

## Utopie et hétérotopies dans *La novela de mi vida*, de Leonardo Padura

BENOÎT COQUIL

UNIVERSITÉ DE PICARDIE JULES VERNE

[coquilb@gmail.com](mailto:coquilb@gmail.com)

1. Dans un article de 2013 intitulé « La generación que soñó con el futuro<sup>1</sup> », Leonardo Padura fait le portrait de la génération des Cubains nés dans les années 1950. Cette génération qui est la sienne, mais aussi celle de plusieurs de ses personnages majeurs (Mario Conde, Iván Cárdenas dans *El hombre que amaba a los perros* et Fernando Terry), a connu, dans son enfance, les premières heures du régime révolutionnaire et a accédé à l'âge adulte à une époque de « grandes fervores internacionalistas » (61). Si la période est sur le plan politique l'une des plus troublées du siècle en Amérique Latine, elle se caractérise aussi, explique Padura, par l'accès massif à l'université pour les jeunes Cubains : elle apparaît comme le moment où se concrétise le rêve cubain en matière d'éducation, où émerge la première génération de l'« hombre nuevo », imaginé par Ernesto Guevara. Dans les mots de Padura, les années 1970 constituent pour sa génération une époque d'espoir collectif, malgré le durcissement du régime, une époque de confiance en l'avenir : « Mi generación [...] tuvo también la posibilidad de soñar con el futuro, porque el futuro era o iba a ser nuestro, según nos habían dicho » (64). À cette période d'espoir succède la chute du bloc soviétique, l'entrée de Cuba dans une profonde crise économique et l'effondrement brutal de l'utopie socialiste. Les années de la « Période spéciale » sont marquées par la désillusion quant au progrès et par un autre rapport au temps : alors que la foi dans le futur poussait jusqu'alors à tout sacrifier dans le présent, le quotidien à Cuba apparaît dorénavant comme un présent que le futur a déserté, un présent mené tant bien que mal (suivant la fameuse « filosofía del resolver » [70]) vers un cap tout à fait imprévisible et peu enviable. Présent et futur ont été désarticulés.

---

1 Article publié dans le recueil d'essais *Agua por todas partes* (2019).

2. Dans *La novela de mi vida* (Padura, 2018), cette décennie 1990 constitue le cadre temporel de l'une des trames narratives, mais elle est constamment mise en regard avec d'autres époques (le début du XIX<sup>e</sup> siècle, les années 1920-1930 et la décennie 1970), de sorte que le roman fait en permanence communiquer passé, présent et futur. Un motif toutefois semble traverser ces diverses époques : celui du désenchantement et de la crise de l'utopie, omniprésent dans *La novela de mi vida*.
3. De fait, les deux principaux récits présents dans le roman (celui de José María Heredia et celui de Fernando Terry) évoquent un rapport particulier des personnages à l'utopie politique, entendue comme mode de gouvernement d'une société idéale. Le récit de la vie d'Heredia se place à une époque où l'utopie de l'indépendance et de la fin de l'esclavage, si ardemment désirée par le poète, se fait attendre, n'advient pas, malgré les multiples tentatives de ses défenseurs.
4. Le récit de Terry, dans les analepses qui reviennent sur la période précédant son exil, à la fin des années 1970, donne à lire une utopie révolutionnaire qui se fissure : le régime devient répressif, traque les « éléments anti-sociaux » et propage un climat de peur. Hors analepses, la diégèse située à la fin des années 1990, au retour de Terry, montre cette fois les affres de la « Période spéciale » évoquées précédemment : une utopie cubaine en ruines, un pays où est entré le dollar (112) et où la population vit dans une extrême précarité économique.
5. Nous nous proposons ici d'analyser ce thème du désenchantement, pour montrer, ensuite, que l'utopie s'est fragmentée en hétérotopies, en une multitude de ces « lieux autres » conceptualisés par Michel Foucault, lieux que le roman nous fait traverser les uns après les autres, au rythme de la jeunesse de José María et de la quête de Fernando Terry.

### **1. Des mondes finissants**

---

6. Tout d'abord, le thème de la désillusion présent dans le roman est lié à la vision d'un monde finissant. Cela est déjà présent dans le récit d'Heredia, qui, avant son départ pour Puerto Príncipe, en 1823, évoque une société cubaine « malade », face au spectacle de la capitale en proie à la débauche et la violence extrême :

La Habana a la que llegué en esta ocasión era una ciudad al borde del caos, donde cada día era mayor la violencia, más las mesas de juegos y las casas de citas, frecuentes los insultantes remates públicos de esclavos, como si el nuevo gobierno del capitán general Dionisio Vives hubiera decidido envenenar con una dosis mayor de infamia y desidia la sangre de una sociedad ya enferma (154).

7. La Cuba décrite par Padura à travers la voix du poète appartient à un monde colonial vieillissant, maintenu de force sous sa coupe par un empire déjà anachronique au regard des indépendances qui fleurissent successivement sur tout le continent, un monde décadent où même les jeunes gens vieillissent prématurément, à la façon de José María.
8. Toutefois, c'est dans le récit de Terry que cette vision du monde en dégénérescence est la plus patente. Fernando, Álvaro, Delfina et les autres sont des personnages d'âge mûr, qui, à la faveur de retrouvailles tardives, ne cessent de se référer au passé de leur jeunesse commune et d'en mesurer la distance avec le temps présent. À la façon des personnages du film *Retour à Ithaque* (réalisé par Laurent Cantet et co-écrit par Padura) qui, pour certains, leur ressemblent beaucoup, ils se définissent entre eux surtout par contraste avec ceux qu'ils ont été plus jeunes, évaluant les mutations et les permanences, tant au niveau des corps que des caractères et des choix existentiels. Des personnages vieillissants, donc, comme l'exprime crument Delfina à Fernando sur le toit de sa maison : « ya estamos en la bajada » (117). Delfina qui est pourtant aux yeux de Fernando la seule de son cercle générationnel à ne pas vieillir (« ¿Pero cómo es que tú no cambias? Es que estás igualita... » [61]).
9. S'il est vrai que la relation amoureuse entre ces deux personnages tendra plus tard vers une forme de revitalisation – symbolisée par le baiser échangé à la suite du bain de jouvence à Santa María del Mar (227) –, l'univers dans lequel ils évoluent, celui des Socarrones, mais aussi celui de la Cuba des années 1990 de façon générale, ne cesse d'offrir les signes de sa sénescence. Mises à part l'image des édifices restaurés dans le centre historique de La Havane qui laissent Fernando perplexe (113) et la très brève mention des enfants de Miguel Ángel et d'Álvaro (228), presque rien n'évoque l'avenir ou la transmission. La Havane apparaît d'emblée au lecteur sous l'angle de sa décrépitude, annoncée par la première scène du roman (16). Quant au premier toast porté pour celui qui revient à Cuba après dix-huit ans d'exil, il est une manière de requiem, une célébration des morts, un hommage aux jeunes poètes qu'ils ont été et qu'ils ne sont plus

(« ¿Por qué brindamos? –Por los poetas muertos. Por todos los que estamos fenecidos » [18]). Le monde où Terry – mort parmi les morts, selon Álvaro – vient de rentrer est un monde où le temps n'avance plus (« Aquí nada ni nadie cambia », dit Fernando à Álvaro [18]), où le présent est saturé de passé (« Han pasado demasiadas cosas », affirme Delfina [116]).

## **2. Désenchantement et crise de l'utopie**

---

10. Cuba y est par ailleurs montrée comme un monde où les rêves de futur promis par la Révolution ont été mis en pièces. Le régime, loin de fournir le bonheur espéré aux jeunes Socarrones, a sacrifié l'un d'eux dans la guerre en Angola, en a châtié un autre pour son homosexualité et son désir d'exil, a banni Fernando de l'université sur simple suspicion, et a même fini par broyer Miguel Ángel, dont tout, dans son parcours de jeunesse, portait à croire qu'il deviendrait le parfait « hombre nuevo » de la Révolution. La dégringolade de ce personnage, stigmatisé par le régime comme dissident politique (« acusado de perestroiko y revisionista » [40]), lui fera dire plus tard à Fernando : « todo me pareció absurdo y *me desencanté* » (p. 177, nous soulignons). Ce désenchantement est omniprésent dans la partie du roman consacrée au retour à Cuba de Fernando Terry. Une scène, parmi d'autres, où cela est particulièrement patent est celle de la visite par Fernando et Arcadio du palais d'Aldama (243-248). À l'expression de la splendeur passée de Cuba – certes nuancée par l'idée qu'elle repose sur l'esclavage –, portée par une description énumérative très « carpentierienne » de la nature caribéenne puis du faste du palais, succède aussitôt celle de la décadence contemporaine, figurée par le terrain vague voisin et la foule de vendeurs de rue et d'indigents qui l'occupent. Or, c'est bien comme un envoûtement qu'est décrit l'effet produit par l'opulente beauté du palais sur Arcadio et Fernando (« el magnetismo de aquel imán de piedra [...] terminaría por atraparlos » [244]), un envoûtement désormais empêché par le spectacle désenchanteur du présent cubain (« Casi lo impidió, sin embargo, la visión del solar contiguo, devenido basurero » [244]).
11. Si l'Histoire se fait sombre et tumultueuse également dans la biographie fictive de José María Heredia qui s'entrelace au récit du retour de Terry, le désenchantement qui affleure à plusieurs moments semble moins définitif. Dans le récit d'Heredia, on lit moins une dissolution de l'utopie

qu'une stagnation de l'Histoire, une exaspérante répétition. L'histoire d'Heredia racontée par Padura est celle d'une époque où l'utopie tant désirée par certains, à savoir la libération du joug colonial, le « sueño de la libertad de Cuba » (268), semble imminente et pourtant n'advient pas, n'est toujours pas advenue – on pourrait presque dire : *n'en finit pas de ne pas advenir*.

12. S'il est vrai que le récit insiste sur la désillusion qu'exprime Heredia face à l'Histoire – en particulier les querelles fratricides qui agitent le Mexique des années 1820 et les échecs répétés des indépendantistes à Cuba –, mais aussi face à l'impuissance de la poésie comme moyen d'action, s'il est vrai, aussi, que cette désillusion est exprimée comme irréversible (« escribí mi testamento de poeta civil y patriótico » [243]), le désenchantement qui plane au-dessus des anciens Socarrones dans la Cuba des années 1990, à l'autre bout du spectre historique déployé par Padura, ce désenchantement semble encore plus radical. Heredia vit dans l'attente interminable d'une révolution qu'il ne connaîtra pas, mais qui reste à espérer, tandis qu'Álvaro, Delfina et les autres vivent parmi les restes d'une utopie révolutionnaire presque anéantie. Aussi désespéré soit-il, Heredia est tendu vers une postérité : il continue d'écrire jusqu'à sa mort un « roman » autobiographique destiné à être lu par son descendant. Bien qu'il ait « brisé sa lyre », comme il l'écrit dans le poème « Desengaños » (243), il perpétue par l'écriture une forme de transmission, puisque son texte s'adresse à son fils autant qu'aux générations futures (« este diálogo contigo y con los hombres del futuro a los que también me dirijo » [339]). Pour les ex Socarrones encore en vie lors du retour de Fernando, l'écriture se place davantage sous le signe du désenchantement et du repli sur soi : Miguel Ángel est frappé par un « galopante desencanto » (40), tandis que les livres d'Álvaro sont ceux d'un homme « que sabía matarse lenta y aplicadamente » (37) et que la création poétique d'Arcadio est « cada vez más autónoma y ensimismada » (38).

13. La mise en contact alternée des récits d'Heredia et de Terry – et les multiples échos entre les époques qu'elle invite à déceler – renforce cette impression de désillusion historique présente dans le roman. C'est au lecteur, la plupart du temps, d'opérer cette mise en lien des similarités entre les époques (le motif de l'exil, le personnage du traître, de l'homosexuel, etc.). Mais, parfois, ce sont les personnages eux-mêmes qui la proposent, comme c'est le cas avec Fernando Terry, dans une analepse où il évoque son expulsion de la revue *TabaCuba*. Il y compare son humiliant entretien avec

le directeur au célèbre affrontement entre Heredia et Miguel Tacón – décrit à la fin du roman (311-316). Mais la comparaison sert surtout à mettre en exergue la différence entre les deux scènes, celle qu’a vécue Terry ne serait qu’une version dégradée, une pâle et ridicule copie, de celle d’Heredia :

recordó que estaba en la vieja calzada de la Reina, la misma que, para su gloria de tirano, había ampliado y modernizado, siglo y medio antes, el sátrapa Miguel Tacón con quien José María Heredia había sostenido una entrevista quizá tan degradante como la que él acababa de tener con el director. Solo que Heredia era un gran poeta y Tacón un genio de la tiranía (133).

14. Cette idée de répétition dégradée entre deux scènes de l’histoire cubaine, séparées l’une de l’autre par près d’un siècle et demi, n’est pas sans rappeler la célèbre phrase de Marx dans *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte* ; reprenant Hegel, il affirme que « tous les grands faits et les grands personnages de l’histoire universelle adviennent pour ainsi dire deux fois » et ajoute : « la première fois comme tragédie, la seconde fois comme farce » (Marx, 1997 ; 1). Marx voyait dans le coup d’État de Louis Bonaparte – le « tyran pygmée d’un grand peuple », selon Hugo – une répétition farcesque de celui de Napoléon en 1799. Ce que Terry pressent est aussi une répétition de l’histoire sur le mode de la farce, mais une farce tout aussi tragique pour lui que celle d’Heredia : ce n’est plus le tyran Miguel Tacón ostracisant le poète national de son île, mais un petit chef autoritaire, un ridicule tyranneau baragouinant le portugais d’Angola le cigare à la bouche qui, en tant que maillon de la « nomenclatura » havanaise, humilie un universitaire déchu de son poste. L’Histoire se répète, donc, mais elle a perdu de son panache. Et surtout, les tyrans se sont multipliés, ils sont partout dans la société cubaine, sous la casquette d’un directeur de revue ou celle d’un certain Ramón, agent à la Sécurité de l’État.
15. Après l’effondrement du bloc soviétique, c’est aussi tout le discours idéologique de la Révolution cubaine, discours englobant et structurant, qui s’effrite. En tant que « métarécit », selon le terme de Jean-François Lyotard (1979), le récit révolutionnaire reposait sur le postulat du progrès, permettait de prendre en charge l’Histoire passée et présente et de déterminer la pensée et l’action collectives. Le discrédit qu’il connaît à Cuba dans les années 70 avec le « quinquenio gris » puis, à plus forte raison, dans les années 90 avec la « Période spéciale », mène à sa dissipation. En même temps que, selon Lyotard, se produit un ébranlement des idées de progrès ou d’émancipation, et des croyances en général, « les grands récits éclatent

en éléments langagiers hétérogènes, et ne s'institutionnalisent que par plaques » (Lyotard, 1979 ; 7). Le métarécit castriste s'efface donc au profit d'autres récits concurrents, organisés en îlots, à plus petite échelle. C'est ainsi, c'est-à-dire comme un effet du recul de la croyance dans la Révolution cubaine, que l'on peut comprendre la résurgence de la *santería* dans la Cuba des années 90, phénomène illustré dans le roman par le personnage de Conrado (216-221). Si la croyance de la prostituée Betinha en la déesse Yemanjá est associée à ses origines afro-brésiliennes, la conversion de Conrado à la *santería* apparaît davantage *ex nihilo*, comme une planche de salut pour le tirer d'affaire, dans un pays où l'État ne peut plus subvenir aux besoins de la population (« cuando tienes el agua al cuello, te agarras de cualquier palo. Empecé echando polvos y brujerías y terminé haciéndome santo » [220]). En mentionnant, discrètement, mais sûrement, ce renforcement des cultes afro-cubains dans la Cuba post-soviétique (comme le fait aussi Pedro Juan Gutiérrez dans *Trilogía sucia de La Habana* [1998]), Padura semble dire que face à un tel *desencanto* national, il n'est guère étonnant que s'opère un *réenchantement* du monde par le magique ou le religieux, et en l'occurrence par cela même qui avait été refoulé par les autorités dans les années 60, qui avaient tenté de réduire les cultes syncrétiques à de simples manifestations folkloriques.

16. Tandis que le métarécit révolutionnaire laisse place à des « éléments langagiers hétérogènes », l'utopie cubaine se morcelle en hétérotopies, c'est-à-dire, comme le définit Michel Foucault dans une conférence de 1967 intitulée « Des espaces autres » :

des lieux qui sont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables. Ces lieux, parce qu'ils sont absolument autres que tous les emplacements qu'ils reflètent et dont ils parlent, je les appellerai par opposition aux utopies, les hétérotopies (Foucault, 1984 ; 46-49).

### **3. Une traversée d'hétérotopies**

---

17. Si les différents récits entrelacés dans *La novela de mi vida* présentent des époques d'adversité extrême pour les personnages, ils ouvrent aussi les portes de leurs refuges : le lecteur du roman traverse ainsi des lieux clos,

parfois autarciques, qui peuvent fonctionner selon des règles propres, différentes de celles du monde extérieur, et qui sont souvent une forme de résistance au temps présent.

18. Parmi ces lieux à part figure sans doute le *paladar* de la famille Junco, où se rendent Fernando et Álvaro pour échanger avec Carmencita (147-153). C'est dans le Vedado, quartier prisé et développé à partir des années 1920 par l'oligarchie sucrière, qu'est érigé non pas la vieille bâtisse attendue par nos deux Socarrones, mais une construction moderne, à l'intérieur de laquelle tout, pourtant, fait signe vers une époque et une classe sociale révolues. La maison-restaurant est aussi un bastion entouré d'un mur grillagé, une forme de refuge qu'Álvaro qualifie de « último reducto de la fenecida oligarquía cubana » (148). Justement, l'hétérotopie a pour particularité, selon Michel Foucault, d'être « liée à un découpage du temps », de « fonctionner à plein lorsque les hommes se trouvent dans une sorte de rupture absolue avec leur temps traditionnel » (Foucault, 1967 ; 759).
19. Parmi le bric-à-brac du *paladar*, quelques objets témoignent d'une splendeur déchue : un piano, « posiblemente valioso » (148), de précieux fauteuils du XIX<sup>e</sup> siècle, un cendrier en cristal, deux bustes en marbre César et de Cicéron – deux illustres figures d'aristocrates appartenant à une époque lointaine et également tourmentée sur le plan politique. Autre vestige d'une domination passée : cette scène, qui pourrait sortir tout droit du XVIII<sup>e</sup> siècle, où Fernando et Álvaro se font servir le café par Pepa, la vieille employée de maison à la peau noire (« Si algo no se ha perdido en esta casa [...] es la costumbre de brindar café a las visitas » [150])... et de se le faire servir par des descendants d'esclaves ! Le qualificatif raciste de Carmencita à propos de Batista, qu'elle s'empresse de corriger, semble appuyer cette lecture (« y menos Batista, que era un negro asesino, perdón por lo de negro » [149]). Dernier isolat d'une famille d'ascendance noble dont la plupart des membres sont désormais exilés à Miami, l'hétérotopie que constitue le *paladar* est donc aussi liée à une hétérochronie, dans la mesure où la vie s'y organise en rupture avec la temporalité majoritaire, suivant un ensemble de repères appartenant au passé prérévolutionnaire. Espace ouvert / fermé selon certaines règles, isolé par un mur, mais accessible en partie pour les clients du restaurant, il apparaît à Álvaro et Fernando comme un « vórtice » (148), qui déboucherait sur un temps alternatif. C'est là un autre principe des hétérotopies : elles « supposent toujours un sys-



tème d'ouverture et de fermeture qui, à la fois, les isole et les rend pénétrables » (Foucault, 1967 ; 760).

20. On rencontre dans le roman d'autres manifestations de ces « lieux autres » déterminés par un rapport particulier au temps, et en particulier deux hétérotopies « liées à l'accumulation du temps » (Foucault, 1967 ; 759) que Foucault prend en exemple pour illustrer son concept : le musée et la bibliothèque. Afin de rencontrer Roberto Aquino, Fernando et Arcadio se déplacent à Colón, une ville déterminée d'emblée par sa rupture avec le temps présent (« le produjo a Fernando la sensación de haber caído en un lugar extraviado en el tiempo » [84]) et se rendent au musée que dirige Aquino. Ce musée est un lieu étrange, décrit en quelques lignes par Padura comme un *compendium* des plus illustres tableaux des musées internationaux : « Eran copias de calidad que convertían el museo en una especie de resumen apretado de lo mejor del Louvre, el Prado, Orsay, el MOMA y el Ermitage » (85). Le musée renferme ainsi en son sein une multiplicité d'époques, il est, à sa modeste échelle, un « lieu de tous les temps » qui est lui-même « hors du temps » (Foucault, 1967 ; 759). En ce qu'il concentre des œuvres du monde entier, il est également un lieu de tous les lieux, et apparaît en ce sens comme une façon de conjurer l'isolement de Cuba, isolement renforcé dans cette ville de Colón, encore plus durement touchée par la crise qu'ailleurs. Ce pouvoir d'extraction du temps présent et de l'espace réel semble fonctionner sur Fernando, qui face aux *Ménines* de Velázquez, se remémore soudain son passé madrilène. La discrète hétérotopie du musée d'Aquino serait donc à concevoir comme un palliatif, à la fois dérisoire et puissant, à l'enfermement géographique et culturel des Cubains, en ceci que l'hétérotopie a pour Foucault « le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles. »

21. Si la bibliothèque est aussi, pour Foucault, un lieu éminemment hétérotopique capable de contenir tous les temps, celle du poète Eugenio Florit, décrite par Fernando dans son récit d'exil lors de la baignade à Santa María del Mar (227-233), acquiert, dans le roman, une importance particulière. Précisons que Florit n'est pas un personnage inventé par Padura et qu'il s'agit d'un poète cubain né en Espagne en 1903 et mort en 1999, qui a vécu à Cuba puis aux États-Unis et qui devient, à partir de 1959, un « autoexiliado » (229). À partir de ce personnage réel, Padura imagine la rencontre fictive de Florit et de Fernando à Miami, lorsque ce dernier vient de quitter

l'île. La bibliothèque de Florit apparaît, selon la description qu'en fait Fernando, comme un espace saturé de cubanité : non seulement les murs sont couverts du sol au plafond par des livres cubains pour la plupart, mais on y trouve aussi des œuvres d'artistes cubains, sur le piano une partition de Sánchez de Fuentes, compositeur havanais, et un drapeau de Cuba suspendu à une étagère. Tout chez Florit, jusqu'aux tasses à café, volées dans un établissement de La Havane<sup>2</sup>, se réfère à Cuba. Sa bibliothèque est une enclave de *cubanité* à Miami, une île au milieu de la ville, une portion de territoire cubain qui se joue des frontières et des gouvernements. Une Cuba miniature (« su único consuelo había sido reproducir Cuba en otra isla de cuatro por seis metros » [233]), une Cuba littéraire et fictive, comme dernier recours de l'exilé à perpétuité pour se maintenir dans un espace et un temps idéalisés, pour vivre « amarrado a una vida que ya no exist[e], por demasiados años » (232). Cette hétérotopie privée qu'est la bibliothèque de Florit apparaît donc comme un espace d'exil non seulement surdéterminé par l'identité de départ, mais aussi très autarcique :

el recinto no tenía ventanas, ni cristales ni claraboyas: sólo la luz de dos lámparas gélidas iluminaban aquella atmósfera irreal, obstinadamente aislada del sofocante mundo exterior al cual renunciaba. (231)

22. Cette hétérotopie apparaît comme une sorte d'envers du musée miniature d'Aquino : l'un et l'autre offrent l'ubiquité, mais là où le musée permettait de s'évader de Cuba tout en y demeurant, la bibliothèque de Florit permettait de continuer à vivre à Cuba depuis l'exil, sans y être physiquement.
23. Elle est là encore un lieu de refuge, mais la réclusion qu'elle permet est d'ordre carcéral (« El exilio de Florit era una cárcel » [232]), et il s'assimile à un caveau lorsque Fernando précise que l'air de l'extérieur n'y entre pas directement (mais seulement l'air conditionné), que la chemise de Florit a des airs de linceul (« como si la guayabera blanca hubiera crecido hasta convertirse en una especie de mortaja » [231]) et que ses doigts sont ceux d'un mort (233). Un caveau collectif, familial : celui des poètes cubains, morts les uns après les autres autour de lui (« Mi condena es ser siempre el más viejo. Ya maté a Brull, a Ballagas, a Lezama [...] » [232]) et dont les

---

2 Encore une fois, le café est discrètement convoqué comme un fondement de l'identité cubaine. Lors de la rencontre avec Carmen Junco, le service du café était, on l'a dit, figuré comme un signe de continuité du passé dans le présent (« Si algo no se ha perdido en esta casa [...] es la costumbre de brindar café », p. 150). Sur le motif du café comme signe de cubanité et synecdoque de Cuba dans l'*incipit* du roman, voir : Caroline Lepage (2020).

livres sur les murs sont comme des stèles. Un lieu de mémoire pour un semi-mort (« La mayoría creen que estoy muerto hace años » [232]) que l'exil et ce culte mémoriel ont littéralement « asséché », privé de la capacité d'écrire (« Ya estoy seco » [231]). La figure de Florit, bien sûr, s'ajoute au dispositif d'*espejismo* mis en place par Padura entre les différents personnages de poètes exilés : Florit, comme Terry, se reflète dans Heredia. Pour l'un comme pour l'autre, la vision de la mer est douloureuse (Florit : « no voy a ver el mar, que era lo que más me gustaba hacer en Cuba » [232]) et la prison est textuelle – la bibliothèque pour Florit, le « roman de sa vie » pour José María, dont il ne peut sortir : « ¿cuándo acabará la novela de mi vida para que empiece su realidad? ».

24. L'autre bibliothèque présente dans le roman est celle de la Grande Loge, où Fernando se rend, accompagné par Delfina, afin d'avancer dans sa recherche des manuscrits d'Heredia (253-257). Elle est également un lieu de l'accumulation du temps, mais aussi de renouement avec le passé puisque Delfina y retrouve le docteur Mendoza, directeur de la bibliothèque – personnage lui-même associé aux temps anciens en tant que latiniste.
25. L'hétérotopie de la bibliothèque occupe une place importante dans l'œuvre de Padura, si l'on se souvient aussi de la bibliothèque découverte par Mario Conde dans *La neblina del ayer*, qui se situe également dans le Vedado, mais en dehors du temps historique, puisqu'elle a pu « navegar a salvo de las iras del tiempo y de la historia » (69) sans qu'un livre n'entre ou ne sorte en plus de quarante ans, et dans laquelle on trouve d'ailleurs les premières éditions d'Heredia<sup>3</sup>. C'est que la bibliothèque a quelque chose du sanctuaire, l'Histoire s'y trouve consignée, les faits et les pensées s'y accumulent, mais hors du tumulte du présent.
26. Enfin, la maison close, « type extrême de l'hétérotopie » selon Foucault, est dans le roman un autre lieu du refuge, cette fois pour José María. Elle est le lieu de son dépucelement et donc, de façon très académique et suivant le modèle du roman d'apprentissage, de son passage à l'âge adulte, au début du livre. Comme la loge maçonnique, la maison close est l'espace du rite initiatique. Elle est un lieu connu, mais discret, ouvert mais excluant, puisqu'elle n'accueille que des hommes, et uniquement à partir d'un certain âge (« Mi casa está a su disposición... siempre que tengan más de quince

3 La dimension hétérotopique de cette bibliothèque est justement soulignée par Jonathan Dettman dans « Utopía y heterotopía en *La neblina del ayer* de Leonardo Padura » (2008 ; 84-92).

años » [31]), d'où le mensonge de Domingo pour pouvoir y entrer – mensonge primordial et programmatique, qui définit d'emblée le personnage de Domingo comme le maître du double discours. Par la mention de l'expérience passée de la tenancière en tant que comédienne (« había representado mucho a Racine y algo de Molière » [31]), le bordel tend à s'assimiler à un théâtre, autre grande hétérotopie foucauldienne, et se place sous le signe de l'illusion. Illusion magique, puisque le personnage de la prostituée Betinha sera à la fois l'archétype de l'initiatrice et de la magicienne, dont les contours se confondent avec ceux de sa mère symbolique, la divinité afro-américaine Yemanjá. Représentée sous la forme d'une sirène dans la statuette en bois que Betinha montre à José María, Yemanjá, qui veille magiquement sur les amours des deux personnages (« bajo el influjo mágico de aquella Madre Universal » [45-46]), est donc une créature hybride, mi-femme mi-poisson, un personnage de la lisière entre le monde terrestre et le monde marin. Betinha est aussi, à sa façon, une figure de l'entre-deux : du fait de son métissage, de son origine étrangère, mais aussi de sa situation, entre esclavage et possibilité d'affranchissement. À la manière des sirènes des contes, que l'hybridité condamne à des amours impossibles avec des hommes, Betinha dit ne pas pouvoir aimer José María car tout les sépare : « Yo soy una meretriz y soy negra, y tú eres blanco y además un poeta » (44).

27. Toujours est-il que la nature divine de Yemanjá semble rejaillir sur le personnage de Betinha, qui est tantôt la magicienne – son expérience dans les choses du sexe est décrite comme surnaturelle – tantôt la muse poétique – et donc là encore, d'après la mythologie gréco-romaine, une figure semi-divine. La maison close est pour José María un lieu protecteur, une forme d'abri dans lequel il puise l'inspiration et peut se consacrer à l'écriture, en marge des tourments d'ordre politique. Espace paradoxal, elle apparaît à la fois comme le lieu de son passage à l'âge adulte et celui d'une protection maternelle – représentée par la déesse-mère Yemanjá – ; elle est le point de contact entre des préoccupations d'ordre physiologique et, grâce à la figure médiatrice de Betinha, une dimension plus spirituelle.

#### 4. Faire (micro)société

---

28. Au-delà de ces hétérotopies qui juxtaposent ou concentrent les espaces, qui se jouent des distances et des exils et dans lesquelles diverses strates de temps s'accumulent, Padura place au centre de son roman deux groupes d'hommes relativement fermés et aux règles propres, qui font aussi des lieux qu'ils investissent des formes d'hétérotopies : le groupe des Socarrones et celui des francs-maçons. L'un et l'autre des cercles, bien sûr, se font écho tout au long du livre : s'ils sont les lieux suspectés d'une possible trahison, ils sont aussi des noyaux de fraternité au beau milieu d'époques vouées à la dissolution des solidarités et donc, d'une certaine manière, au fratricide. Ainsi, le cercle littéraire et la loge maçonnique apparaissent tour à tour comme des tentatives d'utopie réelle à échelle réduite lorsque l'utopie nationale attendue n'advient pas. Il ne semble pas anodin que Padura focalise notre attention sur des microsociétés pour évoquer des époques de son pays où justement « faire société » ne paraît plus possible.
29. La salle de cinéma La Rampa, tel que l'investissent les jeunes Socarrones, a quelque chose d'une hétérotopie : un lieu clos, mais relié à l'espace du lointain par les films, exclusivement étrangers, qui y sont regardés, où se pratique une ritualité scrupuleuse (« allí acudían como musulmanes a la Meca » [218]), rituel collectif qui implique même l'usage d'une langue propre fonctionnant éventuellement comme un schibboleth ou un code secret permettant de ne pas être compris des autres : « terminaron por inventar el idioma « neorromano » para hablar entre ellos » (218). De même, l'emploi récurrent du mot « fenecer » par Álvaro est de l'ordre de l'idiolecte, de la langue privée. C'est aussi la ritualité qui est associée aux *tertulias* des jeunes Socarrones sur la terrasse de la maison d'Álvaro, organisée autour d'une activité créatrice mue par ce que Fernando exprime comme une « fe poética » (23). Pour filer la métaphore religieuse, c'est par le terme de « penúltima cena » (23) qu'Álvaro désigne les retrouvailles entre Socarrones au retour de Fernando. Parmi les bribes de souvenirs de Fernando que veut bien lui accorder le narrateur, le lecteur perçoit que le groupe des Socarrones, a constitué pendant un temps, pour des écrivains en herbe pris, dès leurs premiers écrits, dans des logiques de reconnaissance et de parrainage vis-à-vis du pouvoir, un espace de liberté de parole – une parole éventuellement railleuse et ironique, comme le suggère le nom du groupe, et donc possiblement subversive. La « azotea » représenterait ainsi

un éphémère bastion d'expression libre, en marge des carrières littéraires « officielles » de certains des membres, en marge d'un pouvoir qui à cette époque ressert son étai sur le champ littéraire, et qui, justement, verra d'un mauvais œil les *tertulias*, comme en atteste le témoignage final du policier Ramón.

30. La loge maçonnique, quant à elle, apparaît également comme une forme d'hétérotopie : il s'agit, en effet, d'un lieu clos, sacré – souvent appelé « *templo masónico* » dans le roman –, qui fonctionne comme une cachette pour les manuscrits d'Heredia. Elle est le théâtre de rites auxquels on n'accède qu'au terme d'un long processus initiatique, et au cours desquels sont conférés des titres et des rangs qui n'ont de sens qu'au sein d'un fonctionnement interne, plutôt hermétique pour les non initiés. La dimension de « contre-société » de la loge est mise en exergue par Padura lorsqu'il insiste sur la hiérarchie alternative que permet le groupe des francs-maçons, suggérant que les plus haut placés au sein de la loge ne le sont pas au dehors, et vice versa. Surtout, Padura insiste à plusieurs reprises sur la ritualité qui caractérise la franc-maçonnerie, ainsi que sur la langue toute particulière dont elle fait usage, notamment lorsqu'il décrit le rite d'entrée de José María dans la Loge des Caballeros Racionales (136-144), la cérémonie funéraire du docteur Mendoza (317-319) et, *a fortiori*, la scène au cours de laquelle est accordé le titre de « Venerable Maestro » à José de Jesús (54-58). La teneur fortement anachronique de la franc-maçonnerie, son aspect d'institution isolée et hors d'âge, c'est là précisément ce que pense Fernando au début du livre :

al ser estigmatizada como una institución retrógrada y burguesa, [Fernando] llegó a considerar a la masonería como una tribu prehistórica y en vías de segura extinción. Tal vez por eso la asociaba con un gueto oscuro donde se refugiaban unos pocos viejos [...] empeñados en conservar un ideal y unos ritos que, como la religión, terminarían barridos por los vendavales de los nuevos tiempos (51-52).

31. C'est à cette doxa – qui manque un peu de nuance pour un supposé spécialiste de José María Heredia – que va chercher à répondre le roman qui s'ouvre, et dans lequel la loge apparaîtra comme un lieu de fraternité mais aussi, au temps de José María, d'action politique. L'hommage à la franc-maçonnerie cubaine que constitue *La novela de mi vida* est, dans le même temps, un hommage à la figure du père – celle de José María écrivant pour son fils, mais aussi celle du père de Padura, comme le souligne la dédi-

cace (« A mi padre, maestro masón, grado 33, y con él, a todos los masones cubanos »).

32. Hors d'âge, les francs-maçons ne le sont en réalité qu'au sens où leur fraternité est élevée dans le roman au rang d'élément indissoluble et supra-historique. Si les maçons agissent bel et bien dans l'Histoire et en fonction des contingences, leur lien fraternel est exprimé comme un absolu, au-dessus de toute contingence historique :

Entre aquellas vetustas paredes del templo original del cual somos legatarios, una noche histórica varios hombres valientes se tomaron de las manos, sosteniendo una afilada espada, en señal de indestructible hermandad incluso en las peores circunstancias (58).

33. Qui plus est, Socarrones et francs-maçons ont en commun le fait d'être considérés comme possiblement subversifs par le pouvoir en place : cela va de soi en ce qui concerne les maçons du XIX<sup>e</sup>, qui œuvrent à l'indépendance du pays, mais aussi, *mutatis mutandis*, des Socarrones, dont les réunions poétiques finissent par être connues des autorités qui redoutent la puissance séditionnelle de la littérature et des conversations qu'ils peuvent avoir, comme le raconte l'ancien policier Ramón à Terry à la fin du livre : « Nosotros sabíamos que ustedes se reunían, que hacían sus tertulias y que se mataban a poemas. Tratamos de captar a uno de ustedes » (321).

34. Hétérotopies de la fraternité et de la subversion en des temps fratricides et autoritaires, les groupes des Socarrones et des maçons entrent symétriquement en crise lorsque la police fait irruption : avec les interrogatoires du *teniente* Ramón auprès de Fernando d'une part (24-26), et d'autre part l'arrivée de la police secrète de Machado à la loge Hijos de Cuba (258-262). À la fin du roman, Padura joue à nouveau sur la symétrie – entre les époques et entre les deux groupes – lorsqu'à l'occasion de la cérémonie funéraire du docteur Mendoza, il fait se ressouder les cercles qui avaient été brisés par les morts et le soupçon. Entretemps, le lecteur a appris que nul traître n'avait opéré dans les rangs des maçons, et se doute déjà qu'aucun des Socarrones n'a trahi Fernando ; ce qui sera confirmé immédiatement après par le dialogue de Fernando avec Ramón.

35. Ces deux microsociétés prennent donc, en des temps où le récit utopique national s'enraye, des allures d'hétérotopies, d'espaces alternatifs et d'éventuels foyers de résistance. Loin d'être imperméables, elles sont traversées par les mêmes questionnements et les mêmes tensions que la

société du dehors, mais s'affirment tout de même comme les lieux où peut se retisser un lien – amical, fraternel, amoureux – à des moments de l'histoire cubaine où le lien social se trouve particulièrement menacé. Si le projet utopique de changer la vie par la littérature, qui semblait animer les Socarrones dans leur jeunesse, est mis à mal, la véritable action collective qui s'opère finalement au sein du groupe avec le retour de Terry est, à plus petite échelle, celle de restaurer la fraternité brisée, qui s'érige en véritable acte de résistance à une époque où l'individualisme règne désormais à Cuba.

36. De la *Tragicomedia* écrite par Enrique, nous ne connaissons que les premières lignes – lues par Fernando (263) –, qui consistent en une description détaillée du décor de « Isla perdida », le lieu où se déroule la pièce : au premier plan la mer, au fond les montagnes, entre les deux des rues et des maisons et, un peu partout, des panneaux où il est écrit « Prohibido ». Image du durcissement du régime au cours des années 1970, qui réprime les individus qu'il juge déviants et fait donc se multiplier les *interdits*, cette scénographie symbolise peut-être aussi la défaite de l'utopie : il n'y a plus de lieu à tous, les accès sont interdits, l'espace commun est morcelé. Dès lors c'est au dedans, dans les espaces clos, que se réinventent des rapports alternatifs au temps et à l'espace, que se construisent des refuges face à l'adversité de l'époque.
37. De façon symétrique dans les récits de José María et de Fernando, les rêves de fraternité à l'échelle du peuple cubain tout entier échouent ; c'est alors à l'échelle des deux microsociétés présentes dans le livre, le groupe des Socarrones et celui des francs-maçons, qu'aura lieu la restauration de la fraternité brisée. Plus qu'une quête de vérité – comme le suggère l'apparence d'*enquête* que prend parfois le récit –, c'est en effet celle d'une ré-union qui traverse le roman, et qui se joue, non plus au niveau national mais au sein du microcosme des Socarrones, comme si tout Cuba était contenue sur une terrasse de La Havane.

## **Bibliographie**

---

CANTET Laurent, *Retour à Ithaque*, 2014.



DETTMAN Jonathan, « Utopía y heterotopía en *La neblina del ayer* de Leonardo Padura », *Confluencia*, Department of Hispanic Studies, University of Northern Colorado, 2008, p. 84-92.

FOUCAULT Michel, « Des espaces autres », Conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967, in *Dits et écrits*, tome II: 1976-1988, p. 752-762. En ligne :

<https://foucault.info/documents/heterotopia/foucault.heteroTopia.fr>

GUTIÉRREZ Pedro Juan, *Trilogía sucia de La Habana*, Barcelona, Tusquets, Anagrama, Colección compactos, 2012.

HUGO Victor, *Napoléon le petit*, Paris, Hetzel, 1877 (1852).

LEPAGE Caroline, « De la première à la dernière ligne de la ligne 1: *La novela de mi vida* de Fernando Terry—chapitre 1 (p. 15-19) », *Crisol*, *La novela de mi vida de Leonardo Padura : miscellanées*, Université Paris Nanterre, Série numérique, n°13, 2020.

LYOTARD Jean-François, *La Condition post-moderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Minuit, 1979.

MARX Karl, *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte*, Paris, Mille et une nuits, 1997 (1852).

PADURA Leonardo, *La neblina del ayer*, Barcelona, Tusquets, 2013.

\_\_\_\_\_, *La novela de mi vida*, Barcelona, Tusquets, 2018.

\_\_\_\_\_, *Agua por todas partes*, Barcelona, Tusquets, 2019.