

Quelques éléments de réflexion autour de la réception de *La novela de mi vida* (Leonardo Padura) en France

CAROLINE LEPAGE

(AVEC LA COLLABORATION DE DIANA GIL HERRERO ET D'ÉLODIE PEETERS)

UNIVERSITÉ PARIS NANTERRE – UR ÉTUDES ROMANES /

CRIIA / HLH

c.lepage@parisnanterre.fr

1. Quand la traduction de *La novela de mi vida* (2002) sort en France, en 2003, aux éditions Métailié, dans une traduction d'Elena Zayas et sous le titre *Le Palmier et l'étoile*, l'auteur, Leonardo Padura n'est pas un inconnu, loin de là. Avec sa fameuse tétralogie havanaise¹ et un premier *sequel*², il a déjà conquis une très enviable réputation. Aujourd'hui, 18 ans plus tard, pour reprendre Émilie Guyard introduisant le colloque international « Roman noir et journalisme : enquête de vérité », organisé par l'Université de Pau et des Pays de l'Adour en 2019 : « [...] on ne présente plus Leonardo Padura, qui est aujourd'hui l'un des écrivains latino-américains les plus célèbres » (en ligne : 2:26). Ce que confirme, entre autres critères, les prix qui lui ont été décernés par les Français, notamment le Roger-Caillois 2011.
2. Les contours de la réception à la fois de son œuvre et de son statut d'auteur, en tant que personne, écrivain et personnage public sont, en effet, solidement établis, sans beaucoup de voix parasites.
3. On vante globalement chez Padura :
 - 1) ses qualités en tant que personne.

Renée-Clémentine Lucien a évoqué « son naturel affable, sa chaleur et sa tonicité d'homme caribéen », tandis qu'Adalberto Roque a rapporté une anecdote « significative » de sa « façon d'être » dans les colonnes de *La Dépêche* :

1 *Passé parfait* (2001) ; *Vents de carême* (2004) ; *Électre à La Havane* (1998), *L'Automne à Cuba* (2000).

2 *Mort d'un chinois à La Havane* (2001).

Aujourd'hui, il a rendez-vous avec un ami maçon pour réparer un auvent prêt à s'effondrer [...]. La fin de journée sera consacrée à chercher du sable pour réparer son auvent. Demain, il transportera des gravats avant de se pencher sur l'entretien des quelques bananiers, corossoliers et citronniers de son petit jardin (2017).

2) Ses talents de plume :

- À la fois parmi les universitaires – Paula García Talaván, estime, par exemple : « Il ne fait aucun doute que la clef du succès que connaît Leonardo Padura réside dans la richesse de sa prose, extrêmement soignée » (2017) ;
- parmi les journalistes – Michèle Gazier, de *Télérama* [reproduit sur le site des éditions Métailié], s'émerveille devant « une écriture ample, émouvante et sensuelle » (2003) ;
- et parmi les lecteurs *lambda* – Eminian a formulé l'avis suivant sur *Amazon* : « Je ne suis pas très au fait du monde littéraire, [...] en tout cas, je vous le dis haut et fort, il faut lire Leonardo Padura ! [...] il s'agit en fait de pure littérature » (2019).

3) La création de personnages extrêmement réussis, avec un franchissement clair de la frontière entre instances du texte et instances du hors texte, personnages et personnes, en particulier s'agissant du Lieutenant Mario Conde, autour duquel on peut sans exagérer parler de véritable *Condemanía* – il serait même question d'un « fans club » (Mompontet, 2019).

Quelques exemples de ce que disent ces passionnés.

notre détective préféré, Mario Conde (Mompontet, 2019)

notre cher Mario [...] (Bazart, *Babelio*, 2019) ;

Conde [...] est attachant (Carre, *Babelio*, 2012) ;

Conde est devenu mon copain (Tessier, *Chantiers de Culture*, 2019) ;

Tout d'abord, il y a eu un coup de foudre pour [...] Mario Conde [...] (Stéphane, *Babelio*, 2019) ;

4) La capacité à exprimer l'identité, voire l'âme cubaine.

Que de souvenirs, ces souvenirs qui me hantent et me laissent songeuse, recherchant encore et toujours l'odeur, le bruit, la musique, de la Havane et de Cuba... Merci, Monsieur Padura ! (Christine Beausson, *Babelio*, 2020) ;

J'aime tout particulièrement tous les passages consacrés à ces soirées débordantes d'amitié, d'amour, arrosées de rhum et nourries des plats savoureux de Josefina (sur le blog *La livrophage*, 2014).

4. Au point que Padura devient le meilleur ambassadeur de l'île :

Chaque page est une poésie qui donne envie de s'envoler vers une Cuba trouble et fascinante (Stéphane, *Fnac*, 2016).

Nul meilleur guide que Leonardo Padura et ses enquêtes policières pour découvrir les recoins les plus secrets de la vie cubaine, et c'est avec l'inspecteur Mario Conde qu'il faut absolument visiter le Barrio Chino de La Havane (Pierre Laye, *Pensée sur la planète*, 2016).

5. Philippe Lançon résume : « l'œuvre de Padura incarne l'histoire de l'île » (Lançon, 2016).

5) La construction d'un vrai portrait de la réalité sociale de l'île.

Pour Lizette Mora :

En la literatura de Padura, tenemos un medio de encuentro con lo real, con aquello que tuvo "un efecto traumático... pero produjo un efecto beneficioso" en las letras cubanas para proyectar la realidad cubana en el exterior... (Mora, 2017).

6) Le courage de formuler les critiques qu'il faut, et comme il faut, du régime, que ce soit en tant que citoyen ou en tant qu'écrivain.

Thierry Clermont considère, pour *Le Figaro*, que : « Leonardo Padura [...] ne s'est jamais privé de critiquer le régime castriste, dans la presse étrangère » (2015).

Dans une présentation sur *France Culture* intitulée « Pâte molle et dissidence », Antoine Guillot estime : « C'est sûr que si Padura se contentait d'écrire fadement sur du fromage de la même eau, il aurait moins d'ennuis... » (2014).

Renée-Clémentine Lucien observe, elle :

[...] un indéniable rayonnement et sa liberté d'expression manifeste dans nos échanges sur sa conception de la littérature et des spécificités de celle-ci à Cuba, dans un pays où la presse est limitée ; ils ne se seraient pas épanouis sans un franc-parler qui vous met à votre aise tout en vous plongeant dans une certaine perplexité car il va à l'encontre même de l'idée qui prévaut communément que les verrouillages à l'œuvre dans la société cubaine brouillent toute vision critique du monde environnant (2017).

À propos de la tétralogie, Néstor Ponce a fait l'analyse suivante :

Autour du Conde, nous retrouvons ses anciens camarades d'études. Chacun d'entre eux fonctionne, du point de vue narratif, comme une clef pour aborder les aspects traumatisants de l'histoire cubaine récente. Ces personnages, plus ou moins intégrés à un moment de leur vie au système, qui partagent le même "panthéon laïc", ont comme point commun un regard critique vis-à-vis du régime, la reconnaissance de ses réalisations mais aussi la conscience de ses échecs, échecs aggravés par une version de l'histoire – et du présent – qui a été faussée, l'utilisation d'un langage qui, jouant sur l'affectif, construit une critique politique. Ils occupent ainsi un territoire de contestation dans la société cubaine, contestation de l'intérieur qui revendique la mémoire comme source identitaire populaire. Les rapports de Conde avec les autres policiers permettent de compléter le visage de la société, voire de la démasquer (2010 ; §16).

7) son importance dans l'Histoire littéraire cubaine, en l'occurrence en tant que père du néo-polar cubain. Julie Malaure estime, pour *Le Point* :

Padura, avec son Mario Conde, fait également figure de père d'un nouveau genre, le polar social. À la façon de Jean-Patrick Manchette avec le "néopolar" dans la France des années 70, repris par Paco Ignacio Taibo II au Mexique, l'arrivée de Padura dans la sphère littéraire marque un cap (2015).

8) la profondeur lui permettant de mener une réflexion sur la littérature dans ce qu'elle peut apporter à la compréhension du réel en général, au-delà du seul cas cubain : « Desde la ficción Padura muestra los desafíos y los límites en la búsqueda de la verdad, una impecable exploración de la historia y sus modos de contarla » (Darío Villanueva, 2015). Dans *Le Nouveau Magazine Littéraire*, Jacinta Cremades n'a pas hésité à aller jusqu'au dithyrambe, estimant que Padura « parle certes de son pays, mais, sous l'écume des Caraïbes, c'est toute l'humanité qui frémit » (2019).

6. Une très enviable réputation, en effet, et, surtout, au début des années 2000 déjà, une voie confortablement tracée pour satisfaire un public désormais captif. Sauf que Padura l'a dit lui-même : « Au début, l'unité de style et de structure des romans de Mario Conde me convenait, mais à partir d'un moment, c'est devenu une prison » (Padura – Paranagua, 2014).

7. Sensation d'enfermement, donc..., ambition légitime de se renouveler et d'élargir ses horizons. Un défi pour soi-même en tant qu'écrivain et un pari risqué vis-à-vis de son lectorat pour un auteur entré dans le monde des lettres avec une série à succès, *a fortiori* dans un sous-genre aussi « popu-

laire » que le roman policier, et ayant fait des lectrices et des lecteurs adeptes.

8. Car que pouvait-il y avoir ensuite, en soi et alors qu'on quittait le protagoniste de la tétralogie arrivé au terme de son supposé dessillement sur la réalité cubaine, enfermé chez lui à double tour, désormais bien décidé à faire la sourde oreille aux fracas d'un monde en pleine destruction et à écrire, enfin, une histoire « escuálida » et « conmovedora » ancrée dans ce fameux passé parfait et autocentré ?

9. Voici comment se termine *L'Automne à Cuba* :

Et le Conde écrivait, confiant que cette histoire de policier, de jeune homme blessé, de gamin qui avait voulu être un grand joueur de base-ball et était tombé amoureux d'une femme qui avait dix ans de plus que lui, d'un type acharné à réécrire l'histoire, d'une femme belle, mince mais avec des fesses de pierre, d'un écrivain que son environnement avait transformé en pute, et de toute une génération cachée, pourrait être tellement dépouillée et émouvante que même le désastre de ce jour d'octobre et de tous les autres jours de l'année, ne pourraient vaincre l'acte magique consistant à extraire de son cerveau cette chronologie de douleur et d'amour, vécue à une époque tellement lointaine que la mémoire essayait de la dessiner avec des traits plus doux, jusqu'à la faire paraître presque bucolique. *Plus que parfait* : oui, c'est ainsi qu'il l'intitulerait, se dit-il, et un autre bruit assourdissant, provenant de la rue, avertit l'écrivain que la destruction se poursuivait, mais il se contenta de changer de feuille pour commencer un nouveau paragraphe, car la fin du monde était proche mais toujours pas là : **il restait la mémoire** (Padura, 1999 ; 233) (c'est nous qui soulignons).

10. Une boucle bel et bien bouclée, l'automne et le présent imparfait de la « fin » débouchant et se fondant sur / dans l'hiver et le passé parfait du « début », désormais transformé en matière d'écriture... – d'aucunes et d'aucuns pourront toujours se demander s'il s'agissait d'échapper aux souillures de la réalité à venir.

11. Ce qu'il y eut ensuite pour la France, après le négligeable *sequel* que représentait *Mort d'un Chinois à La Havane* (2001), ce fut justement d'abord *Le Palmier et l'étoile* (*Adiós Hemingway* ne parut chez Métailié qu'en 2005), dont Padura a affirmé, en 2014, qu'il restait son « ouvrage préféré » (Padura - Paranagua, 2014)... Un monde fictionnel 1) sans plus de Conde, de son groupe d'amis, de Josefina..., de ses collègues, les efficaces, sympathiques et dévoués policiers ; 2) sans plus d'enquêtes-redressages de torts et de punitions contre les divers « hijos de puta » (un *leimotiv* ; avec pas moins de 44 occurrences pour l'ensemble de la tétralogie) du régime castriste, les « méchants » dévoyeurs de Révolution et pervertisseurs de

bons et braves révolutionnaires... et 3) sans plus d'addictives ritournelles d'un univers dont le charme et la force reposent, en effet, en bonne partie sur les personnages, mais aussi, plus globalement, sur la reduplication constante, de l'ordre de ces rituels qui agrémentent les délices de la lecture dans un rapport « sainement » enfantin avec la littérature.

12. Suppressions et « changements » qui, côté lectorat, devaient / doivent logiquement faire réagir (aujourd'hui, il en ira de même pour ceux qui auront découvert Padura avec la tétralogie).

13. Les attentes étaient (ou sont) parfois grandes et, dans certains cas, plus surprenantes qu'attendu. Sur le Forum *Des choses à lire*, Chamaco a ainsi écrit :

Avant d'entamer *Le Palmier et l'étoile*, j'ai une sourde inquiétude, quel sera le Padura que je vais aborder, sera-ce celui d'*Adiós Hemingway* ou de *Mort d'un Chinois à la Havane*, celui des touristes, qui n'aborde pas à fond les sujets, mais les effleure, celui que j'appellerai le « mais presque » qui ne s'avance pas trop dans la politique, se contente de faire des enquêtes sans trop en faire, qui n'est pas policier « mais presque », ou bien aurai-je à faire à celui d'*Électre à La Havane* [...] qui fouille son sujet, le documente et nous entraîne dans une histoire passionnante... (2016).

14. Certains avis ont été extrêmement positifs sur le roman : « Vers la fin, on se surprend à le reposer pour ne pas le terminer trop tôt, pour rester encore un peu sous le frémissement des palmes » (Stefek, *Amazon*, 2012) ;

15. D'autres moins.

16. Sur le site de la *Fnac*, Annie, par exemple, ne s'est guère montrée enthousiaste : « Trop fouilli, je n'ai pas accroché. J'ai pourtant pris beaucoup de plaisir à lire ses autres romans » (2013).

17. Sur *Sens Critique*, Henri Mesquida Jr avoue :

C'est bien trop long. Et finalement je me suis ennuyé, peut-être parce que cette triple histoire tournant autour de la création de l'identité cubaine m'a semblé trop... cubaine et que je n'ai pas pu y trouver d'universalité. J'ai fini par avoir l'impression de lire une anecdote et par perdre l'intérêt (2015).

18. Mais, surtout, globalement, *Le Palmier et l'étoile* n'a clairement pas emporté et continue de ne pas emporter la même adhésion que la tétralogie.

19. Sur *Babelio*, par exemple, on trouve à ce jour 128 évaluations et 30 avis pour *Passé parfait*, 79 évaluations et 18 avis pour *Vents de carême*, 102 évaluations et 13 avis pour *Électre à la Havane*, 79 évaluations et

18 avis pour *L'automne à Cuba...* contre seulement 29 évaluations et 5 avis pour *Le Palmier et l'étoile*. Significativement, *Adiós Hemingway*, qui marque le « retour » de Conde pour le public français, en 2005, a comptabilisé 100 évaluations et 23 avis, tandis que pour *La transparence du temps*, publié en 2019, ce sont 110 évaluations et 43 avis.

20. À quoi il faut ajouter que certains lecteurs ont exprimé leur satisfaction – voire quasiment leur soulagement ? – que la « parenthèse » *Le Palmier et l'étoile* se referme : « Et voilà qu'**enfin** nous arrivent des nouvelles de notre détective préféré, Mario Conde » (Momtpontet, 2019) (c'est nous qui soulignons).
21. Cependant, la question que nous nous posons ici est la suivante : y a-t-il autant de suppressions et de « changements » qu'il y paraît entre la tétralogie et *Le Palmier et l'étoile* ? Comprendre : le roman de 2003 marque-t-il une rupture aussi radicale qu'on pourrait le croire d'avec l'univers condien ?
22. Pour Fabrice Parisot (2021b ; 1) et Sabrina Wajntraub, c'est bel et bien le cas : « La rupture est claire, tant sur le fond que sur la forme [...] *La novela de mi vida* inaugure un style qui se diversifie et une structure qui se complexifie » (2020a ; 4). Au point que : « le livre inaugure déjà à lui seul un nouveau départ, un nouveau début dans la bibliographie de l'auteur » (2020b ; 1).
23. Renée-Clémentine Lucien parle, elle, d'une « inflexion », du moins sur le plan de la construction de la diégèse (2020 ; 131).
24. D'autres repèrent toutefois de significatifs et signifiants points de continuité.
25. Nelly Le Naour valorise le rôle unificateur joué par la ville de La Havane :
[...] elle est le cadre référentiel de toutes les intrigues mettant en scène le célèbre Lieutenant de police – qui deviendra vendeur de livres d'occasion –, Mario Conde, et elle est un espace de prédilection dans *La novela de mi vida* (2002) puisque deux des trois récits qui constituent ce roman polyphonique s'y déroulent, en partie du moins (2020 ; 1).
26. Les rues havanaises jalonnent et construisent, en effet, partiellement le sens de la tétralogie, à travers le contraste entre ce qu'elles étaient jadis, à l'époque du « passé parfait », pour l'enfant et l'adolescent Mario, c'est-à-

dire le lieu du bonheur absolu³, et ce qu'elles sont devenues dans le présent (on le trouve dès la séquence 2 de *Passé parfait*⁴).

27. Elena Zayas explique, à propos de l'impact et du rôle que cette ville aura eu sur le jeune Heredia :

[...] dès les premières lignes de ses mémoires, la fascination qu'exerça La Havane sur l'adolescent est tout à fait remarquable. Grâce à sa toute nouvelle liberté (il a une quinzaine d'années), il découvre la vie et la sensualité de la ville (Zayas, 2020b ; 4).

28. Ce que l'on peut mettre en contraste avec le regard qu'Heredia porte sur sa ville au moment de son ultime retour dans l'île :

Le soir commençait à peine à tomber et, pour passer le temps, je déambulais dans la ville que je trouvais fort changée. [...] En proie à l'incertitude, je dépassais l'enceinte de la ville et là où s'était jadis élevée la maison de *Madame Anne-Marie*, je ne trouvais qu'un sinistre terrain vague à côté de ce qui était le début d'une longue promenade en construction qui porterait le nom de Tacón. Désarmé par l'absence des derniers vestiges de cet endroit vers lequel je m'étais toujours acheminé comme vers un sanctuaire, je pris une quelconque direction et à quelques pâtés de maisons je trouvais la structure déjà construite du nouveau théâtre que le capitaine général avait fait édifier et qui, comme la promenade, porterait aussi son nom. La ville que je connaissais si bien commençait à échapper à mes vieilles références, à me voler mes nostalgies et à me prévenir de ma condition : je venais d'ailleurs et j'étais presque un étranger dans mon propre pays (Padura, 2003 ; 323-324).

29. Si Conde évoquait modestement Mantilla dans « Los domingos » et si le poète romantique naissant avait fait de La Havane la matière de ses premiers écrits, pour l'Heredia devenant adulte, elle est sa première et plus puissante muse, la poésie même. Pour Fernando Terry lecteur d'Heredia : « La poésie a traduit La Havane / Cuba pour Fernando, la lui a fait percevoir et comprendre depuis son essentielle et profonde littéralité, comme si la Havane était Cuba et comme si Cuba était la littérature » (Lepage, 2020c ; 13).

3 Dont la nouvelle autobiographique « Los domingos » était l'expression ; écrite par un tout jeune Mario, elle narrait la frustration d'un garçon obligé par sa mère d'aller à l'église le dimanche matin alors qu'il aurait tellement eu envie de s'enfuir de chez lui pour « traîner dans le quartier » (Padura, 2001 ; 54) et retrouver ses amis pour se lancer dans d'interminables parties de base-ball.

4 « Avec une nostalgie qui ne lui était déjà que trop familière, le Conde regarda la Calzada, les poubelles en éruption, les papiers des pizzas à emporter soulevés par le vent, le terrain vague où il avait appris à jouer au base-ball transformé en décharge où le garage du coin se débarrassait de tout ce qui ne servait plus. Et maintenant, où est-ce qu'on apprend à jouer au base-ball ?... » (2001 ; 17).

30. De ce point de vue-là, on mesure le lien existant entre Conde et l'Heredia de Padura. On voit de quelle façon cette version du poète constitue surtout, c'est-à-dire par-delà le portrait d'un personnage historique, une étape dans l'élaboration d'un protagoniste idéal pour l'auteur depuis l'archétype d'Andrés dans le tout premier roman, *Fiebre de caballos* (1988), malheureusement encore inédit en France..., dont on peut estimer que, d'une manière ou d'une autre, tous les suivants n'auront jamais été que des déclinaisons / peaufinements, Conde compris. Pour ne prendre que son cas, on aurait tort, à notre avis, de considérer qu'il s'agit d'un personnage uniforme et linéaire. Les étroites continuités – assurées par toute une série de *leitmotifs*, des motifs ou des dialogues, en particulier – entre les différents volets de la série et de ses prolongements ne devraient pas cacher qu'il y a, en réalité, plusieurs versions de cette figure, pas seulement déclinée à travers la distribution adolescent / adulte / adulte vieillissant, policier / vendeur de livres anciens / écrivain frustré... Le nom, Conde, n'est sans doute qu'une simple étiquette, plus ou moins cohérente, plus ou moins convaincante dans sa fonction englobante et unificatrice – car il y a derrière « Conde » autant de mutations du « je » auctorial qui s'y cherche, s'y exprime et finalement s'y réinvente lui-même dans le mythe et la légende, en une pratique autobiographique constante et originale.
31. Clara Dauler, Cécile Marchand, Benoît Coquil et Elena Zayas portent justement une attention particulière aux liens qui unissent les personnages, leur « activité », leur trajectoire et leur psychologie.
32. Clara Dauler retient que Mario Conde et Fernando Terry sont, l'un comme l'autre, lancés dans une quête-enquête : « le doctorant Fernando Terry assume le rôle du détective qui enquête sur la disparition des mémoires de José María Heredia. Il fait ainsi écho à Mario Conde, le protagoniste des romans policiers de Leonardo Padura » (Dauler, 2020 ; 9).
33. Une quête-enquête générée par une obsession à l'égard de la mémoire (« esta prevaencia de la Memoria en esta novela [*Le Palmier et l'étoile*] no es nada aislada en la narrativa paduriana [...] el máximo representante de la afición al recuerdo es Mario Conde, figura fetiche de Leonardo Padura... » [Marchand, 2020 ; 7]) et motivée par la recherche de la vérité, comme le démontre Cécile Marchand :

La vérité, au cœur de toute enquête policière, constitue une préoccupation constante du détective Mario Conde, personnage fétiche de l'écrivain cubain Leonardo Padura, auquel sont consacrés bon nombre de romans de celui-ci.

Cependant, il est une œuvre dans laquelle n'apparaît pas el Conde mais qui se trouve traversée par la ligne conductrice de la vérité, intitulée *La novela de mi vida* et publiée en 2002 [...] (2015).

34. Benoît Coquil s'appuie sur l'élément complémentaire que Conde et Terry appartiennent à la même génération : « 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) » (2020 ; 1).
35. Padura déclare d'ailleurs à ce sujet : « Fernando y Conde [...] se conocen incluso » (Parisot, 2021a ; 6). Une relation sur laquelle il prendra d'ailleurs la peine de revenir pour la sceller encore plus étroitement dans *La Transparencia del tiempo* ; Miki-Cara-de-Jeva déclare ainsi à Conde : « “Antes, por saber que otro se iba y no decirlo, te cortaban la luz y el agua. Si no, acuérdate de lo que le pasó a tu amigo Fernando Terry” » (Padura, 2018 ; 297).
36. Au-delà du seul Conde, ce sont, plus largement, les groupes d'amis de l'un et l'autre qui se ressemblent... et peu importe, ou presque, que les personnages s'appellent, d'un côté, le protagoniste, Conde, un écrivain frustré, ses amis d'enfance, Flaco, Conejo, Andrés, Candito el Rojo, Miki-Cara-de-Jeva, et la « fille », l'inatteignable Tamara... et, de l'autre, le protagoniste, Fernando Terry, un écrivain frustré, ses amis d'enfance, les « *Socarrones* », Arcadio, Enrique, Víctor, Tomás, Álvaro et la « fille », l'inatteignable Del-fina... Un schéma et un système équivalents, destinés à porter les mêmes représentations et le même message, à, donc, quelques variations circonstancielles près.
37. Padura a expliqué :
- [...] je pense que la caractéristique de mes livres c'est celle d'une perspective générationnelle de ce qu'a été la vie à Cuba très marquée, avec le personnage de Mario Conde et dans les romans où il n'apparaît pas ; dans *Le roman de ma vie*, *L'homme qui aimait les chiens* ou dans toute la partie de *Hérétiques* ou Mario Conde n'est pas protagoniste, cette perspective générationnelle est toujours présente, il y a toujours ce personnage de ma génération lié à l'une ou l'autre évolution de la société cubaine et un concept que je continue à exploiter aujourd'hui dans un roman en cours d'écriture, en ce moment même, qu'est la relation d'un groupe d'amis, l'importance qu'a eu cette communauté d'intérêts, d'expériences, de perspectives, que ma génération a vécu, qui a été grégaire comme nous le sommes nous les cubains, ce qui est l'empreinte de notre génération (Padura – Palma Tejas, 2019).

38. Elena Zayas décrit ce qui, à ce titre, rapproche tous ces personnages, à savoir le trait commun d'une profonde mélancolie et d'un tenace désenchantement à l'égard des idéaux, de la Révolution entre autres ou, plus exactement, de la Révolution comme symptôme le plus visible et le plus extrême des illusions perdues de la jeunesse :

le personnage de Mario Conde se réfugie dans ses souvenirs d'une époque idéalisée, non seulement parce qu'elle correspond à sa jeunesse, mais aussi au rêve, en grande partie concrétisé dans les premières années, d'une société issue du mouvement révolutionnaire où tout semblait encore possible [...] Ce précédent thématique dans l'œuvre de L. Padura va s'épanouir dans son roman *La novela de mi vida*, où cette problématique de l'imbrication de deux territoires rêvés se développe au point d'offrir une des lectures possibles du roman (2020b ; 2).

39. Raison pour laquelle, selon Benoît Coquil, aussi bien Conde que Terry, se retirent dans la littérature et dans l'hétérotopie de la bibliothèque comme sanctuaire (Coquil, 2020 ; 11).

40. Et, sans doute le plus important : l'écriture. Comme le signale Cécile Marchand : « y es de notar que como le pasó al héroe recurrente de las otras novelas de Padura, Mario Conde, Terry vuelve a escribir en un momento bisagra para él » (2020 ; 5).

41. Il faut ajouter la co-présence du thème de l'exil, que l'on trouve à la fois dans la tétralogie (prioritairement dans *Électre à La Havane*) et, évidemment, dans *Le Palmier et l'étoile*, car comme l'explique Paula García Talaván : « En cuanto al tema del exilio, cabe decir que es recurrente tanto en la prosa literaria de Padura como en la periodística » (2021 ; 2).

42. À tout cela on pourrait ajouter une forme de continuité diégétique extrêmement subtile et très intéressante, car, concrètement, *Le Palmier et l'étoile* rapporte ce qui se passe dans la Cuba d'immédiatement après la scène de clôture de *L'Automne à Cuba* : Terry revient dans l'île en 1998, c'est-à-dire la date à laquelle Padura achève l'écriture de *L'Automne à Cuba*. Et, plus encore, la date où il se plonge très précisément dans ce qu'évoquait Conde comme seul temps et comme seule espace possibles dans les dernières lignes de la tétralogie : ce qu'il « restait », à savoir « la mémoire » (« il restait la mémoire » [Padura, 1999 ; 233]) – la mémoire du protagoniste, des membres de sa génération et, encore plus globalement, du peuple cubain. Avec, dans la ligne Fernando Terry un retour-quête-enquête sur la jeunesse des enfants de la Révolution, et, surtout, dans les lignes José

María Heredia et José de Jesús Heredia, un retour-quête-enquête sur plus d'un siècle d'Histoire nationale, de 1803 – date de la naissance du poète – à 1938 – date où le manuscrit de ses mémoires est vendu à l'homme qui le détruira.

43. Ce qui pose au moins trois questions-clés.

- Premièrement : pourquoi ne pas avoir fait mener cette enquête-là à Conde, y compris – surtout ? – dans la position, autrement plus confortable, d'ailleurs, de déserteur des rangs de la police au terme de *L'Automne à Cuba* ? Pourquoi, en effet, ne plus avoir compté sur un enquêteur, au sens littéral du terme, avec, de surcroît, des qualités avérées dans son domaine ?

Pourquoi avoir, au contraire, opté pour un enquêteur amateur-déserteur, Terry, éloigné de la réalité cubaine au point d'être quasiment devenu un étranger, *a fortiori* peu lucide et légitime, aussi bien dans le passé que dans le présent, car abondamment montré / démontré :

1) comme perturbé psychologiquement dans les interminables *incipit* de *Le Palmier et l'étoile*, comme longtemps injuste et ingrat – en somme bien moins aimable que l'« attachant » Conde – ;

2) comme systématiquement dans l'erreur (« un observateur extrêmement problématique » [Lepage, 2020d ; 8]) quant à ses déductions et ses accusations dans l'enquête qu'il conduit sur son propre passé et dans la recherche inquisitoriale qu'il entreprend dans celui de ses amis-représentants générationnels

et, finalement, 3) comme partiellement coupable (eu égard à son rôle dans le destin tragique d'Enrique) ?

La réponse n'est certainement pas dans l'utilité d'un décalage défamiliarisant que pourrait partiellement représenter Terry (avec une double appartenance intérieure / extérieure) dès lors que c'est, au contraire, à travers un lent processus de *re-cubanisation* et de *dé-étrangérisation* qu'il retrouvera la lucidité pour voir, entendre et comprendre de nouveau l'île, juste avant de repartir pour son exil madrilène.

Pourquoi, donc, ce passage par Terry, tellement tributaire des Cubains de Cuba pour poursuivre cette recherche dans ce qu'il « restait, la

mémoire » ?

Pourquoi, *in fine*, avoir différé à l'étape *Les Brumes du passé*, publié en 2006, que Conde y revienne ? Fallait-il un processus de métamorphose(s) du protagoniste padurien idéal – ce que l'on a désigné sous l'étiquette d'archétype – dans *Le Palmier et l'étoile* pour que cela devienne possible depuis la perspective du premier protagoniste dans une autre version, une sorte de Conde 2 ? Et alors quelle(s) métamorphose(s) ?

S'agissait-il « seulement » que l'auteur se libère de l'emprise de son personnage par trop limité dans le périmètre de son champ d'action et, surtout, de sa réception tétralogique ? Ou alors s'agissait-il, tout simplement, que Conde commence à acquérir / afficher des nouvelles compétences, notamment dans le domaine de l'Histoire littéraire (c'est sans doute aussi à cela qu'a servi l'étape intermédiaire de *Adiós Hemingway*) ? On pourrait alors considérer le Conde de *Les Brumes du passé* et des volumes suivants, comme la mixtion du Conde de la tétralogie et de Terry, avec un protagoniste, cette fois expérimenté aussi en tant que chasseur et vendeur de livres anciens et d'Histoire littéraire... et, dans le même temps, authentiquement cubain et de plus en plus « attachant » ; Padura se défaisant au passage des velléités des pénibles (en référence, entre autres, aux nombreuses récurrences du termes « *elucubraciones* » présentes dans le roman pour évoquer les souvenirs, pensées, hypothèses et autres réflexions de Terry) enquêteurs-exilés / exilés-enquêteurs de retour dans l'île avec des comptes à exiger et des comptes à régler. À ce titre, Fernando Terry aurait subtilement et très habilement préparé l'ultime mue et l'ultime justification d'un Conde mieux équipé, certes, mais aussi et surtout, débarrassé de sa tout de même problématique identité de représentant des forces de l'ordre. On se souvient que le Lieutenant a été amplement valorisé dans son rôle de super flic, le plus efficace de tous et l'un des plus convaincus, malgré qu'il en ait, de l'indispensabilité de son travail, un efficace rouage du régime, considérant, par exemple, anodin / banal de solliciter le représentant d'un CDR (Comité de Défense de la Révolution) pour obtenir des informations utiles sur un témoin et son entourage. Conde 1 était encombrant... bien moins fréquentable, sans doute, que Conde 2, que Conde 3, que Conde 4, etc. Des Conde 2, Conde 3, Conde 4 aptes à projeter une lumière avantageuse et décapante / décontaminante sur

Conde 1. De ce point de vue-là, Terry occuperait par conséquent une place et jouerait un rôle forts intéressants dans le *continuum* de l'univers fictionnel de Padura.

- Deuxièmement : pourquoi, dans cette quête sur ce qu'il « restait, la mémoire » avoir eu besoin d'un tel retour en arrière, jusqu'au début du XIX^e siècle ?

À croire que le passé individuel (l'époque du *preuniversitario* de La Víbora) et l'action dans la réalité (avec Conde en Lieutenant de police) ayant radicalement et définitivement montré leur incapacité à offrir non tant des réponses – cela n'est-il pas secondaire ? – que l'horizon de perfection recherché (n'est-ce pas le sens des dernières lignes de *L'Automne à Cuba* ?), il faut reculer dans le temps bien davantage que jusqu'à la seule histoire individuelle de l'enfance de Conde et un rapport à la littérature et à l'écriture plus direct et plus concret pour espérer tracer les contours stables et viables de cette utopie à laquelle Padura tient tant et dans laquelle le but est à présent de loger un protagoniste idéal aux contours mieux tracés. Bien davantage et, en l'occurrence, au sein de l'Histoire collective, cependant toujours vue depuis une perspective foncièrement individuelle et, conjointement, depuis une sphère malgré tout plus confortable et plus aseptisée : la littérature. Une analyse étroite de l'un et l'autre univers, celui de la tétralogie et celui de *Le Palmier et l'étoile*, montre qu'en réalité, il y a clairement duplication, par simple variation contextuelle et un simple recentrement...

- Troisièmement : à quoi sert, tout court, de déployer encore et encore le même récit avec le vrai-faux décalage de vrais-faux personnages nouveaux ? Que traduisent et trahissent ces vraies-fausses ruptures, ces vraies-fausses continuités ?

Certainement pas un manque d'imagination et de « créativité » – de cela, Padura ne manque à l'évidence pas. De notre point de vue, il faut les interpréter comme le prétexte et le moyen de la redite, justement, l'ambition étant de raconter, de se raconter à soi-même, la même éternelle histoire, obsessionnelle, la même rengaine lénifiante. Avec, pour assurer l'efficacité de cet auto-spectacle, l'usage d'une même langue, extrêmement personnelle / intime⁵ : celle qui dit le passage du temps,

5 C'est vers cette interprétation que nous tirons la réflexion de Corinne Mencé-Caster à propos de la langue parlée dans *Le Palmier et l'étoile* : « [...] en définitive, il apparaît que

prioritairement de l'adolescence à l'âge adulte (avec, notamment, la découverte des émotions, des émois affectifs et, amplement décrits, des plaisirs charnels, etc.) et, plus secondairement, de l'âge adulte à la maturité, imprégnée de la nostalgie à l'égard du bon vieux temps de l'adolescence. C'était déjà le cas dans *Fiebre de caballos*. C'était ensuite le cas dans *Passé parfait*, puis, itérativement, dans les autres de la série – pas anodin, par exemple, que l'histoire de *Vents de carême* soit localisée / centrée sur le lycée où Conde réalisa sa scolarité, etc. –... Et c'est de nouveau le cas dans une bonne partie de la ligne Fernando Terry et, plus encore – car le protagoniste padurien idéal dans le roman de 2003, ce n'est pas lui –, dans la ligne José María Heredia de *Le Palmier et l'étoile*, qui s'ouvre, se déploie et se justifie précisément autour de cet axe thématique et de cette sorte de scène primitive de l'imaginaire auctorial. De sorte qu'au-delà de cette idée qu'un romancier n'écrit finalement jamais qu'une seule histoire tout au long de sa vie, déclinée de divers manières, à travers tel et tel personnage, dans tel ou tel espace et dans telle ou telle époque, il y a là, à l'évidence, la recherche d'un refuge où situer, individuellement, l'utopie de l'adolescence éternelle (de là à en déduire à une forme de syndrome de Peter Pan...) et où loger, collectivement, l'idéalisation absolue des « valeurs » et de la « culture » cubaine « éternelles », manifestation d'un patriotisme forcené, exaltées, ressassées par le castrisme et finalement partiellement trahies et piétinées par trop de ses représentants (dont le modélique Morín, etc.). Si cela n'est plus possible dans la Révolution, cela doit bien l'être quelque part dans un point de l'Histoire de l'île (en l'espèce l'embryon d'une Cuba indépendantiste) et dans une figure en particulier (en l'espèce le beau poète romantique José María Heredia)... À telle enseigne que la véritable hétérotopie padurienne réside, selon nous, dans cette Cuba fantasmée, bâtie par / sur / grâce à la littérature (ce que l'on comprend à travers les multiples références intertextuelles, réelles et fictives, qui parcourent et structurent *Le Palmier et l'étoile*), dont le territoire et les paysages bibliothèques ne sont jamais qu'un prolongement, plus exactement la manifestation visible, en ce sens séduisante et rassurante, une splendide

La novela de mi vida de Leonardo Padura est écrite en padurien, selon une stratégie qui, défiant les langues et variétés de langues réelles en relation, à savoir l'espagnol "standard", le parler cubain et l'anglais nord-américain, institue une autre langue que nous avons désignée en tant que « polylangue intérieure » pour faire ressortir sa dimension hétérotopique, affective et nostalgique » (2021 ; 16-17).

matrice. Où l'on comprendrait mieux pourquoi Padura insiste tant sur son refus de faire de la littérature politique au bénéfice d'une littérature sociale et, bien davantage encore, la réalité sociale n'étant qu'un élément de décor contextuel et donc substituable, de la littérature psychologique / psychanalytique...

44. Si le sens et les implications des continuités et discontinuités entre Conde 1-Terry-Heredia (puis, dans la suite de l'œuvre, Conde 2, Conde 3, Conde 4, etc.) n'ont pas été creusés plus avant par les lecteurs – alors qu'on le voit, cela est du plus grand intérêt –, parmi les lecteurs *lambda*, les journalistes et les critiques universitaires français, la question de la structure du roman, son montage très particulier en trois lignes narratives⁶, a, en revanche, suscité beaucoup de commentaires.

45. On observe ainsi des ruptures et / ou superpositions entre les lignes narratives.

46. Pour Sabrina Wajntraub, cela s'affiche dès le début avec la composition des *incipit* différents, pour un « assemblage de trois débuts éparses correspondant respectivement aux premiers épisodes de chacun des trois récits imbriqués » (2020b ; 2) ;

47. Pour Elena Zayas, « l'auteur procède par ruptures successives, changements de narrateurs et de temporalités en effectuant de fréquents passages d'une époque historique à une autre et d'un espace géographique à un autre (2020b ; 3).

48. Tout en s'intéressant aux continuités manifestes entre les trois lignes narratives.

49. La même Elena Zayas écrit à ce sujet :

dans un jeu de miroirs, Padura fragmente ces mémoires du poète pour créer un lien avec le récit de son deuxième protagoniste, Fernando Terry – personnage totalement fictionnel, cette fois, mais dont le destin est tout aussi indissociable de l'histoire cubaine [...] L. Padura construit son roman sur une alternance entre les fragments des mémoires du poète et la quête de Fernando qui, tout en recherchant ce document, découvre Cuba en 1998, après 18 ans d'exil (2020 ; 4).

6 « dans l'ordre d'apparition, un premier récit suit l'ex-universitaire cubain Fernando Terry [...] Puis un deuxième récit rend compte précisément du document que recherche Fernando Terry c'est-à-dire de l'autobiographie fictive du personnage littéraire José María Heredia [...]. Enfin, un troisième récit s'ouvre sur le fils cadet du poète, José de Jesús Heredia » (Wajntraub, 2020b ; 4).

50. Nous avons estimé, pour notre part, qu'il y avait là un objectif didactique, « pour la démonstration sous-jacente que tout change sans véritablement changer, sans véritablement savoir/pouvoir/vouloir changer » (Lepage, 2020c ; 3).
51. Ce que l'on comprend en lisant les explications données par Padura au sujet du difficile processus d'écriture qu'a représenté *Le Palmier et l'étoile* :
- [...] el manuscrito crecía, crecía y amenazaba con tener 1500 páginas por lo menos. Entonces decidí detenerme y revisar mis intenciones y... fue ese el momento en que escribí la novela breve *Adiós, Hemingway*, y encontré la clave de la solución de la estructura de *La novela de mi vida*: cada línea, cada momento debía tener su propia entidad en todos los sentidos, incluso en la longitud de los capítulos, que solo debía responder a las necesidades dramáticas propias. El resto era el ensamblaje de esas líneas para que se consiguiera el efecto que yo buscaba, o sea, que el pasado y el presente estuvieran como mirándose en un espejo, complementándose uno en el otro [...] (Padura – Ponce, 2020 ; §10).
52. Cette question de l'homogénéité / hétérogénéité couplée au « rafistolages » diégétiques et discursifs (ce que Padura appelle ici « el ensamblaje ») incite à réfléchir davantage, d'un côté, au statut et à la catégorisation du texte dans son ensemble, de l'autre côté, à la façon dont cela implique qu'il faut le lire.
53. Puisque chaque ligne narrative a finalement été écrite pour elle-même, presque de manière indépendante, il y a bien là trois récits « brefs » (28 sections pour la ligne Fernando Terry, 22 pour la ligne José María Heredia et 11 pour la ligne José de Jesús Heredia), rassemblés dans une sorte d'anthologie ; une anthologie à laquelle, ultérieurement, on aurait plus ou moins donné la forme d'un roman. Plus exactement, puisque le mécanisme est sciemment dupliqué, de deux romans (le premier = celui que contient la première partie, « La mer et les retours » [12], le second = celui que contient la seconde partie, « Les exils » [205]), eux-mêmes cousus l'un à l'autre par un « ensamblaje ». Mais, donc, avec des effets beaucoup plus puissants et effectifs que dans un roman au sens conventionnel du terme, eu égard à la multiplication et à la densification des « situations » de continuités et de discontinuités, de surcroît savamment exposées comme telles, y compris dans leurs déclinaisons / variations.
54. Une observation à la loupe de ces micro et macro effets anthologiques au sein d'un roman combinant deux romans serait du plus grand intérêt.

55. Quelques questions à se poser à partir de l'interrogation centrale consistant à savoir si l'ordonnancement est fortuit, comme l'affirme, par exemple, Sabrina Wajtraub, qui parle d'une « alternance aléatoire d'épisodes » (2020b ; 4). À notre avis, cela n'a justement rien de casuel (c'est aussi la thèse de Renée-Clémentine Lucien – voir 2020 ; 133-135), car les interruptions aussi bien que les voisinages engendrent, d'une part, de l'information diégétique nécessaire pour combler des lacunes sciemment semées ici et là afin de donner davantage de relief à telle ou telle circonstance, à tel ou tel personnage, à tel ou tel lieu..., et, d'autre part, surtout, construisent un discours autour du véritable enjeu de *Le Palmier et l'étoile* : l'établissement des crédibilités et les légitimités des uns et des autres, en tant que Cubains et en tant qu'écrivains cubains. Une *scénographisation* hautement idéologique de l'identité cubaine, à partir de la fameuse *cubanité*, et de l'Histoire de la littérature cubaine, à partir de ces figures emblématiques, qui deviendra pleinement signifiante en regard des jeux d'échos que font entendre les sections immédiatement avant et immédiatement après (dans une même ligne, c'est-à-dire y compris, parfois, à de nombreuses sections d'écart – l'enjeu n'est-il pas encore plus grand quand l'espacement est accentué ? – ou entre les différentes lignes), même s'ils semblent parler de tout autre chose, à une tout autre époque, dans un tout autre lieu ou avec des personnages différents. Là réside la grande subtilité de l'auteur. De sorte qu'il faut justement partir du principe que rien n'est livré à l'aléatoire, que rien n'est fortuit et que toute proximité et tout éloignement doit être examiné et analysé.
56. Le point de départ de ce travail pourrait être le schéma suivant.



En jaune : Fernando Terry. En bleu : José María Heredia. En vert : José de Jesús Heredia

- Pourquoi, par exemple, une distribution identique des sections entre Terry, Heredia père et Heredia fils de 1 à 9 (Terry/Heredia/Terry/Heredia père/Heredia fils/Terry/Heredia père/Terry) de la partie 1 et de 32 à 40 pour la partie 2 (Terry/Heredia père/Terry/Heredia père/Heredia fils/Terry/Heredia père/Terry) ?
- Que donne une lecture croisée des sections 9 et 40, les deux premières de chaque partie à rompre l'adéquation ?
- Pourquoi alors que les sections Terry et Heredia père sont également réparties entre la partie 1 et la partie 2 (14/14 – 11/11), y a-t-il déséquilibre dans le cas de la ligne Heredia fils, avec 6 sections dans la partie 1 et 5 seulement dans la partie 2 ? Une légère « imperfection » mathématique à laquelle donner une interprétation symbolique quant à son statut au sein du tout ?
- Pourquoi, eu égard à l'importance de la ligne Heredia père dans le projet *Le Palmier et l'étoile* prévoir un total de 22 sections pour Heredia père contre 28 pour Terry ?
- Le fait que la ligne Heredia fils ne compte que 11 sections contribue-t-il aussi à en diminuer l'importance ou, par exemple, à ne lui attribuer qu'un

rôle accessoire, purement articulatoire ? C'est ce que l'on semble devoir effectivement conclure à la lecture de la très grande majorité de la critique qui a travaillé sur *Le Palmier et l'étoile*, en France (Néstor Ponce estime ainsi qu'elle est « de menor envergadura » [2020b ; 80]), et de manière plus générale sur *La novela de mi vida*. La ligne José de Jesús est, il est vrai, quasiment toujours absente de la réflexion alors qu'on s'étend amplement sur les deux autres. Ce qui surprend dans la mesure où si la figure dominante de la ligne 1998 est bien Terry (avec sa panoplie d'imperfections et de limites), si la ligne consacrée aux mémoires d'Heredia a évidemment pour héros le sublime poète, la ligne « intermédiaire » a pour véritable protagoniste non pas un ou même des personnages, mais rien moins que le manuscrit hérédien lui-même (les hommes, finalement secondaires, entrent et sortent de la scène diégétique en fonction de ce seul critère de la possession / transmission du précieux texte), à la fois dans sa matérialité (les feuillets), dans son importance en tant que legs pour l'Histoire littéraire et pour l'Histoire tout court et dans sa très forte dimension métafictionnelle et métalittéraire. Cette ligne pose notamment des questions essentielles autour de la réception, la lecture (qu'est-ce que bien lire ?), l'interprétation (qu'est-ce que bien interpréter ?) et, tout simplement, la responsabilité du lecteur en légataire / transmetteur. À ce titre, elle a bien plus qu'un strict rôle d'accessoire, purement articulatoire (ne serait-ce que parce que, comme l'a démontré Renée-Clémentine Lucien [2020 ; 335-336], le personnage de José de Jesús Heredia reçoit et transmet l'héritage maçonnique – ce qui n'est certes pas un détail – et mène, à sa façon, une réflexion sur l'Histoire). Alors pourquoi n'occupe-t-elle que 11 sections et distribuées de cette façon-là ? En quoi les sections des lignes Terry et Heredia père l'illustrent-elles, lui donnent-elles sens et la justifient-elles (par exemple dans l'ultime boucle 58-59-60) ?

57. Autant de pistes de réflexions que nous soumettons ici.
58. De l'autre côté, c'est-à-dire concernant la lecture, cela supposerait un processus très élaboré et long. Car il faudrait parcourir le roman comme il a été écrit puis composé, à savoir une ligne après l'autre, indépendamment, parcours 1, parcours 2 et parcours 3, avant de reprendre l'ensemble fusionné, en particulier pour voir apparaître les instruments et le geste de la couture et, au contraire, ceux destinés à laisser perdurer et voir la disjonc-

tion (sur ce point, nous sommes effectivement en désaccord avec Paula García Talaván, pour qui *Le Palmier et l'étoile* offre « tres historias perfectamente conectadas y entretajadas, a pesar de estar ubicadas en tres momentos históricos diferentes » [2021; 4]), des béances et des parasitages signifiants – au bénéfice et au détriment duquel des deux protagonistes, Terry ou Heredia, par exemple ? Tout cela mettrait en réalité grandiosement en co-présence rien moins que 5 *Le Palmier et l'étoile* « différents ».

- 1) Celui de la ligne Fernando ;
- 2) celui de la ligne José de Jesús ;
- 3) celui de la ligne José María ;
- 4) celui de l'entremêlement des trois lignes dans la partie 1 ;
- 5) et celui de l'entremêlement dans la partie 2...

59. Et cela conduirait à des rétrolectures et à des lectures-amalgames à la convergence desquelles l'entièreté de l'information diégétique serait maîtrisée (par exemple la chronologie de récits qui s'étendent sur plus de deux siècles d'Histoire cubaine), les rouages de la mécanique textuelle seraient rendus davantage visibles (et, par là, d'autant plus admirables, sans doute) et où l'*intentionnalité* de l'auteur (car n'en déplaise à certains courants théoriques, il nous semble loisible et légitime de parler d'intention de l'auteur s'agissant des projets d'écriture tels que les conçoit un auteur aussi ambitieux pour la chose littéraire que Padura) serait plus amplement perçue, dans ses intrigantes et finalement riches complexités et ambiguïtés.

60. La palette des étiquettes que l'on a attribuées à *Le Palmier et l'étoile* est vaste⁷, avec la conclusion unanime d'une pratique du trans- particulièrement élaborée et efficace. Ce qui démontre bien, en soi, la dimension com-

7 Michèle Guicharnaud Tollis (2020), Cécile Marchand (2020) et Fabrice Parisot (2021b) ont, par exemple, démontré l'importance de l'épistolaire – à telle enseigne que pour Fabrice Parisot : « Si, dans la Bible, au commencement était le Verbe, nul doute que dans *La novela de mi vida*, au commencement était la lettre » (2021b ; 3), les lettres jouant un rôle structurant et « justifiant » de premier ordre : « De sorte que toute la narration, aussi bien l'autobiographie apocryphe de José María Heredia que les récits consacrés à Fernando Terry ou à José de Jesús Heredia, est constituée, pour ne pas dire sous-tendue, de bribes de ces deux lettres que Padura a instillées à dessein dans le paratexte de son roman. Plus encore, cette réflexion récurrente, qui revient à satiété dans le récit, montre, à l'évidence, que le poète définit son existence comme un songe dont il voudrait se réveiller et comme un roman dont il voudrait s'échapper afin de connaître la réalité, comme si toute sa vie n'avait été qu'une pure fiction, d'où le souhait sans doute de rédiger, à la fin de sa vie, "le roman de sa vie" » (Parisot, 2021b ; 4).

posite (Renée-Clémentine Lucien décrit significativement *Le Palmier et l'étoile* comme à la fois « polyphonique », « dialogique » et « hybride » [2020 ; 131] et a soigneusement analysé la « multigénéricité » et ses enjeux dans son ouvrage de référence), ou, peut-être serait-il porteur de l'envisager de cette façon-là, hétérogène, de l'ensemble. À propos de l'incroyable plasticité de *Le Palmier et l'étoile* et de la résonance qu'elle acquiert, Renée-Clémentine Lucien n'a pas hésité à écrire que « *La novela de mi vida* invite le lecteur à s'interroger sur le genre romanesque » (2020 ; 145). Le texte est si complexe à délimiter et à décrire durablement – c'est-à-dire au-delà d'un agglomérat de quelques sections – que cela contraint à examiner et, finalement, à définir séparément les trois lignes narratives. Rien que pour la ligne Heredia, on pourra parler à la fois de mémoires, de journal intime et de confession..., avec cette subtilité supplémentaire que certaines sections seront exclusivement l'un ou l'autre (choix taillé sur mesure en fonction de la thématique traitée et / ou de l'intention discursive sous-jacente [à titre d'exemple, qu'on se reporte à la section 31, pages 179-182, qui ferme la première partie du roman : quand il s'agit d'opposer à l'incontournable et gênante réalité des faits – le supposé contre-héroïsme d'Heredia – la toute-puissance dépurative de l'aveu, à travers un bel exercice de confession littéraire, destiné à absoudre et, *in fine*, à tresser de nouveaux lauriers, encore plus nobles]), tandis que d'autres seront, pour le même genre de raisons, la combinaison de deux ou, le cas échéant, des trois de ces sous-catégories. À quoi s'ajoute, également pour la ligne consacrée au poète romantique, la dimension méta-. Cécile Marchand, entre autres critiques à s'être penchés sur le sujet, parle d'une « narration métadiégétique » (2015 ; §2).

61. Or, le fait que la question générique ait suscité tellement de commentaires – parfois contradictoires, de surcroît – étaye précisément, là encore, l'argument d'une foncière autonomie de chaque segment et celui de la nécessité de s'interroger bien davantage qu'on l'a fait jusque-là sur le comment et le pourquoi des sutures entre les uns et les autres, pris en bloc et envisagés depuis des boucles (regroupements de sections, etc.) plus ou moins larges.

62. À propos de l'étiquette *roman historique* associée par beaucoup à *Le Palmier et l'étoile*, remarquons, par exemple, que pour démontrer que « La rigueur historique, un autre principe cher aux romanciers de l'Histoire, est observable dans la fiction de Leonardo Padura » ou qu'« [...] il appert que Leonardo Padura respecte bien cette condition [pour le détail, voir Dauler,

2021 ; 7-8] dans *La novela de mi vida*, **tout au moins** dans l'instance narrative assumée par José María Heredia » (c'est nous qui soulignons), Clara Dauler doit recourir à l'argument que :

La présence d'une « Noticia histórica » à la fin du livre, ainsi que la mention de spécialistes de la littérature et de la franc-maçonnerie cubaine dans la note préliminaire, « Agradecimientos », garantissent la véracité des faits rapportés dans la fiction. Ces éléments **font partie intégrante du paratexte** et contribuent à nouer le pacte de lecture du roman historique (2021 ; 9) (c'est nous qui soulignons).

63. Sur la même ligne, Fabrice Parisot écrit qu'avec *Le Palmier et l'étoile*, Padura s'engage : « dans la voie du roman historique, **puisque l'un des trois récits** qui structurent l'ensemble est consacré au grand poète romantique cubain du XIX^e siècle José María Heredia » (Parisot, 2021a) (c'est nous qui soulignons).
64. D'où il semble ressortir que cette attribution générique à la famille du roman historique reposerait surtout, en bonne partie, 1) d'une part, sur des éléments du péri-texte, qui, tout bien considéré, ne sont jamais que des déclarations d'intentions – nul besoin de s'attarder sur ce que vaut ou ne vaut pas la parole de l'instance auctoriale sur ses propres textes, d'aucunes et d'aucuns considérant qu'il y a là une donnée parmi d'autres à prendre en compte, ou pas, dans l'équation de l'analyse textuelle –, et certainement pas le lieu où s'établit le « pacte de lecture » du texte (sans doute est-il nécessaire de ré-établir des frontières entre livre, instance du livre, et texte, instances du texte)... 2) et, d'autre part, sur la ligne Heredia⁸, c'est-à-dire 22 « chapitres » sections sur les 61 que comprend le roman, avec, en sus, le paradoxe de rattacher le plus étroitement la ligne Heredia, en réalité purement fictive puisque ce manuscrit des mémoires n'a jamais existé, à l'ingrédient Histoire / accréditation historique dans la fiction.

8 Il n'est pas inutile de rappeler ce que Padura a expliqué à Néstor Ponce à propos de la différence qu'il y a entre l'élaboration de la ligne narrative Heredia et des deux autres : « Lo que hice fue preparar una cronología de los hechos de la vida de Heredia y de los acontecimientos importantes de la época con alguna relación con el poeta y con mis intereses conceptuales. Después incluso pude publicar esa cronología, que me sirvió para la escritura de la línea argumental del siglo XIX, porque las otras dos (principios y finales del XX) empecé a escribirlas como siempre hago: con un vislumbre de adónde quiero llegar, pero solo descubriendo cómo en el mismo proceso de la escritura » (Padura – Ponce, *in* Ponce, 2020b ; 39).

65. Il y a là une aporie initiale / consubstantielle et sans doute cela explique-t-il que *Le Palmier et l'étoile* n'ait pas été unanimement lu comme un roman historique, alors qu'en théorie,
- l'Histoire a inspiré l'écriture de ce roman, comme l'a dit Padura lui-même en expliquant la façon dont il était né :

La lecture de Reinaldo Arenas m'a donné envie de mener une recherche sur José Maria Heredia. J'ai été surpris de découvrir chez ce poète romantique et indépendantiste les clés et les constantes de l'âme cubaine qu'on retrouve jusqu'à nos jours. J'en ai tiré mon premier « roman historique » (Padura – Parana-gua, 2014).

- alors que c'est finalement en tant que roman historique que l'auteur le présente dans les « remerciements », où l'on fait explicitement mention de :

Nourri de faits historiques vérifiables et s'appuyant même textuellement sur des lettres et des documents personnels, le roman de la vie du poète Heredia, narré à la première personne, doit cependant être considéré comme une œuvre de fiction. L'existence réelle du poète, tout comme celle des personnages qui l'entourent – de Domingo Del Monte, Varela, Saco, Tanco au capitaine Tacón et au caudillo mexicain Santa Anna, ou ses deux grands amours, Lola Junco et Jacoba Yáñez – sont ici présentées à partir d'un discours fictionnel qui tisse librement la trame où se croisent les péripéties historiques et romanesques. Ainsi, tout ce qui est évoqué par Heredia est arrivé, a dû arriver ou pu arriver dans la réalité, mais tout est toujours vu et reflété à travers le prisme romanesque dans une perspective contemporaine (Padura, 2003 ; 389).

66. En somme ce que l'on entend traditionnellement et conventionnellement par roman historique... En dépit, d'ailleurs, de ce qu'a dit Padura à Néstor Ponce (voir Padura – Ponce, 2020 ; §6), à savoir qu'il ne s'agirait pas d'un roman historique parce que « la figura de Heredia y su época están reflejadas desde una óptica contemporánea y responden a fines diría filosóficos también contemporáneos ». Car n'est-ce pas en réalité toujours le cas avec le roman historique ? Ce qui, purement et simplement, suscite chez un auteur l'envie d'écrire un roman historique – faire une démonstration, par fiction interposée, sur le présent depuis le passé et, réciproquement ?
- alors que c'est bien aussi en tant que roman historique que l'auteur l'affiche dans le « rappel historique » (Padura, 2003 ; 389-390), où la biographie réelle des personnages « réels » dans le roman a pour vocation non de réaffirmer qu'il s'agit bien d'une fiction et d'Histoire mêlées, mais qu'il s'agit d'une fiction racontée et pensée depuis de l'Histoire véritable et véritablement documentée / contrôlée par les plus

fiables et respectées autorités scientifiques (la liste est longue et savamment élaborée / distillée dans le périphrase auctorial).

- alors que la présence de nombreux personnages historiques constitue un critère de rattachement architextuel solide : « [...] otro recurso, a nivel de la historicidad de esta línea narrativa, es la evocación permanente de los personajes reales que rodearon a Heredia » (Zayas, 2020a ; 7).
- alors que la dissémination de quantité d'anecdotes historiques est tout aussi identifiante :

las descripciones suelen remitir a un dato histórico. Para dar un ejemplo, nos detendremos un instante en la escena que tiene lugar en el palacio de Aldama. Podemos comprobar que esta anécdota es, entre otras, un perfecto ejemplo del arte de entretejer historia y ficción (Zayas, 2020a ; 9).

- à l'instar d'un ensemble extrêmement documenté :

L. Padura consigue, sin embargo, dar una auténtica unidad a esta narración aparentemente tan fragmentada, ante todo gracias a su gran conocimiento de las épocas en las que ubica a todos los personajes, ya se trate del siglo XIX o de finales del siglo XX (Zayas, 2020a ; 4)

[...] l'autobiographie fictive, très solidement documentée, du grand poète cubain José María Heredia [...] (Gimbert, 2011 ; 164).

a pesar de ser una obra de ficción, está construida sobre la base de un sólido y minucioso trabajo de documentación en torno a la vida y obra del poeta cubano José María Heredia y sobre el ambiente cultural y político de la primera mitad del siglo XIX en Cuba. Es más, el trabajo de investigación que precede la escritura de esta novela es tan extenso y exhaustivo que le sirve al autor para dar forma posteriormente al ensayo *José María Heredia. La patria y la vida* (García Talaván, 2021 ; 2)

67. Padura a même décrit en détail le travail préparatoire qu'impliquait la mise en place de ce que l'on pourrait désigner comme un mimétisme stylistique :

[...] para tener una atmósfera más verosímil, por supuesto que tenía que poner a hablar a los personajes como pudieron haberlo hecho en su época, y para ello trabajé mucho con diarios y correspondencias, buscando la coloquialidad de sus expresiones, y también con textos novelescos de la época para intentar crear un falso estilo romántico siglo XIX iberoamericano. Fue lo más duro de la novela, en la que, estoy seguro, no existe una sola palabra que resulte anacrónica para su época histórica (Padura – Ponce, 2020 ; §6).

68. Clara Dauler retient encore l'exactitude historique de la reconstitution du cadre : « quant au traitement de l'espace, il appert que *La novela de mi*

vida livre une vision authentique de Cuba et de sa ville capitale » (2020 ; 10).

- alors que *Le Palmier et l'étoile* deviendrait historique en soi, eu égard à son apport à l'Histoire littéraire :

[Padura] [...] se positionne cette fois-ci sur le roman historique pour écrire en quelque sorte la genèse d'une littérature nationale à Cuba [...] dès lors, la valeur patrimoniale du roman historique de Leonardo Padura serait à prendre en compte (Dauler, 2020 ; 2-3).

69. De fait, cette étiquette de roman historique est reprise par Sabrina Wajntraub, implicitement entérinée quand elle écrit : « [...] le septième roman de Padura Fuentes signe [...] le remplacement du roman policier par un premier roman historique, Mario Conde cédant momentanément sa place au personnage historique, José Maria Heredia » (2020a ; 4).

70. Elena Zayas, elle, estime :

si se puede calificar *La novela de mi vida* de histórica es, en un primer nivel de lectura, porque el título y una de sus tres líneas narrativas se refiere a la vida de José María Heredia [...] En la segunda línea, aparecen personajes de ficción, anclados siempre en la historia del último tercio del siglo XX (Zayas, 2020b ; 1).

71. Plus encore, c'est quasiment comme un roman historique parfait que Michèle Guicharnaud-Tollis semble avoir lu *Le Palmier et l'étoile* :

Pour le bonheur du lecteur, réalité historique et fiction romanesque se confondent : elles s'entremêlent, se répondant et se reflétant chacune dans le miroir de l'autre, et à chaque « héros » elles redonnent son humanité et sa vérité, en somme sa réalité. Une réalité chatoyante et multiple (2021 ; 24).

72. Si l'on en croit une grande partie de la critique, avec *Le Palmier et l'étoile*, on se trouverait donc face à l'un de ces cas où Histoire et fiction savent cohabiter et fusionner dans un juste équilibre et en toute harmonie. Avec les atouts que cela constitue pour la forme roman, qui trouve dans l'Histoire parmi ses meilleures « histoires » à raconter. Avec ce que le passage par la fiction apporte à la compréhension de l'Histoire, à travers, en effet, une présentation « chatoyante » et « multiple ». Et, ici, avec l'importance que cela acquiert pour la découverte et la révélation d'une autre vérité qui émerge de l'humanisation de la personne et du personnage public de l'Histoire par personnages interposés.

73. La puissance de *Le Palmier et l'étoile* dans sa dimension historique serait d'ailleurs telle que pour un Philippe Lançon, entre autres exemples,

on pourrait accepter de confiance et entériner « aveuglement » l'idée que « l'identité cubaine s'est forgée dans le destin symbolique de cet homme [Heredia] » (2003), c'est-à-dire accepter et entériner une stricte théorie personnelle de l'Histoire (que l'on résumerait de la manière suivante : l'homme-la personne avant l'Homme-le personnage public) couplée à une séduisante, mais stricte légende-mythologie de l'Histoire de l'île comme nouvelles réalité et vérités historiques.

74. En somme, la fiction s'impose ici, plus exactement encore, s'expose, voire s'exhibe elle-même à travers un défilé de grandioses et admirables scénographies (le jeu sur les temporalités, le système des combinaisons, les gémellités, l'hybridation générique, le méta- sous toutes ses formes, etc.) pour bâtir sa propre crédibilité et légitimité discursives dans l'imaginaire collectif... Le cœur de cette nouvelle logique est une forme de paranoïa généralisée voulant que désormais, l'Histoire ne peut plus s'écrire 1) depuis les seuls « faits » ; 2) depuis les seuls historiens et 3) depuis la seule discipline historique... voulant qu'en conséquence – n'est-ce pas, en effet, exactement ce que démontre *Le Palmier et l'étoile ?* –, il faut urgemment voir émerger une génération de romanciers-historiens justiciers définis et revendiqués en redresseurs de torts historiques (pour Michèle Guicharnaud-Tollis : « dans ce climat de corruption politique, Padura s'applique à discréditer la vérité historique, soumise il est vrai à de mauvaises influences [LNdmV, 36] » [2020 ; 23])... Des romanciers-historiens justiciers dont la mission serait de révéler / dénoncer les supposés mensonges officiels, de chasser et d'exhumer les supposées réalités / vérités officieuses, de distribuer les bons et les mauvais points, d'attribuer des couronnes et en déposer d'autres. Pour le bien de l'Histoire, évidemment.

75. Selon Paula García Talaván :

Ahora bien, la novela en su conjunto no intenta transmitir un mensaje definitivamente negativo de la historia del país, ni menos aún de su tradición literaria; más bien, parece insistir en la importancia de conservar la memoria para superar los errores cometidos y, para ello, apela a las posibilidades que ofrece la literatura (2021 ; 8).

76. Cela soulève n'en soulève pas moins quantité d'interrogations sur les raccourcis et simplifications que suppose / exige de rendre un portrait de personnage historique et brosser un tableau à la fois diégétiquement attrayant, didactiquement clair et discursivement signifiant / rentable.

77. Le meilleur exemple de ce phénomène est sans doute le traitement caricaturalement dichotomique de la paire Heredia – Del Monte. Tandis que l'un, Heredia, « incarne [...] la bonne cubanité », avec tout ce que cela suppose aux yeux de l'auteur, Del Monte, lui, « incarnerait son versant négatif » (Lepage, 2020c ; 13). Si une telle dichotomie confère au *Palmier et l'étoile* le souffle romanesque des grandes œuvres du XIX^e, où, à l'instar de Dumas (auteur très apprécié de Padura), il faut de très sublimes victimes loyales et de très infâmes traîtres-bourreaux⁹, du point de vue de la relation de l'Histoire, cela devient nécessairement réducteur à l'excès. Le spécularisation de l'écriture pour la bonne cause passe-t-elle nécessairement par ces sortes d'« aménagement » ? La satisfaction de découvrir la / une « vérité » lénifiante et compensatoire se paie-t-elle à ce prix ?
78. Des questions d'autant plus sérieuses si la ligne José María Heredia a belle et bien vocation à apporter son capital génétique historique au roman et si, à ce titre, elle doit être envisagée comme l'aune à partir de laquelle percevoir et entendre le discours historique et, surtout, percevoir et entendre le discours politique du reste de *Le Palmier et l'étoile...*
79. Sans compter que cela interroge encore plus sur l'identification des deux autres lignes, notamment celle de Fernando Terry. Comment expliquer / justifier qu'elle ne relève pas, elle aussi, en priorité, du roman historique, en tout cas ne soit pas décrite et affichée comme telle, alors qu'elle est supposée rapporter la réalité cubaine d'une génération qui a dû fuir, subir ou défendre la Révolution ? Faut-il en déduire qu'il y aurait, au pire, une déshistoricisation, au mieux, une sous-historicisation de cette frange du roman ? Le cas échéant, pourquoi ? Et au bénéfice de quoi ? L'argument du stratégique contournement de la « censure » et d'éventuelles repréailles du régime peut-il pleinement nous convaincre ? Surtout : l'argument qu'un texte dit forcément plus que ce qu'il dit, parce que le lecteur souhaite qu'il le dise, peut-il nous satisfaire dans la durée ?
80. On pourra considérer, comme le fait, par exemple, Néstor Ponce, que les quelques éléments-clés donnés suffisent largement à inscrire la ligne Terry dans l'Histoire :

9 Michèle Guicharnaud-Tollis estime : « en victimisant à l'extrême Heredia devenu martyr, Padura accroît la démythification du clan familial des Delmonte » (2020 ; 23). Quant à Renée-Clémentine Lucien, elle voit Del Monte « paré du sombre génie de Machiavel », exposé en un « ángel caído » destiné à « renforcer le mythe d'un Heredia génial, victime de l'envie et de l'ambition » (Lucien, 2007 ; 23).

Aparecen jalones fundamentales del proceso: las nacionalizaciones (*Taba-Cuba*), la educación (abierta al pueblo, como se observa con el ingreso a la universidad del astuto campesino –«guajiro lépero», p.39– Conrado Peláez, pero también «parametrada» y bajo riguroso control ideológico, que hace que los intelectuales «estén dormidos», como dice con pudor el maestro Mendoza, p.52), la participación solidaria de tropas cubanas en las guerras africanas (que los miembros de esa generación vivieron y sufrieron en carne propia), los exiliados, las persecuciones homofóbicas, los bajos salarios, la corrupción de los funcionarios del régimen, la imposibilidad de obtener un pasaporte para viajar al extranjero («Estoy preso en las cuatro paredes de esta isla», p.134, le dice Enrique à FT...) (Ponce, 2020b ; 86-87).

81. Avec cette conclusion qui, justement, laisse, à notre avis, bien des brèches dans le raisonnement :

Ahora bien, cabe destacar que esta lista de críticas al régimen no se establece en ningún momento bajo la forma de un discurso pamfletario anti-castrista sino que, por el contrario, alterna con otros elementos positivos (la educación, el fin de la explotación imperialista, la resistencia ante las medidas coercitivas de los Estados Unidos, una forma de vivir inmutable a pesar de los contratiempos). Podríamos afirmar que el autor nos presenta un listado de situaciones, de hechos, y que deja carta blanca al lector para que se forme una opinión (Ponce, 2020b ; 87).

82. En réalité, ladite *opinion* aurait, pour se forger sur les bonnes bases, un très solide tuteur : l'équation des Histoires qui établirait de fait, « naturellement », l'équation des discours.

83. Pour beaucoup de critiques en tant qu'« historique », la ligne José María Heredia a, en effet, en priorité pour vocation de déployer un discours critique à l'égard des différents régimes autoritaires qui auront jalonné l'Histoire cubaine, tout juste cela se ferait-il, pour la période castriste, par contournements et allusions, « au détour des recherches que mène le personnage [Terry] » (Marchand, 2015 ; §1), parce que « sous ce premier niveau critique, politiquement acceptable aujourd'hui, se profilent en creux, dans le reste du roman, [des] éléments beaucoup plus subversifs relatifs à Cuba, que retrouve et découvre Fernando Terry » (Marchand, 2015 ; §1).

84. Cécile Marchand écrit encore :

L'auteur [...] utilise subtilement son retour et sa quête de vérité pour dévoiler d'autres vérités sur la réalité politique cubaine, au passage. La recherche des documents d'Heredia et celle du traître qui l'a dénoncé, croit-il, font diversion en permettant à Leonardo Padura de brosseur un tableau des difficultés socio-économiques du pays et de revenir sur le contrôle des intellectuels. La présentation de cette réalité, de cette vérité, s'opère posément, sans diatribe, mais la simplicité du discours confère une authenticité et une crédibilité majeure à la vision de Cuba, offerte par le détour de la fiction (Marchand, 2005 ; §10).

85. **Benoît Coquil tient la même ligne :**
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 antisociaux » et propage un climat de peur (2020 ; 13).
86. ***Idem* pour Elena Zayas :**
[si la ligne Heredia] [...] apporte de nombreux éléments historiques authentiques relatifs au parcours du poète, mais aussi à l'époque des indépendances latino-américaines, sans jamais cesser de suggérer et de permettre au lecteur d'effectuer certains rapprochements avec le régime castriste à Cuba (Zayas, 2020b ; 9).
87. ***Idem* pour Clara Dauler :** « [...] les péripéties du personnage fictif Fernando Terry, fondées sur l'exode de Mariel de 1980, dénoncent les répressions perpétrées par le régime castriste à l'encontre de ses opposants » (2020 ; 7).
88. ***Idem* pour Raúl Caplán :**
el poder es constantemente anonimizado, y esto se consigue a través de varias estrategias. La primera de ellas es el uso de una tercera persona del plural extremadamente lábil (2020 ; 7) ;

si la designación directa de los dueños del poder es [...] infrecuente en los capítulos contemporáneos, en los capítulos históricos (siglo XIX y primera mitad del XX) se teje toda una red de alusiones que va dibujando la figura del poder revolucionario, y particularmente sus defectos (2020 ; 12) ;

[...] so pretexto de estar hablando de épocas pasadas (y sobre todo, de épocas pre-revolucionarias), *La novela de mi vida* brinda en estas secciones múltiples claves para entender las taras y lacras del presente (2020 ; 12-13).
89. ***Idem* pour Philippe Lançon pour qui Padura écrit « drapant ses paroles dans des silences dont sont faits, sinon les rêves avortés, du moins les phrases dissimulées » (Lançon, 2003).**
90. **Argument dont la pierre angulaire est, d'une part, la fameuse « lecture oblique du présent cubain » (Zayas, 2020b ; 9) ; d'autre part, la fonction que Padura affirme vouloir attribuer et ne pas attribuer à la littérature, la place qu'il veut et ne veut pas accorder à la politique dans la littérature :**
[...] además de denunciar la adicción que provoca el poder, ilustra lo que Padura defiende siempre: que la literatura no tiene por qué estar al servicio de una ideología, pero sí atenerse a algunos valores primordiales y, para los escritores, lo primero es la libertad de expresión (Zayas, 2020a ; 21).

91. Raúl Caplán estime à ce sujet :

[...] si ese poder no se cita directamente, si no se dan nombres de responsables políticos (del Partido, del MINFAR, etc.), no es solo por la prudencia inherente a todo escritor-cubano-residente-en-Cuba; es también porque a Padura no le interesa designar un chiv(at)o expiatorio (2020 ; 9).

92. Et Néstor Ponce de conclure :

Al terminar la lectura de la obra, retenemos dos ideas del posicionamiento de Padura: la importancia de la memoria y de la historia y el sentido político de la literatura. Todo ello sin sucumbir a la facilidad del panfleto. En la diégesis, Terry reivindica la influencia de Gelman, cuya división podría ser: no se trata de politizar la literatura, sino de literaturizar la política (Ponce, 2020b).

93. Certes, mais à ceci près que pour admettre cet argument que ce qui n'est pas dit dans la ligne Fernando Terry se déverse naturellement et entièrement depuis la ligne José María Heredia, 1) par tout un système de canaux creusés dans la diégèse ; 2) par une subtile composition croisée *via* des jeux de miroir et 3) par un savant maillage intertextuel, il faut tout de même partir du principe qu'il y a, effectivement, duplication entre la ligne José María Heredia et la ligne Fernando Terry, au-delà d'un habillage et de détails circonstanciels.

94. Or, est-ce réellement le cas ?

95. C'est ce que semble nous inviter à comprendre le titre même du roman, comme l'a analysé, par exemple, Néstor Ponce :

El posesivo «mi» antepuesto a «novela» nos dirige naturalmente al sujeto JMH, pero también al otro protagonista del libro, el sujeto Terry, quien muchas veces compara su existencia a la del poeta. En ese sentido, es «La novela de “nuestra” vida» (Ponce, 2020b ; 50).

96. Pour Cécile Marchand : « La diégèse première qui constitue l'*incipit* est consacrée au retour de Fernando Terry à Cuba, en 1998 » et à « “un rapport spéculaire” en établissant des parallèles dans les trajectoires de Fernando et d'Heredia, à des époques différentes » (2015).

97. Le premier point de jonction est évidemment l'exil¹⁰, vu dans les deux cas comme une prison¹¹, comme le résultat d'un « châtement » (Gimbert,

10 « El exilio es el elemento más concreto del paralelismo entre las experiencias vitales de Heredia y Fernando » (Zayas, 2020a ; 14).

11 « la vision de l'exil que Padura nous propose dans *Le palmier et l'étoile* est celle d'un univers carcéral dans lequel le Cubain survit, séparé de son île par une mer qui emprisonne encore davantage ceux qui ont dû la traverser » (Gimbert, 2011 ; 164).

2011 ; 171) et avec d'identiques conséquences dramatiques¹², y compris au moment du retour, car l'idéalisation extrême de l'île pendant l'absence ne peut que causer de terribles déceptions¹³, l'exilé étant devenu un étranger dans son propre pays : « [...] si de tels aménagements sont une marque de progrès incontestable, ils rappellent au poète son statut d'exilé et d'étranger dans son propre pays » (Le Naour, 2020 ; 6).

98. Renée-Clémentine Lucien creuse encore davantage la relation entre les deux personnages : « D'après la fiction de Padura, le syndrome des frères rivaux déchirés par la haine et la rancœur nées de leur relation avec l'existence même de la nation cubaine et de leur *cubanité* contribue à faire de Fernando Ferry une projection spéculaire de Heredia » (2007 ; 6).

99. Pour Elena Zayas :

Les deux figures romanesques, Fernando Terry, né dans les années cinquante à La Havane (génération de L. Padura) et le poète romantique J. M. Heredia, né à Santiago de Cuba en 1803, illustrent les liens particuliers qui peuvent s'établir entre la création littéraire et la relation personnelle avec un territoire dans un contexte historique donné (Zayas, 2020b ; 4).

100. Nous avons pour notre part écrit : « "Affinités poétiques" [...] sont d'autant plus manifestes et porteuses de sens qu'elles se cristallisent sur la ville, La Havane en premier » (Lepage, 2020c ; 12).

101. Selon Elena Zayas encore : « La Habana es además uno de los muchos elementos que vinculan a Heredia con el otro protagonista de la novela: Fernando Terry » (2020a ; 9).

102. Ce que confirme Nelly Le Naour, pour qui : « La Havane en tant que dénominateur commun permet d'unir Heredia à Terry par-delà les époques » (Le Naour, 2020 ; 1). Nelly Le Naour a étroitement analysé la place et le rôle de cette ville dans *Le Palmier et l'étoile*, son fort caractère unificateur et même agglomérant pour les personnages et, au-delà, pour tout le *personnel du roman* padurien, discours compris, un territoire-paysage littéralement personnifié qui s'impose, dans des proportions plus ou moins grandes selon la ligne narrative concernée :

- « un lieu de pouvoir et un espace social » (2020 ; 2). À propos de La Havane du XIX^e siècle, Le Naour écrit : « [...] la description de la ville aux

12 « [...] ne plus penser au retour que pour mourir ou se suicider, telles sont les conséquences d'un exil destructeur à bien des égards » (Gimbert, 2011 ; 168).

13 « [...] le pays natal restait un lieu d'existence par l'entremise de la mémoire, le pays retrouvé devient un nouveau lieu d'errance » (Gimbert, 2011 ; 171).

tonalités *costumbristas* acquiert ici une portée politique clairement dénonciatrice » (2020 ; 3). À propos de La Havane du XX^e siècle, elle écrit : « [...] elle représente en somme cette “époque terrible” dont parle, à la fin du roman, l’ex-policier qui avait piégé Terry dans les années 70, l’obligeant à avouer que son ami homosexuel Enrique avait bel et bien l’intention de quitter l’île » (2020 ; 7).

- comme « un espace personnel qui, parce qu’intimement lié au vécu, est subjectif et empreint des émotions des personnages » (2020 ; 9) / « un espace intime, un lieu personnel où l’on projette ses souvenirs et sa subjectivité » (2020 ; 2) / « l’espace du souvenir et de la nostalgie inscrite dans la mémoire, et même, pourrait-on dire, dans le corps des personnages » (2020 ; 11) ;
- comme « le lieu de l’expérience et de la connaissance puisque les deux personnages qui nous occupent y réalisent leur formation académique, participent à des cercles littéraires ou fondent des revues » (2020 ; 10) ;
- comme une muse, « “patrie poétique” dont parle Heredia » (2020 ; 2).

103. Pour Corinne Mencé-Caster, Heredia et Terry ont aussi en commun de parler la même langue :

Padura paraît ainsi moins désireux de représenter le parler cubain dans son roman que de manifester comment la douleur de l’exil amène ses deux personnages principaux – Fernando Terry et José María de Heredia – à construire cette polylangue intérieure déjà évoquée [...]. Prisonniers d’une subjectivité enfermée elle-même dans le passé, incapables d’oublier leur pays natal, les personnages se mettent alors à parler la polylangue intérieure de la nostalgie (2020 ; 14).

104. Renée-Clémentine Lucien ajoute l’élément-clé de l’écriture :

Parmi les multiples indices par lesquels l’auteur raccroche sans cesse un récit à un autre, à la grande surprise du lecteur, le registre élevé du récit autodiégétique de Heredia devient parfois identique à celui de Fernando et des Socarones (2020 ; 136).

105. C’est également tout un système de références culturelles et intertextuelles qui réunissent et tissent les personnages et les univers fictionnels entre eux. Sabrina Wajntraub évoque ainsi Narcisse : « l’incipit 1 de *La novela de mi vida* livre une double variation cubaine du mythe de Narcisse, née d’une résonance intertextuelle avec l’archétype que propose le récit mythique : deux hommes, au bord de l’eau, y contemplent leur propre

reflet » (2020b ; 18), Ulysse : « [...] le croisement entre Terry et le poète n'est pas sans rappeler celui raconté dès le prologue et le premier chant de l'*Odyssée* entre Ulysse, de retour sur son île, Ithaque, pour reconquérir son royaume, et son fils, Télémaque, qui s'en va sur le continent quérir auprès des chefs d'expédition des informations sur le sort de son père » (2020b ; 18) et Télémaque... avec cette conclusion :

Terry se réfléchit dans José María Heredia, poète du XIX^e, et tous deux se réfléchissant ensuite individuellement dans Narcisse, Ulysse et Télémaque [...] Depuis cette perspective, Terry et Heredia incarnent le Doppelgänger [...] et l'épisode de l'*incipit* 1 est à la fois le Même dans le texte et l'Autre en renvoyant à deux hypotextes différents, à savoir deux récits de la mythologie grecque repris respectivement, pour la première fois, dans les *Métamorphoses* d'Ovide et l'*Odyssée* d'Homère (2020b ; 19).

106. Effectivement, le texte ne ménage pas ses efforts pour poser et montrer, parfois à grands et gros traits épais (par exemple l'épisode initial de l'homme sur le voilier alors que Terry est de retour sur le Malecón après dix-huit ans d'absence), les gémellations entre les deux personnages.

107. Mais se pose ici une question décisive : cela a-t-il réellement pour but de créer une concordance entre les deux hommes, et, à travers eux, de tout le reste, ou, au contraire, de mieux faire mesurer l'écart qui les sépare, alors qu'en théorie, il avait justement tout pour être identiques, plus exactement alors qu'en théorie, Terry avait pourtant tout pour être identique à Heredia.

108. Concernant, par exemple, « l'anecdote » très didactiquement signifiante du voilier, tandis que Paula García Talaván estime :

No obstante, a pesar de sus diferentes circunstancias, la condición compartida de exiliados sometidos a juicio por una autoridad injusta y manipuladora es suficiente para que Terry se sienta identificado con Heredia, su modelo literario, y para que Padura decida materializar esta identificación mediante el encuentro especular de ambos personajes hacia el final de la novela, cuando Heredia, en el barco que lo aleja definitivamente de la patria, y Terry, sentado en el Malecón frente al mar que marca la distancia entre el dentro y el fuera de la isla, cruzan sus miradas [...] (2021 ; 6),

109. Nous avons écrit :

Et si l'on fait une lecture où l'homme sur le voilier figure effectivement Heredia, cela signifie que c'est du poète désapprobateur lui-même qu'il reçoit ce rejet, avec une délinéarisation des deux instances, qui sont manifestement loin de la symbiose et davantage dans la concurrence – il s'agit bien d'un duel qui se livre ici, un duel de regards, certes, mais un duel tout de même... » (Lepage, 2020b ; 12).

110. À notre avis, il serait possible et porteur de reprendre les éléments de la supposée convergence et de la tout aussi supposée gémellation des protagonistes et d'en inverser presque systématiquement le sens réel / profond, avec le résultat du constat d'une disjonction et d'une dissemblance forte et incidente, avec une ligne de partage qui s'allongerait très certainement de plus entre Heredia et Terry, sur des points essentiels.

111. Quelques exemples :

- autour de la question de l'écriture... dans la mesure où si Heredia est né à l'écriture à Cuba, y devenant un poète talentueux, le plus grand de sa génération et rien moins que le père de la littérature nationale, Terry, lui, dont l'œuvre passée n'est finalement guère évoquée (on s'attarde surtout sur sa production universitaire), a cessé d'écrire bien avant son départ, pris dans les obligations, les facilités et l'ambition de sa jeune carrière d'universitaire... Dans cette perspective, c'est en effet une autre interprétation que l'on donnera aux propos d'Elena Zayas cités plus haut :

Les deux figures romanesques, Fernando Terry, né dans les années cinquante à La Havane (génération de L. Padura) et le poète romantique J. M. Heredia, né à Santiago de Cuba en 1803, illustrent les liens particuliers qui peuvent s'établir entre la création littéraire et la relation personnelle avec un territoire dans un contexte historique donné (Zayas, 2020b ; 4).

À l'évidence, La Havane n'est une muse que pour Heredia.

Faut-il en déduire que le lien dont parle Elena Zayas n'a pas la même étroitesse et la même force dans le cas de Terry et qu'à ce titre, toujours suivant la logique mise en place, la relation avec le territoire cubain n'est pas de la même nature, pas aussi viscérale, avec toutes les conséquences que cela induit en matière de crédibilité et de légitimité pour la *cubanité* ?

- autour de la question de l'engagement dans et pour Cuba... N'y a-t-il pas un abîme entre le jeune Heredia enflammé pour la cause commune de jadis et le jeune homme peu préoccupé de sa réalité sociale et politique ? Cécile Marchand le dit clairement : « Cette militance ne se retrouve pas chez Fernando Terry qui, bien que *marielito*, ne s'exprime pas sur la politique de son époque » (2015 ; §9)

Plus loin : « Son engagement politique « n'a pas d'équivalent chez Fernando Terry. Heredia prend position contre l'esclavagisme, pour

l'émancipation de Cuba et pour la démocratie » (Marchand, 2015 ; §7).

Nous avons pour notre part écrit à propos de Terry : « Rude réveil et rude retour à la réalité pour celui qui ne connaissait que les rêves et l'horizon de la littérature » (Lepage, 2020c ; 18).

De deux choses l'une :

1) soit Terry n'a, en effet, tout simplement pas une âme forte et le souci du bien commun, ce qu'aurait pourtant exigé le contexte dans lequel il évoluait, alors que, côté Heredia, les circonstances avaient fait naître l'une et l'autre avec la vigueur que l'on sait et jusqu'au sacrifice de soi chez un jeune romantique jusque-là plus préoccupé de son œuvre et ses amours.

2) Soit, donc, l'époque castriste n'est décidément pas comparable à l'époque des tyrans venus d'Espagne, ne nécessitant pas les mêmes enrôlements et le même militantisme, de prendre ses responsabilités... L'équation n'étant dès lors plus aussi claire entre la Cuba de Tacón et la Cuba de Castro. Le personnage de Miguel Ángel, dont on ne retrouve aucun équivalent sur le volet hérédien, constitue bien la preuve de cette démarcation : nul héros du côté du régime et de son idéologie dans la Cuba de Tacón, alors qu'il y en a de sublimes, comme El Negro, dans la Cuba de Castro.

- autour de l'exil, avec une figure christique, du côté d'Heredia, victime de toutes les trahisons et avec, du côté de Terry, un exilé victime et bourreau, coupable de la seule trahison que narre finalement le roman. Dans cette perspective, c'est une autre interprétation que l'on fera des propos des nombreuses interprétations qui voient en Fernando Ferry une projection spéculaire, point (« les destins d'Heredia et de Fernando se reflètent et se comparent » [Lançon, 2003]). Une projection spéculaire inversée ? Contrefaite ? Renée-Clémentine Lucien a justement précisé à propos de Terry :

La biographie de personnage de double de Heredia qu'il s'est construite lui impose de douloureuses confrontations entre les situations auxquelles ils ont été confrontés. Peu à peu, il doit se rendre à l'évidence : les siennes ne sont que des parodies sans éclat des situations de celui qu'il admire... (2020 ; 167).

Il y aurait un premier exilé – Heredia – qui, malgré la douleur et l'amertume de l'exil, n'a pas cessé d'incarner et de porter haut les

couleurs et les valeurs de Cuba et de la *cubanité* éternelle jusque dans l'exil (ce que pense Clara Dauler : « la fiction érige José María Heredia en un personnage archétype capable de représenter l'ensemble des Cubains et de la diaspora » [2020 ; 14] / « au-delà de l'exaltation du nationalisme, le roman historique de Leonardo Padura propose de construire, à partir de l'œuvre de José María Heredia, une mémoire littéraire capable de sceller un socle fédérateur pour le peuple cubain et sa diaspora » [2020 ; 20]). Et il y aurait un second exilé – Terry ; Terry comme symbole (ce que s'emploie à mettre en place la section 5, narrant le départ du *marielito*, de la ligne consacrée à Fernando) – incapable de dépasser la douleur et l'amertume de l'exil et de continuer à être pleinement cubain (en témoignent les deux sections [2 et 3] consacrées au banquet de la tentative échouée de *recubanisation* de Fernando), *a fortiori* de la représenter et d'en assurer la pérennité.

Selon Zayas « Le retour de Fernando pose le problème du desexilio [...] Car en arrivant à La Havane, dix-huit ans après son départ, Fernando est projeté dans une société qu'il ne connaît plus vraiment » (2020b ; 7).

Nous avons écrit précédemment à ce sujet :

[...] le chapitre-*incipit* de la ligne de Terry installe l'exilé [...] dans une position de personnage malade, perdu, incapable de guérir par lui-même, qui cherche sa « cubanité » et semble observer Cuba et des endroits iconiques comme un simple touriste (2020b ; 10).

Faut-il en déduire, par conséquent, qu'il y a un « bon » exil et un « mauvais » exil cubain ? À tout le moins que l'exil de maintenant ne saurait se revendiquer de l'exil d'hier pour y tirer la crédibilité et la légitimité d'une identité culturelle plus authentique et plus pure (ce que font bien des romanciers de la diaspora [le roman de Daina Chaviano, *La isla de los amores infinitos* (2006), est exemplaire de ce phénomène, avec une tentative de récupération côté diaspora de Miami de toutes les grandes figures de l'indépendance cubaine, José Martí en tête]) et donc, une crédibilité et légitimité plus solides pour revendiquer la gouvernance de la future Cuba post-révolutionnaire.

Philippe Lançon a écrit à propos de Padura : « L'homme qui a toujours refusé de partir met en scène ceux qui l'ont fait. Ils sont ses modèles négatifs. Il réfléchit à travers eux. Il s'interroge sur leurs raisons, leur tristesse, les drames qu'ils ont vécus » (2003).

N'est-ce pas que la partie émergée de cette représentation de l'exil et des exilés ?

Dans ces conditions, on comprend de manière assez différente ce qu'écrit Cécile Marchand à propos de la quête de vérité / justice d'un côté d'Heredia (il s'agit pour lui « d'apaiser son tourment d'avoir été trahi, dénoncé, selon lui » [2005 ; 1]) et, de l'autre côté, de Terry (« il s'agit de laisser trace de sa vérité, de ses vérités, de les transmettre à son fils illégitime, Esteban » [2005 ; 1]) : « Fernando Terry est mû par l'obsession de trouver cette vérité ; non pour que justice lui soit rendue, car **il est trop tard** » (2005 ; 1) (c'est nous qui soulignons).

Comprendre : il n'est pas trop tard pour Heredia, après un siècle passé – et même, cela justifie de mettre sur pied le projet *Le Palmier et l'étoile* –, mais il est « trop tard » pour Terry et il faut mettre sur pied un fragment de roman, la longue ligne 1 de *Le Palmier et l'étoile*, pour le montrer et démontrer, le faire homologuer comme si cela allait de soi. Sans doute cette différence de traitement explique-t-elle aussi les différences dans la relation que chacun des protagonistes entretient avec La Havane.

Disjonction étudiée en détail par Nelly Le Naour.

Côté Heredia :

L'exil n'entame en rien cette relation d'appartenance [...], La Havane étant comme inscrite dans son corps. Même si la capitale est méconnaissable en 1836, après les transformations décidées par Tacón, et même si l'un de ses repères les plus chers, la maison d'Anne-Marie, a disparu, le poète cubain reconnaît malgré tout sa ville... (Le Naour, 2020 ; 13).

Alors que le contraire se produit pour Terry, « Ce n'est pas le cas chez Terry, pour qui l'exil de dix-huit ans marque une rupture profonde. Le sentiment d'étrangeté perdue, jamais compensé » (Le Naour, 2020 ; 13).

Des interrogations qui jettent une lumière intéressante sur les affirmations de Jacinta Cremades, pour qui *Le Palmier et l'étoile* offre « une vaste méditation sur l'exil » (2016) et de Philippe Laçon, qui y voit « une méditation sur la culture et l'histoire politique cubaine » basée sur « une double malédiction [qui] se répète : celle de la trahison et de l'exil » (2003).

Faut-il en déduire, finalement, tout court, qu'il y a un « vrai » bon Cubain

d'un côté, un « faux » mauvais Cubain de l'autre ?

Padura l'a dit et répété dans les innombrables interviews qu'il a accordées, dans ses très nombreuses interventions lors de manifestations scientifiques ou ses régulières prestations auprès de ses lecteurs, sur internet ou au cours de rencontres dans des librairies, etc. : la crédibilité et la légitimité du sol ou, à défaut, du cœur sont primordiales.

Michèle Gazier estime que *Le Palmier et l'étoile* pose ces questions-clés : « Comment peut-on rester cubain ? Comment peut-on oublier Cuba ? Comment peut-on être la voix d'un pays (c'est le cas de Heredia, devenu figure nationale des décennies plus tard) après en avoir été exclu sa vie durant ? » (Gazier, 2016).

Or, sur ces deux plans, les personnages se distinguent et s'éloignent l'un de l'autre.

À se demander si cela n'explique pas le « privilège » dont bénéficie la ligne narrative du poète, qui, comme l'a expliqué Renée-Clémentine Lucien, « n'est assujetti[e] à aucun narrateur extérieur ; le triple statut d'auteur, de narrateur et de personnage, puisqu'il met en scène, confère à Heredia une autorité, une hégémonie dont ne bénéficient pas les personnages des deux autres récits » (2020 ; 135), car dans son cas, il ne s'agit pas de « diluer les effets produits par la parole des personnages » (2020 ; 139).

En auteur et narrateur-auteur ayant sauvé la mémoire et le legs d'Heredia, Padura peut alors marteler son refrain, que lui est le plus crédible et le plus légitime au moment de s'exprimer sur Cuba, les Cubains et la *cubanité* parce que lui, il y a vécu et parce qu'il y vit, en dépit de tout, au point, pour certains, d'en être presque une émanation, décrit en symbiose avec son île comme lui-même décrit le poète romantique en symbiose avec sa patrie de choix... et de cœur : « On sent chez ce Cubain prolifique [...] la même énergie qui parcourt La Havane. Dans ces rues où la chaleur vous colle à la peau, dans le vacarme des voitures, les contorsions des femmes, les cris des hommes, Leonardo Padura puise son inspiration » (Cremades, 2016) et d'ailleurs, « [...] l'auteur assure qu'il ne quittera jamais son île, et ce pour une raison simple : « l'écrivain Leonardo Padura n'existerait pas sans Cuba » » (Roque, *La Dépêche*, 2017).

Padura a écrit à ce sujet :

J'écris, non pas en espagnol, mais en cubain ; je vis en cubain ; je voyage en cubain ; je fais tout en cubain. Mais encore plus qu'en cubain, en havanais, et encore, plus qu'en havanais, en mantillais, parce que je suis de ceux qui ont cette étrange relation tellurique avec un petit bout de terre de La Havane, assez laid, assez détérioré, qui s'appelle Mantilla, où sont nés mon arrière-grand-père, mon grand-père, mon père, ou je suis né moi-même [...]. Et oui, je vis toujours (Padura – Cremades, 2016).

La conclusion semble s'imposer d'elle-même : impossible d'écrire vrai sur Cuba autrement qu'en y résidant, comme lui, et / ou, comme son Heredia, en ayant Cuba dans le sang¹⁴.

Ce qui faire dire à Sabrina Wajntraub :

Padura est capable de livrer sa réalité vraie de la société cubaine contemporaine non seulement parce qu'il y vit – le motif des origines est alors réactivé dans une nouvelle perspective de justification de la qualité et de l'authenticité de son travail –, mais également parce que lui aussi, précisément en 1989 – tel un reflet inversé de 1998 –, a perdu ses illusions et a accédé à la Vérité (2020 ; 27).

Un élément qui renforce encore l'idée que *Le Palmier et l'étoile* construit et assure la solidité / viabilité d'une glorieuse fiction autobiographique. Quand Sabrina Wajntraub écrit à propos de la relation d'Heredia avec La Havane : « sur les racines de La Havane, sont nés puis ont poussé : d'une part, le ramage de l'intime constitué par les branches amoureuse, familiale, cordiale et amicale ; d'autre part, le ramage public de l'écrivain dont les branches se confondent avec le ramage intime [...] L'homme et le poète puisent leurs origines dans la même terre et les mêmes filiations » (2020b ; 10), il faut en réalité considérer que Padura dresse là un autoportrait. Ce qui, d'ailleurs, nous semble rendre discutabile l'idée que *Le Palmier et l'étoile* renverrait à la post-modernité du fait qu'il s'appuie sur la multiplication des points de vue et sur la plurivocité dans la relation de l'histoire et de l'Histoire¹⁵..., car

14 « Bien que j'aie mis des années à le découvrir, je suis maintenant sûr que l'odeur de La Havane fait toute sa magie. Qui connaît la ville doit admettre qu'elle possède une lumière qui lui est propre, dense et légère à la fois, et une couleur exubérante qui la différencie de mille autres villes au monde. Mais seule son odeur est capable de lui donner cet esprit incomparable qui rend son souvenir si vivace. Car l'odeur de La Havane n'est ni plus agréable ni pire qu'une autre, elle n'est ni parfumée ni fétide, et, surtout, elle n'est pas pure : elle s'élabore à partir du mélange fébrile suintant d'une ville chaotique et hallucinante. Cette odeur s'empara de moi la première fois que j'arrivai à La Havane à un âge où j'étais capable d'en prendre conscience » (Padura, 2003 ; 18).

15 Renée-Clémentine Lucien a résumé le point de vue de la critique à ce sujet : « [...] la pensée, la condition et la littérature post-modernes dont relève l'œuvre de Padura récusent une vision et une compréhension du monde fondées sur l'univocité, le point de

– et à notre avis, cela ne rend l'œuvre que plus intéressante encore – cela peut, finalement, être vu et interprété comme un simple effet du texte, en somme une performance (en lien avec ladite « complexité dans les stratégies narratives et discursives ») dans les miroirs de laquelle projeter un seul et même point de vue, une seule et même voix (en lien avec lesdits « la polyphonie et le dialogisme ») et un seul genre, celui, en effet, de l'auto-fiction / de la fiction autobiographique.

112. Finalement, pour comprendre pleinement le pourquoi et le comment de la présence de l'Histoire dans le roman, on en revient à la théorie d'un Padura autofictionnalisé dans tous ces personnages et toutes ses histoires pour jouer et se rejouer, dans tous les décors possibles, sa scène primitive fétiche et, en l'occurrence, cette fois, pour l'intégrer à la fois dans la réalité collective et dans sa propre trajectoire personnelle.

113. À ce sujet, il nous semble utile de rappeler ce qu'explique Fabrice Parisot :

En 2020, lors du Salon International Carlos Fuentes de la Foire du Livre de Guadalajara tenu à Mexico, à l'occasion de la remise de la médaille Carlos Fuentes en reconnaissance de son œuvre, Leonardo Padura Fuentes devait expliquer s'être engagé dans la voie du roman historique pour essayer de comprendre la nature intime de son pays, les clés d'une appartenance, mais aussi pour mieux se comprendre lui-même ; car il avait conscience qu'entre les mains d'un romancier, l'Histoire pouvait être utilisée pour révéler depuis un angle intime, dramatique, subjectif même, l'existence d'un vaste processus visible dans et à travers l'Histoire, d'une façon viscérale, que la science historique ne permet pas toujours d'appréhender [...] (2021b ; 1)

114. Pas étonnant, d'ailleurs qu'on lise, toujours dans l'article de Fabrice Parisot :

Le romancier a rapporté deux anecdotes qui ont motivé l'écriture de ce roman. La première, en 2020, à l'occasion du discours inaugural de ce même Salon [...], dans lequel il devait raconter que c'est la découverte d'un lien gastronomique, le *quimbombo*, partagé avec le poète romantique José Maria Heredia, qui lui a donné l'idée de faire d'abord des recherches sur ce fondateur de la littérature cubaine, puis de lui consacrer un roman : « Encontrar a través de un elemento representativo de la culinaria cubana un nexo entre el fundador Heredia, muerto en México poco después de concretado su breve regreso a Cuba, y mi propia persona, casi dos siglos después, fue un hallazgo esencial a la hora de

vue unique, et remettent en cause la linéarité du récit romanesque. La postmodernité introduit donc de la complexité dans les stratégies narratives et discursives, en privilégiant la polyphonie et le dialogisme, les formes multigénériques et hybrides et une haute dose de réflexivité métafictionnelle... » (2020 ; 131-132).

estudiar, primero, y proponerme, escribir la novela de la vida del poeta » (Pari-sot, 2021b ; 1-2).

115. Sabrina Wajntraub en déduit :

au-delà de la biographie fictive du poète cubain, *La novela de mi vida* abriterait la biographie autofictionnelle de Padura lui-même, qui se réfléchirait notamment dans la biographie fictionnelle de José María Heredia (2020b ; 20)

la première de couverture des éditions Métailié apparaît donc comme le résultat d'un compromis entre marketing, réception d'une œuvre et réception d'un livre, un compromis qui semble satisfaire l'auteur pour qui [...] sa biographie autofictionnelle semble être le niveau de lecture le plus important (2020a ; 17).

116. Ce qui pourrait être prolongé en se demandant pourquoi, justement, s'agissant au départ de se découvrir à travers l'autre, le grand personnage historique inscrit au firmament de son panthéon des idoles personnelles, et donc l'aune absolu de l'identité culturelle et, plus encore, de la crédibilité et légitimité littéraires, on finit surtout par s'écrire soi-même à travers lui... et, en un extraordinaire rapt historique, à l'écrire, lui, à travers soi (en référence à la fameuse scène primitive padurienne). Pourquoi, en somme, le besoin d'un vis-à-vis de cette nature pour construire l'autobiographique sur ce qu'il n'est pas exagéré de décrire comme une déconstruction du biographique.

117. Pour nous, la réponse la plus convaincante est la suivante : l'enjeu tient moins à bâtir une autofiction, y compris une biographie autofictionnelle (ce qui a déjà été fait dans *Fiebre de caballos* et dans les romans de la tétralogie) que d'asseoir la validité et la viabilité d'une véritable fiction autobiographique, base indispensable de l'élaboration de son propre mythe personnel... Ce qui explique bien, d'ailleurs, pourquoi après avoir un temps envisagé de narrer Heredia depuis un roman épistolaire (commode pour la fabrication de l'effet de réel nécessaire à pareille entreprise de « reconstitution » ; pour Philippe Lançon, la ligne José María de Heredia constitue une représentation d'un temps et d'un espace qui « collent de près aux nombreuses lettres du poète » afin de « donner le parfum littéraire de l'île au début du dix-neuvième siècle » [Lançon ; 2003]), il ait finalement opté pour une forme hybride du récit de soi – mémoires, journal intime et confession –, évidemment bien plus apte au dépliage et à l'étalage du « je » auctorial. Où Heredia, aussi admiré soit-il, se résume si ce n'est au rôle de simple faire-valoir, du moins à celui d'accessoire pour montrer-démontrer qu'en

seul et unique héritier digne du poète, il est lui-même un grand auteur cubain, authentiquement grand et authentiquement cubain.

118. N'est-ce pas exactement à cela que sert en réalité la rédaction de longues mémoires fictives et présentées à l'envi comme telles, en quelque sorte moins destinées à souligner et marteler que faute d'avoir pu conserver les « vraies », il faut nous contenter des « fausses », qu'à montrer que grâce à Padura nous avons des mémoires tout court d'Heredia (« tout en s'inspirant des éléments biographiques recueillis, il imagine les mémoires fictionnelles du poète qui donnent son titre au roman » [Zayas, 2020a ; 3]), que grâce au talent de psychologue historien et de mime stylistique de Padura, nous avons des mémoires absolument jumelles de ce qu'elles auraient été si elles avaient existé... ? Autant dire que même, on devrait remercier l'auteur d'avoir concrétisé ce qu'Heredia n'a pas pu fait, n'a eu que l'intuition et le désir de faire (en référence à la lettre écrite à son oncle le 20 mai 1827 : « ¿Por qué no acabo de despertar de mi sueño? ¡Oh! ¿Cuándo acabará la novela de mi vida para que empiece su realidad? »). Clara Dauler écrit : « Leonardo Padura participe en quelque sorte à l'édification d'un patrimoine littéraire national en s'appuyant sur l'œuvre de José María Heredia, une figure pionnière des lettres cubaines » [2020 ; 5]).
119. Finalement, plutôt que de s'interroger sur les questionnements (nous venons d'en énoncer quelques-uns) et, encore plus riche à notre avis, sur les profonds enjeux autobiographiques / autofictionnels que posent les paramètres et le périmètre de *Le Palmier et l'étoile* en tant que roman historique, nombre de critiques préfèrent à l'évidence partir du principe qu'il s'agit de cela et, dans le même temps, de tout autre chose – et cela devient un atout : *Le Palmier et l'étoile* saurait être un roman historique et bien plus.
120. Jacinta Cremades s'en tient à considérer que « Tous les romans de l'écrivain sont, **à leur façon**, des récits historiques » (2016) (c'est nous qui soulignons). Vague et labile à leur façon... D'autres avancent l'argument de l'hybridité.
121. Renée-Clémentine Lucien considère : « [...] le roman de Leonardo Padura [...] mêle des données génériques relevant de l'enquête policière et du roman historique » (2007 ; 2).

122. Clara Dauler : « [...] la fiction de Leonardo Padura intègre les mécanismes du roman noir (Vanoncini, 2002) pour remonter le temps du XX^e au XIX^e siècles, afin de poser au lecteur des questions existentielles sur la réalité cubaine » (2021 ; 9).
123. Julie Malaure : « À la croisée de l'Histoire et du polar, *Le Palmier et l'étoile* tourne autour de la disparition du poète José Maria de Heredia » (2015).
124. Philippe Lançon, lui, se montre encore plus catégorique ; à ses yeux, purement et simplement, *Le Palmier et l'étoile* « n'est pas un roman historique, mais une méditation sur la culture et l'histoire politique cubaine » (2003).
125. Quant à Padura, il a lui-même affirmé, dans un entretien de 2020 avec Néstor Ponce : « Digo que no es una novela histórica porque la figura de Heredia y su época están reflejadas desde una óptica contemporánea y responden a fines diría que filosóficos también contemporáneos » (Padura – Ponce, 2020 ; §6).
126. Outre qu'il est intéressant de voir comment l'auto-glose padurienne se déploie / évolue au fil du temps, dans de constantes rétro-lectures qui posent autant de rétro-écritures (avec des romans dont le sens se démultiplie depuis un seul et même texte) et qui rendent l'œuvre éminemment riche là où tant d'autres sont platement statiques, on pourra se demander si regarder l'Histoire depuis et pour ici et maintenant n'est pas, précisément, le capital génétique et la raison d'être du roman historique, y compris dans sa définition la plus traditionnelle / conventionnelle ? Est-il vraisemblable d'envisager qu'un romancier puisse écrire sur l'Histoire exclusivement dans le but de renseigner sur l'Histoire ? L'Histoire n'est-elle pas plutôt toujours l'un de ces miroirs facilement générateurs de défamiliarisations/d'étrangéïssations dans lesquels projeter le présent afin de le regarder et le faire regarder autrement ? Pourquoi, donc, avoir besoin de prendre de la distance à l'égard de la catégorisation « roman historique » ?
127. Pour apporter des éléments de réponse, il faut remarquer que Padura se montre coutumier de ce que l'on appellera la dénégation générique : il ne faudrait pas lire les romans de la tétralogie comme des romans policiers au sens littéral du terme (« no escribo novelas policíacas-policíacas, sino falsas novelas policíacas » [Padura – Parisot, 2021b ; 2]) et il ne faudrait donc pas

non plus lire *Le Palmier et l'étoile* comme un roman historique au sens littéral du terme : « [...] yo no escribo [...] novelas históricas-históricas, sino novelas que utilizan la historia » (Padura – Parisot, 2021a ; 2).

128. La question étant de savoir quel est l'intérêt de ce refus de l'étiquetage ? Pose ? Coquetterie ? Arrogance ? C'est en réalité beaucoup plus et bien plus porteur.
129. À Fabrice Parisot, Padura a déclaré : « mi visión de lo genérico es muy heterodoxa y eso me da una gran libertad a la hora de escribir » (Padura – Parisot, 2021a ; 2).
130. Une grande liberté, en effet, au moment de combiner les outils de toute une série de modalités de la narration, le roman historique, mais aussi le roman policier ici, pour plus d'efficacité dans l'installation et dans le déploiement de la diégèse, et également, surtout, une grande liberté au moment d'être comptable du discours qui découle du texte... Car, rappelons-le à toutes fins utiles : le genre n'est pas qu'une « forme » creuse, un strict emballage, ou juste une fioriture pour faire joli – est-il besoin de le rappeler ? –, c'est-à-dire pas seulement une machine à produire « pragmatiquement » du récit séduisant depuis des « efectos dramáticos ». Il s'agit également, à travers le pacte de lecture que tel ou tel rattachement architextuel scelle suivant des critères parfois très précis, un horizon d'attentes, qui, selon les cas, peut y compris devenir un horizon d'exigences côté destinataire – en particulier s'agissant du roman noir, qu'il ne faudrait pas envisager à la légère comme un sous-genre parmi d'autres au sein des familles de la littérature criminelle.
131. C'est cette seconde grande étiquette associée à *Le Palmier et l'étoile* à laquelle nous allons donc nous intéresser ici, avec d'autant plus de curiosité que Padura, donc, l'écarte tout en ayant recours au sous-genre (pour une analyse détaillée de la reprise des mécanismes du roman noir chez Padura, on se reportera aux pages très complètes écrites à ce sujet par Renée-Clémentine Lucien (2020 ; 97-103).
132. Le roman noir, *a fortiori* suivant le schéma que pratique Padura dans *Le Palmier et l'étoile*, à savoir une enquête menée dans le présent et dans le passé, depuis non pas la voie et les instances conventionnelles (en l'occurrence la police), mais depuis un amateur situé à la marge / dans la marginalité pour découvrir et révéler ce que le système n'est pas en mesure ou se

refuse à admettre et à montrer, constitue une langue littéraire fortement marquée d'un point de vue de la morale et, plus encore, de l'éthique. Cela parce qu'un auteur se revendiquant de ce sous-genre (ce qu'a initialement fait Padura, par exemple en 2001, dans un entretien qu'il nous avait accordé, et où il disait, entre autres : « Conde est le petit-fils de Philip Marlowe et le fils de Pepe Carvalho » [Padura – Lepage, 2001 ; 15]) s'inscrit d'emblée, de fait, dans une généalogie d'auteurs, Hammett et Chandler en tête, qui ont façonné leur écriture pour qu'elle devienne une arme de combat. Pour eux, l'ambition est de dire une identité, de décrire une réalité le plus crûment possible et de dénoncer sans complaisance les élites corrompues et corruptrices, les dérives et vices d'un système perverti et pervertisseur. Haute responsabilité, on en conviendra..., mais, rappelons-le également, proportionnelle à l'ampleur de la confiance que l'auteur acquiert de fait auprès de son lecteur par le seul fait qu'il présente, implicitement ou explicitement, son roman dans le sous-genre noir. Nous avons déjà signalé à plusieurs reprises les ambiguïtés génériques des différents volets de la tétralogie, y voyant pour résultat un ambigu et incident brouillage discursif... Et dans la continuité des interrogations que cela avait soulevé dans notre réflexion, nous nous demanderons ici si la migration / mutation de l'univers Conde vers l'univers Terry n'était justement pas le moyen de la dilution de ce brouillage générique et, donc, d'une suppression pure et simple des confusions et des ambiguïtés que cela entraînait. Quand Padura déclare de but en blanc à Néstor Ponce « [...] no me considero ni escritor de novelas policiales ni de novelas históricas » (Padura – Ponce, 2020 ; §14) et quand il répond à Florence Noiville, pour *Le Figaro*, qui lui demande quelle est la nature de ses romans : « “Policier, historique, social, tout ça en même temps et rien de tout ça”, s'amuse-t-il » (Noiville, 2014), l'affaire semble réglée : ne s'auto-catégorisant nulle part, il n'inscrit son roman nulle part, et n'est alors plus tenu par aucun horizon d'attentes, *a fortiori* par aucun horizon d'exigences... Dès lors, il n'a pas le moindre compte à rendre sur le plan discursif et il peut se permettre d'exploiter les formes, au détriment du fond, aussi bien du roman historique que, surtout, du roman noir, « conciencia y alevosía » (Padura – Ponce, 2020 ; §14), avec les arguments imparables que « Los géneros son útiles para las definiciones críticas y los estudios académicos. Pero utilizarlos estéticamente puede ser peligroso: se convierten fácilmente en un esquema, un dogma » (Padura – Ponce, 2020 ;

§14), et que, finalement, « lo artístico debe estar por encima de esas condensaciones » (Padura – Ponce, 2020 ; §14).

133. Reste à déterminer jusqu'à quel point le « pragmatisme » formel peut prendre sur le pas sur la morale et l'éthique du contenu s'agissant de roman noir.
134. Car, *Le Palmier et l'étoile* étant bel et bien identifié sous cette étiquette, même ponctuellement (cela concerne surtout la ligne Fernando Terry), même périphériquement, impossible de ne pas se demander, même ponctuellement, même périphériquement ce qui relève en effet du roman noir – pourquoi ? – et ce qui n'en relève pas – pourquoi ?
135. Si l'on s'en tient à une description volontairement simplifiée du sous-genre, comprendre à ses fameux trois piliers structurels (dimension identitaire, réalisme et dénonciation), on pourra se poser une série de questions :
- quelle identité cubaine construit une enquête très œdipienne – le coupable se révélant finalement être l'enquêteur lui-même – qui s'appuie sur la délimitation d'une frontière et d'une territorialisation distincte entre Cubains de l'intérieur et Cubains de l'extérieur ?
 - Dans une telle configuration, le complément « informatif » et « affectif » des lignes José de Jesús Heredia et José María Heredia ne fait-il pas office de support argumentatif pour enfoncer le clou avec une supposée caution culturelle et historique ?
 - Quelle extension et quelle portée pour un réalisme bâti à travers une enquête menée depuis le point de qui, jadis, ne voyait guère au-delà de sa carrière naissante d'universitaire et de ses conquêtes féminines – passant notamment à côté du drame vécu par Enrique – et de qui, aujourd'hui, est perdu dans de sempiternelles « elucubraciones », égoïstement rongé par la rancœur et obsédé par des chimères (la recherche du manuscrit d'Heredia) ?
 - La réduction et la décrédibilisation / délégitimation du point de vue ne constituent-elles pas une sérieuse entrave au processus « politique » que suppose une enquête de roman noir ?
 - Pour ce qui est de la dénonciation, elle est certes bien présente (la surveillance, les brimades, les violences, l'isolement, etc. ne sont pas passées sous silence) ; pour Paula García Talaván : « C'est justement sa

vision personnelle de la réalité cubaine, dissociée des intérêts politiques et très critique envers certains aspects du processus révolutionnaire, qui constitue l'un des aspects les plus attractifs de ses romans » [2015 ; §1]), mais, outre que les responsabilités sont soigneusement partagées, d'un côté et de l'autre (Terry reçoit sa part, en bonne quantité), cela engage-t-il véritablement un système, en l'occurrence le régime, ou, une poignée d'imbéciles (en référence à la direction de la revue *TabaCuba*, pour laquelle travaille un temps Fernando) et un – un seul ? – bourreau, Ramón, qui, à travers l'ultime confrontation au sein de la loge maçonnique (l'endroit où l'on se dit les vérités vraies), apparaît moins comme un idéologue rigide que comme un banal opportuniste, qui, de surcroît, n'avait rien de particulier à reprocher à sa victime, ne voyant en elle que le moyen de son ascension sociale. Où l'on en revient aux mêmes conclusions que celles qu'il semblait falloir tirer à la lecture de *Pasado perfecto*, etc. : à Cuba, comme partout, les « hijos de puta » dénaturent et dévoient les plus belles utopies, d'autant plus coupables qu'ils appartiennent à l'exemplaire Cuba, dépositaire des plus nobles sentiments (à commencer par l'amitié) et des plus somptueuses valeurs universelles (à commencer par la solidarité)... Là encore, les lignes José de Jesús Heredia et José María Heredia deviennent des redondances argumentatives et des caisses d'amplification, avec d'un côté des braves et de l'autre, les « hijos de puta ». La conclusion ne tourne-t-elle pas à une normalisation du cas cubain, avec, comme partout, effectivement, des salauds profiteurs du système, quel qu'il soit ?

À ce compte-là, on comprend bien que n'ayant pas plus besoin que cela d'une arme de dénonciation massive, Padura se soit finalement contenté de la catégorie la plus anodine et la plus superficielle, de pure forme, du roman policier, à savoir le roman d'énigme..., avec, « juste », une trame s'appuyant sur une intrigue qui tient davantage du casse-tête pour s'amuser avec ses « petites cellules grises » et dont la résolution amènera la tombée des masques des coupables au sein d'un huis-clos réunissant des *happy few* in fine réinstallés dans leur statut et dans leurs prérogatives de *happy few*, délestés de l'influence des « méchants », alias « los hijos de puta ».

Padura, d'ailleurs, semble assumer : « Es policiaca porque utilizo el recurso de la encuesta, de la búsqueda, de la develación y la revelación. Y

las respuestas van apareciendo al final de la novela, como soluciones a enigmas » (Padura – Parisot, 2021 ; 2).

Information bien moins secondaire qu'il y paraît, car s'il convient par conséquent d'associer *Le Palmier et l'étoile* au sous-genre du roman d'énigme, cela ouvre immanquablement un sérieux questionnement sur le rapport qui est concrètement tissé avec la réalité sociale et politique..., ce sous-genre se caractérisant le plus souvent par sa propension à nier le monde environnant, au bénéfice d'un repli / enfermement dans un îlot construit sur mesure grâce aux « formes » de la littérature, artificiel et artificiellement préservé à travers le remâchage d'un imaginaire *british* éternel pour les reines du crime anglaises et, donc, d'une imaginaire *cubanía* éternelle pour le roi du crime cubain. Le roman d'énigme aurait alors offert à Padura le plus solide et rassurant des territoires intertextuels hétérotopiques.

136. Quelques mots pour conclure notre dialogue avec la critique française / en France de *Le Palmier et l'étoile*. Ce roman nous semble, précisément à travers ses indéniables qualités, représentatif de la manière très particulière, et tout à fait singulière, dont, chez Padura, l'œuvre, d'une part, génère et réinvente en permanence, obsessionnellement, les critères de sa propre réception, d'autre part, complémentirement, trace avec un soin extrême, à la fois dans les micro et dans les macro structures, le périmètre de sa propre interprétation (qui, pour variée et contradictoire qu'elle paraisse, tourne finalement autour d'un commode consensus) depuis un jeu diabolique, y compris dans le recours à un apparemment limpide et banal didactisme, avec les codes qui régissent habituellement la « relation » entre auteur et lecteur... *In fine*, pour cette raison même, cela rend d'autant plus nécessaire, selon nous, de trouver les outils susceptibles de permettre de bâtir la nouvelle Histoire de la littérature (puisque, Padura, parmi d'autres, juge cela indispensable) non pas depuis les seules injonctions et séductions des auteurs, mais aussi depuis les exigences et, peut-être aussi (pourquoi pas ?), les soumissions consenties – comprendre non soutirées – des lecteurs. Ne serait-ce que pour éviter que l'écrivain-historien redresseur de torts soit juge et partie.

Bibliographie

- PADURA Leonardo, *Fiebre de caballos* [1988], Verbum, Madrid, 2014.
- _____, *Électre à La Havane*, traduction René Solis et Mara Hernandez, Paris, Métailié, 1998.
- _____, *L'Automne à Cuba*, traduction René Solis et Mara Hernandez, Paris, Métailié, 2000.
- _____, *Passé parfait* [2000], traduction Caroline Lepage, Paris, Métailié, 2014.
- _____, *Mort d'un Chinois à La Havane* [2001], traduction René Solis, Paris, Métailié, 2018.
- _____, *La novela de mi vida* [2002], Barcelona, Tusquets, Maxi, 2019.
- _____, *Le palmier et l'étoile*, traduction Elena Zayas, Paris, Métailié, 2003.
- _____, *Vents de carême*, traduction François Gaudry, Paris, Métailié, 2004.
- _____, *Adiós Hemingway*, traduction René Solis, Paris, Métailié, 2005.
- _____, *Les brumes du passé*, traduction Elena Zayas, Paris, Métailié, 2006.
- _____, *La transparence du temps*, Paris, Métailié, Hispano-Américaine, 2019.
- CANCIO ISLA Wilfredo, « Les cubains épuisés par l'histoire », *Courriel International*, 22/09/2010. En ligne : <https://www.courrierinternational.com/article/2010/09/23/les-cubains-epuises-par-l-histoire>
- CAPLÁN Raúl, « Nadie es profeta en su tiempo: la revolución cubana en *La novela de mi vida* de Leonardo Padura Fuentes », *Crisol*, série numérique, n° 13, *La novela de mi vida de Leonardo Padura : miscellanées*, 2020. En ligne : <http://crisol.parisnante.fr/index.php/crisol/article/view/315/357>

CHAVIANO Daina, *La isla de los amores infinitos* [2006], Barcelona, De Bolsillo, 2007.

CLERMONT Thierry, « Leonardo Padura, lauréat du prix Princesse des Asturies des lettres », *Le Figaro*, 11/06/2015. En ligne : <https://www.lefigaro.fr/livres/2015/06/11/03005-20150611ARTFIG00133-leonardo-padura-laureat-du-prix-princesse-des-asturies-des-lettres.php>

COLY Youssouph, « Las neurosis existenciales del Conde de Leonardo Padura Fuentes y sus relaciones con la realidad cubana », *Líneas*, n° 6, *Leonardo Padura Fuentes faiseur / défaiseur de vérités* (eds. Caroline Lepage, Renée-Clémentine Lucien), Pau, Université de Pau et des Pays de l'Adour, 2015. En ligne : <https://revues.univ-pau.fr/lineas/1654>

COQUIL Benoît, « Utopies et hétérotopies dans *La novela de mi vida* de Leonardo Padura », *Crisol*, série numérique, n° 13, *La novela de mi vida de Leonardo Padura : miscellanées*, 2020. En ligne : <http://crisol.parisnanterre.fr/index.php/crisol/article/view/298/328>

CREMADES Jacinta, « Leonardo Padura, le Havonais universel », *Le Nouveau Magazine Littéraire*, mensuel 569, juillet-août 2016. En ligne : <https://www.nouveau-magazine-litteraire.com/portrait/leonardo-padura-le-havanais-universel>

DAULER Clara, « La cubanité littéraire au prisme du roman historique dans *La novela de mi vida* de Leonardo Padura », *Crisol*, série numérique, n° 13, *La novela de mi vida de Leonardo Padura : miscellanées*, 2020. En ligne : <http://crisol.parisnanterre.fr/index.php/crisol/article/view/322/349>

FUENTES Yvette, « José María Heredia: Oda a la naturaleza del alma cubana », *Crisol*, série numérique, n° 13, *La novela de mi vida de Leonardo Padura : miscellanées*, 2020. En ligne : <http://crisol.parisnanterre.fr/index.php/crisol/article/view/271/288>

GARCÍA TALAVÁN Paula, « Le roman néo-policier de Leonardo Padura : un regard critique sur la réalité cubaine », *Líneas*, n° 6, *Leonardo Padura Fuentes faiseur / défaiseur de vérités* (eds. Caroline Lepage, Renée-

Clémentine Lucien), Pau, Université de Pau et des Pays de l'Adour, 2015.
En ligne : <https://revues.univ-pau.fr/lineas/1641>

_____, «Literatura y memoria de la identidad cultural cubana: *La novela de mi vida*», *Crisol*, série numérique, n° 13, *La novela de mi vida de Leonardo Padura : miscellanées*, 2020. En ligne : <http://crisol.parisnanterre.fr/index.php/crisol/article/view/342/389>

GIMBERT Anne, « De l'île à l'exil ou l'inexorable exil de soi dans *Le palmier et l'étoile* de Leonardo Padura », *Cahiers de la Méditerranée*, 82, 2011. En ligne : <http://journals.openedition.org/cdlm/5731>

GUICHARNAUD-TOLLIS Michèle, « L'exil fondateur dans *La novela de mi vida* (2002) de Leonardo Padura », *Crisol*, série numérique, n° 13, *La novela de mi vida de Leonardo Padura : miscellanées*, 2020. En ligne : <http://crisol.parisnanterre.fr/index.php/crisol/article/view/314/340>

GUYARD Émilie, Introduction au colloque « Roman noir et journalisme : enquête de vérité », Université de Pau et des Pays de l'Adour, 1-4/10/2019.
En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=GNJ9jXbllVo>

LANÇON Philippe, « Ile à la dérive », *Libération*, 13/02/2003. En ligne : http://www.liberation.fr/livres/2003/02/13/ile-a-la-derive_430843

_____, « Padura, Cuba du siècle », *Libération*, 8/06/2016. En ligne : https://www.liberation.fr/livres/2016/06/08/padura-cuba-du-siecle_1458231/

LAYE Pierre, « La queue du serpent », *Pensée sur la planète*, 14/03/2016.
En ligne :

https://pierrebayle.typepad.com/pensees_sur_la_planete/2016/03/la-queue-du-serpent.html

LE GONIDEC Isabelle, « Leonardo Padura, une œuvre nourrie de Cuba », *RFI*, 06/05/2015. En ligne : <https://www.rfi.fr/fr/culture/20150504-cuba-leonardo-padura-mario-conde-cinema-adaptation-retour-ithaque-cantet>

LE NAOUR Nelly, « Résonance et dissonance dans les représentations de La Havane dans *La novela de mi vida*, de Leonardo Padura Fuentes »,

Crisol, série numérique, n° 13, *La novela de mi vida de Leonardo Padura : miscellanées*, 2020. En ligne : <http://crisol.parisnanterre.fr/index.php/crisol/article/view/264/281>

LEPAGE Caroline(a), « Je vis à Cuba, j'écris à Cuba, sur Cuba... » (entretien), *813 (Les Amis de La Littérature Policière)*, n° 76, mai 2001.

_____, « Mario Conde dans La Havane de Leonardo Padura Fuentes : lecture de *Pasado perfecto* », *Caravelle*, « La Ville et le détective en Amérique latine » (ed. Claire Paillet), Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2006, p. 49-58. DOI : <https://doi.org/10.3406/carav.2006.2941>

_____, « Le grand sommeil de Mario Conde : relire *Pasado perfecto* de Leonardo Padura Fuentes », *La littérature cubaine des années 1980 à nos jours* (eds. Caroline Lepage, Antoine Ventura), Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, Bordeaux, Collection de la Maison des Pays Ibériques, Série Amérique, 2011, p. 149-166.

_____, « La tétralogie des “Quatre saisons” par le filtre de son paratexte et de ses *incipit* : stratégie padurienne du pacte de lecture », *Líneas*, n° 6, *Leonardo Padura Fuentes faiseur / défaiseur de vérités* (eds. Caroline Lepage, Renée-Clémentine Lucien), Pau, Université de Pau et des Pays de l'Adour, 2015. En ligne : <https://revues.univ-pau.fr/lineas/1616>

_____, « Présences et absences de la rue dans la tétralogie havanaise de Leonardo Padura Fuentes », *Crisol*, série numérique, n° 5, *La rue dans tous ses états / Callejeando / A rua em todas as vias* (eds. Catherine Heymann et Mercè Pujol), Nanterre, 2019, p. 440-452. En ligne : <http://crisol.parisnanterre.fr/index.php/crisol/article/view/120/113>

_____ (a), « Traitement discursif du corps : portrait de Mario Conde en superhéros et Christ cubain », *Crisol*, série numérique, n° 11, *Les Écritures du corps* (eds. Françoise Aubès, Caroline Lepage), Nanterre, 2020. En ligne : <http://crisol.parisnanterre.fr/index.php/crisol/article/view/201/241>

_____ (b), (avec la collaboration de Diana Gil Herrero), « De la première à la dernière ligne de la ligne 1 : *La novela de mi vida de Fernando Terry – chapitre 1* », *Crisol*, série numérique, n° 13, *La novela de mi vida de*

Leonardo Padura : miscellanées, 2020. En ligne : <http://crisol.parisnanterre.fr/index.php/crisol/article/view/267/290>

____ (c), (avec la collaboration de Diana Gil Herrero), « De la première à la dernière ligne de la ligne 1 : *La novela de mi vida* de Fernando Terry – chapitre 2 », *Crisol*, série numérique, n° 13, *La novela de mi vida de Leonardo Padura : miscellanées*, 2020. En ligne : <http://crisol.parisnanterre.fr/index.php/crisol/article/view/267/291>

____ (d), (avec la collaboration de Diana Gil Herrero), « De la première à la dernière ligne de la ligne 1 : *La novela de mi vida* de Fernando Terry – chapitre 3 », *Crisol*, série numérique, n° 13, *La novela de mi vida de Leonardo Padura : miscellanées*, 2020. En ligne : <http://crisol.parisnanterre.fr/index.php/crisol/article/view/267/321>

____ (e), (avec la collaboration de Diana Gil Herrero), « De la première à la dernière ligne de la ligne 1 : *La novela de mi vida* de Fernando Terry – chapitre 4 », *Crisol*, série numérique, n° 13, *La novela de mi vida de Leonardo Padura : miscellanées*, 2020. En ligne : <http://crisol.parisnanterre.fr/index.php/crisol/article/view/267/326>

LUCIEN Clémentine-Renée, L'Archive du lundi n°55 – Les lettres cubaines à l'Institut d'Études ibériques et latino-américaines, l'écrivain Leonardo Padura. En ligne : <https://ieh.hypotheses.org/1001>

____, « *La novela de mi vida* de Leonardo Padura : une variation sur la trahison et la censure », Université Paris-Sorbonne, *Les Ateliers du SAL*, 2007. En ligne : <http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/dc/lucien.pdf>

____, « Introduction », *Líneas*, n°6, *Leonardo Padura Fuentes faiseur / défaiseur de vérités* (eds. Caroline Lepage, Renée-Clémentine Lucien), Pau, Université de Pau et des Pays de l'Adour, 2015. En ligne : <https://revues.univ-pau.fr/lineas/1602>

____, *Leonardo Padura – La novela de mi vida*, Paris, Atlande, 2020.

MALAURE Julie, « Padura, l'hérétique de La Havane », *Le Point*, 27/03/2015, En ligne : https://www.lepoint.fr/livres/padura-l-heretique-de-la-havane-27-03-2015-1916380_37.php

MARCHAND Cécile, « À la recherche de la vérité perdue dans *La novela de mi vida* de Leonardo Padura », *Líneas*, n° 6, *Leonardo Padura Fuentes faiseur / défaisseur de vérités* (eds. Caroline Lepage, Renée-Clémentine Lucien), Pau, Université de Pau et des Pays de l'Adour, 2015. En ligne : <http://revues.univ-pau.fr/lineas/1635>

_____, « Este oscuro objeto del deseo en *La novela de mi vida* de Leonardo Padura », *Crisol*, série numérique, n° 13, *La novela de mi vida de Leonardo Padura : miscellanées*, 2020. En ligne : <http://crisol.parisnanterre.fr/index.php/crisol/article/view/320/346>

MENCÉ-CASTER Corinne, « *La novela de mi vida* : un roman écrit en cubain ? », *Crisol*, série numérique, n° 13, *La novela de mi vida de Leonardo Padura : miscellanées*, 2020. En ligne : <http://crisol.parisnanterre.fr/index.php/crisol/article/view/321/348>

MOMPONTET Michel, « Le grand retour du cubain Leonardo Padura, l'écrivain qui aimait son île », *Des mots de minuit*, Franceinfo, 15/02/2019. En ligne : <https://desmotsdeminuit.francetvinfo.fr/mot-a-mot/le-grand-retour-du-cubain-leonardo-padura-lecrivain-qui-aimait-son-ile/>

MORA Lizette, « Estructura, repetición y paralaje en Las cuatro estaciones de Padura: verdad, ficción y realidad-real », *Líneas*, n° 6, *Leonardo Padura Fuentes faiseur / défaisseur de vérités* (eds. Caroline Lepage, Renée-Clémentine Lucien), Pau, Université de Pau et des Pays de l'Adour, 2015. En ligne : <https://revues.univ-pau.fr/lineas/1653>

NOIVILLE Florence, « Leonardo Padura, peintre de La Havane », *Le Monde*, 20/10/2014. En ligne :

https://www.lemonde.fr/livres/article/2014/10/23/leonardo-padura-peintre-de-la-havane_4510903_3260.html

PALMA TEJAS Yaicelín, « L'interview de ma vie » (interview de Radio Rebelde traduite par Christine Druel), Association Cuba Coopération France, 29/03/2019 (21/02/2019). En ligne : https://cubacoop.org/spip.php?page=article&id_article=4170&lang=f

PARANAGUA Paulo, « Le romancier Leonardo Padura sur tous les fronts, à Cuba et ailleurs », *Le Monde* (Blog America Latina(VO), 17/09/2014. En ligne : https://www.lemonde.fr/ameriques/article/2014/09/17/le-romancier-leonardo-padura-sur-tous-les-fronts-a-cuba-et-ailleurs_6005760_3222.html

PARISOT Fabrice, « *La novela de mi vida* al desnudo. Entrevista con Leonardo Padura Fuentes », *Crisol*, série numérique, n° 13, *La novela de mi vida de Leonardo Padura : miscellanées*, 2020. En ligne : <http://crisol.parisnanterre.fr/index.php/crisol/article/view/323/355>

_____, « Des lettres dans le roman : le jeu de la correspondance épistolaire dans *La novela de mi vida* (2002) de Leonardo Padura Fuentes », *Crisol*, série numérique, n° 13, *La novela de mi vida de Leonardo Padura : miscellanées*, 2020. En ligne : <http://crisol.parisnanterre.fr/index.php/crisol/article/view/340/387>

PONCE Néstor, « Leonardo Padura », *Amerika*, 1, 2010. DOI : <https://doi.org/10.4000/amerika.568>

____ [entretien avec Padura], « Las memorias de Leonardo Padura. Diálogo alrededor de *La novela de mi vida* », *Amerika*, 20, 2020. DOI : <https://doi.org/10.4000/amerika.12296>

____ (a), « Socarronería y sociedad: una forma de leer la realidad cubana en *La novela de mi vida* y *La transparencia del tiempo* », *Crisol*, série numérique, n° 13, *La novela de mi vida de Leonardo Padura : miscellanées*, 2020. En ligne : <http://crisol.parisnanterre.fr/index.php/crisol/article/view/266/283>

____(b), *Memoria y ficción en La novela de mi vida de Leonardo Padura* (José María Heredia: pasado indefinido), Paris, CNED / Belin, 2020.

ROQUE Adalberto, « Leonardo Padura, écrivain “anonyme” sur une île au futur incertain », *La Dépêche*, 10/03/2017. En ligne : <https://www.ladepeche.fr/article/2017/03/10/2533323-leonardo-padura-ecrivain-anonyme-sur-une-ile-au-futur-incertain.html>

WAJNTRAUB Sabrina, « Des enjeux de la première de couverture dans la réception de *La novela de mi vida* (2002) de Leonardo Padura Fuentes. Analyse comparative des premières de couverture des premières publications en grand format aux éditions Tusquets (Espagne) et Métailié (France) », *Crisol*, série numérique, n° 13, *La novela de mi vida de Leonardo Padura : miscellanées*, 2020. En ligne : <http://crisol.parisnanterre.fr/index.php/crisol/article/view/262/279>

_____, « 1, 2, 3, partez ! Des enjeux du triple et du double dans le début pluriel de *La novela de mi vida* (2002) de Leonardo Padura », *Crisol*, série numérique, n° 13, *La novela de mi vida de Leonardo Padura : miscellanées*, 2020. En ligne : <http://crisol.parisnanterre.fr/index.php/crisol/article/view/265/282>

ZAYAS Elena, « El arte de borrar fronteras: ficción e historia en *La novela de mi vida* de Leonardo Padura », *Crisol*, série numérique, n° 13, *La novela de mi vida de Leonardo Padura : miscellanées*, 2020. En ligne : <http://crisol.parisnanterre.fr/index.php/crisol/article/view/299/330>

_____, « Une île, une écriture : deux territoires rêvés de l'oeuvre romanesque de Leonardo Padura », *Crisol*, série numérique, n° 13, *La novela de mi vida de Leonardo Padura : miscellanées*, 2020. En ligne : <http://crisol.parisnanterre.fr/index.php/crisol/article/view/270/287>

Forums/Sites web

Présentation de *Le Palmier et l'étoile* par les Éditions Métailié. En ligne : <https://editions-metailie.com/livre/le-palmier-et-lettoile/>

« Leonardo Padura Fuentes », *Des choses à lire*, 05/12/2016. En ligne : <https://deschosalire.forumactif.com/t167-leonardo-padura-fuentes>

« Leonardo Padura, la plume de Cuba », *Chantiers de culture*, 11/02/2019. En ligne : <https://chantiersdeculture.com/2019/02/11/leonardo-padura-la-plume-de-cuba/>

« *Le Palmier et l'étoile* », *Fnac*, 09/01/2013. En ligne : <https://livre.fnac.com/a7231860/Leonardo-Padura-Le-Palmier-et-l-Etoile#omnsearchpos=1>

C. LEPAGE, « La réception française de *La novela de mi vida...* »

« *Le Palmier et l'étoile* », *Amazon*, 28/08/2014. En ligne :
https://www.amazon.fr/Palmier-l%C3%89toile-Leonardo-Padura/dp/B00IZ724WW/ref=sr_1_1?__mk_fr_FR=%C3%85M%C3%85%C5%BD%C3%95%C3%91&dchild=1&keywords=le+palmier+et+l%C3%A9toile&qid=1599098860&sr=8-1

« *Le Palmier et l'étoile* », *Sens Critique*, 10/02/2015. En ligne :
https://www.senscritique.com/livre/Le_palmier_et_l_etoile/critique/46487394

« *Passé parfait* », *Babelio*, 29/01/2012. En ligne :
<https://www.babelio.com/livres/Padura-Passe-parfait/916305/critiques>

« *Passé parfait* », *Amazon*, 15/07/ 2019. En ligne :
https://www.amazon.fr/Pass%C3%A9-parfait-saisons-Leonardo-Padura/dp/B0188OG332/ref=pd_sbs_3?pd_rd_w=sMO4G&pf_rd_p=a9641ba0-ad74-4f54-9bb6-b08451c5c320&pf_rd_r=VY3VNAENPY22WZB6GYNT&pd_rd_r=5961863e-86a6-4893-993b-55a451917df8&pd_rd_wg=NscZl&pd_rd_i=B0188OG332&psc=1#customerReviews

« *La transparence du temps* », *Babelio*, 18/04/2019. En ligne :
<https://www.babelio.com/livres/Padura-La-transparence-du-temps/1100482/critiques>