagénaire, où il deviendrait un vieux à la mémoire sclérosée, « un viejo de mierda » (Padura, 2000 ; 23). Le calendrier au style vieillot, minutieusement dépeint dans sa géométrie conventionnelle de représentation du déroulement du temps, porte lui-même des

signes d'usure, des traces d'excréments de mouche, comme une mise en abyme de l'état physique de Conde dévasté par l'alcoolisme et les privations. Ces signes préfigurent son déclin physique palpable tout au long de l'enquête pour retrouver la Vierge noire volée à son client Bobby et les manifestations de son impossible adaptation à la nouvelle société consumériste cubaine et à la modernisation technique même modérée de la police. Il en prendra conscience au cours de l'enquête par les réactions peu amènes du second de Manuel Palacios, son ancien collègue policier, et par les sarcasmes de Yoyi el Palomo, son associé dans le négoce des livres d'occasion : « estás estancado. »

9. L'ouverture de l'enquête autour de Bobby Roque, autre partie de l'*incipit*, cette fois progressif, qui lance stratégiquement l'entrée dans l'action de l'enquêteur Conde, dans une autre veine que le récit sur Antoni Barral, associe ce personnage marginal et homosexuel, ami de Conde durant leur scolarité au lycée de la Víbora, hétérodoxe et peu scrupuleux avec la loi, à l'histoire de la Vierge Noire. L'*incipit*, dans cette séquence, ouvre l'horizon de ce que seront les enjeux idéologiques du roman social, attentif aux problèmes matériels, économiques et culturels de la vie quotidienne des Cubains, économiques et culturels sur fond de trafic d'œuvres d'art, du patrimoine cubain et de leur vente clandestine à l'étranger, comme c'était déjà le cas dans le roman *La neblina del ayer* (Padura, 2005) ainsi que dans *Herejes* (Padura, 2013). Car La Vierge noire subtilisée à Bobby Roque par son dernier amant, un mauvais garçon des bas quartiers de La Havane, originaire de Santiago de Cuba et donc relégué dans la classe méprisée des « palestinos », avait été donnée d'entrée de jeu par son propriétaire comme la Vierge de Regla, aux multiples visages, avatar de la Sainte Vierge catholique, et de Yemayá, orisha du culte syncrétique afro-cubain de la Santería, qui l'aurait miraculeusement sauvé d'une maladie mortelle. Il est remarquable, par ailleurs, que dans cet *incipit*, intratextuel de *Pasado perfecto*, le délinquant Bobby est un déclencheur de la mémoire, un activateur d'anamnèse pour le « cabrón recordador » comme se définit Mario Conde, indélébilement marqué par son passé de lycéen de la Víbora, qui fut le point de départ de l'immersion du jeune Conde dans un univers socio-politique dogmatique où la revue lycéenne *La Viboreña* avait été censurée pour transgression des valeurs de l'homme nouveau révolutionnaire (Padura, 2000 ; 61).

10. L'autre *incipit* progressif, en résonance polyphonique avec l'enquête sur les turpitudes de Bobby Roque, présente au lecteur un cas de récurrence et de specularité narrative et structurelle d'un discours sur l'identité culturelle cubaine. Dans cette séquence consacrée à Antoni Barral 1989-1936, marquée par l'inversion de l'ordre chronologique de la vie de ce personnage fictif, se place ce qui aurait dû se trouver dans l'*explicit*, en l'occurrence, la représentation de la fin dernière du personnage moribond à La Havane, après un bilan de sa vie d'homme. Ici se dessine la volonté de brouillage entre début et fin, ouverture et fermeture, puisque l'ouverture consiste à consacrer l'entrée et l'installation de cette autre Vierge noire catalane sortie de l'imagination de Padura, Nuestra Señora de la Vall, dans l'île de Cuba, ainsi qu'il le révèle dans une note au lecteur (Padura, 2018 ; 439), mais cette entrée coïncide avec la disparition d'Antoni Barral qui avait accompagné l'entrée en scène de celle-ci dans la fiction au XIII^e siècle. Placé dans le journal entre deux dates historiquement décisives de l'histoire du vingtième siècle, qui marquent respectivement l'imminence de la fin du bloc socialiste, – mais n'oublions pas que c'est aussi l'année de déroulement de la tétralogie *Las cuatro estaciones* –, et le début de la Guerre civile espagnole, cet *incipit/explicit* met en branle un imaginaire qui vise à inscrire l'Histoire dans la fiction d'une façon bien singulière. En effet, ces cinquante-trois années de l'existence du protagoniste catalan évoqués dans le titre de la séquence sont amplement débordés par l'extrême concentration temporelle des événements que se remémore le moribond. Cette concentration permet d'embrasser l'étendue du temps écoulé entre sa fuite de Saint-Jean d'Acre durant la déroute des Croisés en emportant une Vierge noire, dont il sera question dans la quinzième séquence datée de 1291, puis sa prise d'un bateau à Saint Jean de Luz, et son arrivée à La Havane où il meurt en 1989. Autre trace du dialogue entre le maître Carpentier et Padura, cette ubiquité d'Antoni Barral qui s'affirme au long de sa diégèse ne peut que renvoyer à celle du protagoniste de la nouvelle *Semejante a la noche*, à une conception du temps « que gira en torno al hombre sin alterar su esencia » (Carpentier, 1981) ; dans la nouvelle de Carpentier, les vies d'un soldat se déroulent à des moments différents de l'Histoire, dans l'*Iliade* de la Grèce antique, dans l'Espagne du XVI^e siècle, dans la France du XVII^e siècle. Lors de l'évocation de la fin dernière d'Antoni Barral, dans son galetas havanais, on ne peut qu'être frappé par les échos spéculaires entre l'*incipit* de la diégèse de Mario Conde, séquence du 4 septembre 2014, immobile dans une chambre, nau-

fragé aux yeux rivés à un calendrier le renvoyant aux soixante années de sa vie écoulée, et celui relatif à Antoni Barral, le jour de sa mort en 1989. Un réduit clos où l'homme malade, confronté à lui-même, a conscience de sa défaite. Sa réflexion sur sa condition d'homme y est déclenchée par le spectacle étrange de ses pieds, vus dans leur autonomie, monstrueusement déformés et rongés de plaies, métonymie de son existence aventureuse et périlleuse, et qui l'avaient conduit vers des voies imposées par des puissants auxquels il avait été assujetti toute sa vie. Tout le récit imaginaire analeptique qui se déploie autour d'un passé fait de voyage, d'errance, et de guerres, est en claire résonance avec l'épigraphe / *incipit* et d'autres textes génériquement de même facture. Il y est en effet intertextuellement fait allusion à *Pedro Blanco, el negrero*, roman considéré par Carpentier et Padura comme l'ancêtre du nouveau roman historique cubain, du cubano-espagnol Lino Novás Calvo (Novás Calvo, 1990). Le capitaine Rogelio Flores du bateau Saint Martin dans lequel s'embarque Antoni Barral pour faire voile vers les Antilles affirme être le petit-fils de Pedro el negrero, l'un des derniers négriers sans bannière qui avait sévi dans l'océan atlantique. Cet *incipit* du récit sur Antoni Barral et la Vierge noire ouvre au lecteur un horizon d'attente sur divers enjeux d'ordre idéologique qui se répondent comme dans un jeu de miroir obsessionnellement circulaire. L'homme de tant d'aventures au service de maîtres brutaux et avides de pouvoir, prétendument engagés au service de Dieu ou prêchant des idéologies anarchistes en Catalogne pendant la Guerre civile, s'inscrit dans la longue lignée de « los mandados », terme déjà fréquemment utilisé par Conde dans *Las cuatro estaciones* pour désigner ceux de sa génération, jouets d'un processus historique qui leur fut imposé par le régime révolutionnaire. De fait, Antoni Barral ressemble comme un frère au Conde arrivé, plein de désillusion, au crépuscule de sa vie, fixant obstinément la date sur un calendrier suspendu au mur de sa chambre et réfléchissant à ce que fut sa vie passée. Bilan de deux vies inscrites dans une même généalogie et dont la circularité cyclique ne fait pas de doute :

Un transcurrir que ni siquiera merecía una denominación que implica movimiento, pues, si acaso, había sido un estadio plagado de círculos repetitivos y desgastantes que solo se abrían para permitir la entrada y propiciar la salida el breve tiempo terrenal concedido al hombre por el Creador. (Padura, 2018 ; 41-42).

2. Où commence l'explicit ? Où finit le roman ?

11. Ainsi, comme il nous a été loisible de l'observer, les zones de démarcation de la fin de *La transparencia del tiempo* n'épousent pas toujours techniquement les limites habituelles du début et de la fin (Del Lungo, 2010), et, comme nous le verrons, le roman ne se plie pas non plus à l'option d'un *explicit* unique puisqu'un épilogue vient s'y ajouter comme un appendice narratif.
12. « Antoni Barral 8 octobre 2014 » (Padura, 2018 ; 425) s'affiche, physiquement, dans le roman comme la dernière séquence écrite sur ce personnage mais l'instance discursive portée par la deuxième personne se révèle être la voix de l'écrivain Mario Conde. C'est somme toute une première personne déguisée, par laquelle il s'adresse à lui-même, mais surtout au lecteur au sujet de l'écriture du récit entrepris chez sa maîtresse Tamara sur Antoni Barral pendant sa convalescence après qu'il eut été blessé lors de l'arrestation du coupable dans l'affaire du vol de la Vierge Noire. Séquence en réalité homodiégétique et éminemment métalittéraire, relevant de la confession, où est révélée la cause première de sa volonté indestructible d'écrire, volonté de pouvoir du demiurge, incompatible avec les règles de fonctionnement de la réalité qui briment la liberté individuelle de l'écrivain. En réfléchissant à la liberté de la littérature qui l'autorise à doter son personnage Antoni Barral de l'ubiquité carpentérienne, comme le protagoniste de *Semejante a la noche* (Carpentier, 1981 ; 95-114), il livre au lecteur la clé de son accession à l'énigmatique transparence du temps, révélée dans une contraction de ce temps que seule permet la fiction. Le discours de Conde en style direct duplique ainsi les pensées d'Antoni Barral et finit par l'identifier, lui, Conde à son *alter ego*, sa créature, qu'il libère ainsi de la puissance limitative de la réalité et des forces aliénantes de l'Histoire.

Desde ti mismo moldeabas a ese ser histórico y atemporal. Aferrado al presente, escribías el pasado hasta perder el sentido de los límites de lo permanente y lo transcurrido. Pero, en el alumbramiento de la creación, nunca perdiste la última conciencia de que a la vez que convertías el pasado en presente, lo escrito pasaba de inmediato a ser parte de ese mismo presente : algo irreversible, fugaz. Y de lo que te deshacías por el hecho magnífico de fijarlo y luego verlo tomar distancia, como nave funeraria al paio, un fantasma cuyos contornos se te confundían como si vieras la Historia y el tiempo a través del velo transparente de una lágrima [...] liberándote de ti mismo y de alguna manera completándote en esos otros. Ganando libertad. ¿Eso es escribir ? (Padura, 2018 ; 426)

13. En guise de fermeture de l'enquête, l'*excipit* ne fait pas l'économie d'une mise en scène du Conde incorruptible depuis la tétralogie et impitoyable envers qui ne résiste pas à l'appât de richesses mal acquises. La récurrence du motif du lieutenant de police incorruptible depuis la tétralogie prouve encore la systématisation du recours à la variation d'un hypotexte, dans un cycle où le voilà campé en pourfendeur des nouveaux riches profiteurs et trafiquants d'œuvre d'art dans *La Havane* de 2014. C'est pourquoi cet *explicit* se ferme par l'affirmation du détachement total de l'ex-flic Mario Conde de l'affaire de Bobby, dont il ne veut plus être l'ami, et de la statue de notre dame de la Vall, une fois l'enquête terminée. Animé par le souci d'être en paix avec l'Histoire (Padura, 2018 ; 433), par une exigeante morale personnelle, il condamne la transgression de valeurs intangibles telles que le respect du patrimoine artistique et intellectuel cubain qu'il place au plus haut point. Lors de son activité de revendeurs de livres, il avait maintes fois démontré ce respect en sauvant nombre d'incunables, les soustrayant ainsi à la cupidité de trafiquants de livres convoités par des collectionneurs étrangers, en les adressant personnellement à la Bibliothèque Nationale. De même, le désespoir dans lequel le plonge l'état ruiné de La Vieille Havane n'a d'égal que la fureur que lui inspire le trafic de Bobby et de ses semblables. Dans la deuxième séquence de la journée du 9 octobre 2014, jour de l'anniversaire de Conde, la circularité entre *incipit* et *explicit* est bel et bien affichée, la corrélation en est réalisée discursivement de façon quasiment parfaite, par une répétition, tel un leitmotiv, des trois chiffres 9-9-9. Le lecteur élucide enfin ce qui n'était pas évident, que le troisième chiffre neuf correspond au nombre de mois écoulés avant le mois anniversaire de la naissance de Mario Conde, et non le rang du mois d'octobre dans l'année. Le cercle se referme et le calendrier est physiquement et symboliquement mis en pièces par l'ex-policier avant sa montée sur la terrasse d'où il a coutume d'observer le quartier de ses ancêtres, le lieu du « *pasado perfecto* », comme le dit le narrateur, qu'il contemple nostalgiquement, où étaient autrefois vendues des baguettes de pain odorant désormais inaccessibles, comme dans un retour concentriquement matriciel au premier roman de la tétralogie. Conde voudrait tourner la page par cette destruction symbolique mais il ne peut se soustraire à l'angoisse de son entrée dans la persécution dictatoriale du temps et de la peur du lendemain. Paradoxalement, cet *explicit* opère un retournement de l'impression d'encerclement qu'éprouve le mélancolique, voire déprimé Mario Conde, accablé par

la nostalgie « d'un passé parfait », lorsque soudain se manifeste une ouverture, par le biais de ce personnage de l'épigraphe, pauvre sans abri, qui, omniscient et doté d'une sagesse bienfaisante, vient adoucir la brutalité de l'évidence que Conde, parvenu à la soixantaine, n'est pas au bout du chemin de la vie, en prétendant revenir d'un lieu où il n'est jamais allé, comme un soldat du *Camino de Santiago* : « Sesenta es una buena edad. Para seguir vivo o para morir. » (Padura, 2018 ; 436). La fermeture carpentérianne par le retour au point de départ, inscrite dans l'épigraphe, se mue ainsi en ouverture, et relance l'*explicit* vers son appendice final. En effet, un épilogue, daté du 17 décembre 2017, vient encore retarder la fin de partie. Alors que le mécréant et incrédule Conde ressent avec acuité son absence de foi le jour de San Lázaro ou de Babalu Ayé, très fortement symbolique dans la tradition culturelle des *santeros*, où l'on croit aux guérisons et aux miracles, alors que l'accablent les effets de la maladie chronique du désabusement, de l'effondrement de l'espérance qu'il avait placée dans l'Histoire et l'incoercible mélancolie corollaire d'un temps lié à la mémoire, il est secouru et sauvé de l'encerclement définitif par la récurrence d'une de ses fameuses prémonitions, qui peut encore s'accomplir. Est ainsi épargnée au lecteur l'impression d'une clôture définitive car il aura perçu que trois séquences du roman censées faire partie intégrante de la conclusion du livre doivent encore compter avec cette prémonition de l'ex-policier, qui ouvre une nouvelle porte vers l'avenir, ainsi qu'il est écrit dans les dernières lignes du roman, dans un ultime jeu de brouillage des lignes :

También le faltaba café. Café de verdad. Y sueños. Y esperanzas. Y años para pensar que era o es posible comenzar de nuevo, si tal milagro fuese practicable. Por suerte, otras cosas le sobraban. La premoniciones, por ejemplo. Y él tenía la certeza de que algunas de ellas incluso se pueden cumplir. (Padura, 2018 ; 437-438).

Conclusion

14. Chercher à établir des découpages et à délimiter entrées et clausules, ouvertures et fermetures, dans *La transparencia del tiempo* se révèle être une tâche complexe et révélatrice de la singularité d'une architecture romanesque où tout résonne en échos, circulairement et cycliquement, les *incipits* et *explicit*s n'échappant pas à cette morphologie spéculaire. Si d'après les propres déclarations de Padura, terminer un livre est une opération

étrange et « agónica » (Masterclasse, mai 2019), l'agonie fut particulièrement longue d'après ce que montre l'extension de l'*explicit* de son roman qui joue se joue des ficelles canoniques consacrées.

15. Au terme d'un triple jeu de miroir où le lecteur s'est vu penché sur Padura en train d'écrire sur un Mario Conde en pleine création d' Antoni Barral, son objet de fiction et son alter ego, dont la mort constituerait aussi la fermeture de son projet d'écriture, il est difficile d'imaginer que le récit écrit par Mario Conde sur Antoni Barral dans *La transparencia del tiempo*, même porté par un tropisme de la circularité, serait la conclusion d'une série amorcée dans *Pasado perfecto* par un personnage écrivain vieilli. Si tel était le cas, ce roman serait à lui seul l'*excipit* de toute la série de Mario Conde, d'un récit qui promettait d'être empreint de la « escualidez » des récits de David Jérôme Salinger et dont la difficulté de réalisation n'a pas cessé de tisser un des fils narratifs de la série. Ce serait sans compter avec l'élan irrépessible de l'écrivain Padura, dont la liberté créatrice, semblable aux prémonitions de son double de Mario Conde, est toujours en éveil et rebondit sans cesse.
16. Le 10 août 2017 est la date apposée par Leonardo Padura pour signer son roman et signaler ainsi sa fermeture ultime, juste après que Conde, désabusé, ne croyant pas au miracle, se réaffirme pourtant habité par des prémonitions, ainsi qu'il s'est toujours défini lui-même, potentiellement réalisables. Ainsi, pour brouiller les lignes jusqu'au bout, là où avait été signalée une fermeture de l'*excipit* que l'on croyait totale, là où le grand cercle de la série semblait s'être refermé, se profile à nouveau un horizon d'ouverture, peut-être vers l'*incipit* d'un prochain roman de la série de Mario Conde.

Bibliographie

- BLANCHOT Maurice, *Dans le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1986 [1959].
- BRAVO Frédéric (dir.), *La fin du texte*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2011.
- CARPENTIER Alejo, *Tientos, diferencias y otros ensayos*, Barcelona, Plaza y Janés, 1987 [1964].
- CARPENTIER Alejo, *Cuentos completos*, Barcelona, Bruguera, 1981 [1979].

DEL LUNGO Andrea, *Le début et la fin du récit, Une relation critique*, Paris, Classiques Garnier, 2010.

DEL LUNGO Andrea, *L'incipit romanesque*, Paris, Seuil, 2003.

DEL LUNGO Andrea, « Maurice Blanchot, la folie du commencement », *Cahiers de l'AIEF*, 1998, p. 343-375.

LEPAGE Caroline, « Les débuts hors la norme : étude de 5 cas », Nanterre, *Crisol*, série numérique, n° 13, *Débuts et fins du texte dans les mondes hispaniques*, 2020.

NOVÁS CALVO Lino, *Pedro Blanco el negrero*, La Habana, Letras cubanas, 1990.

PADURA Leonardo, *Pasado perfecto*, Barcelona, Tusquets Editores, 2000

PADURA Leonardo, *Modernidad, Postmodernidad y novela policial*, La Habana, Ediciones Unión, 2000.

PADURA Leonardo, *La neblina del ayer*, Barcelona, Tusquets Editores, 2005.

PADURA Leonardo, *Adiós, Hemingway*, Bogotá, NORMA, 2003.

PADURA Leonardo, *El hombre que amaba a los perros*, Barcelona, Tusquets Editores, 2009.

PADURA Leonardo, *Herejes*, Barcelona, Tusquets Editores, 2013.

PADURA Leonardo, *La transparencia del tiempo*, Barcelona, Tusquets Editores, 2018.