

Polyphonie et dialogisme dans *La novela de mi vida*

SOPHIE MARTY

UNIVERSITÉ D'ORLÉANS / SORBONNE UNIVERSITÉ
sophie.marty@univ-orleans.fr

On peut penser que le délire et la théorie sont deux manières proches d'explorer ces mondes intermédiaires qui se situent entre notre univers et ces univers parallèles dont des sons étouffés nous parviennent par moments.

Pierre Bayard, Il existe d'autres mondes

1. Le roman de Leonardo Padura, *La novela de mi vida* (2002) suscite d'abondants commentaires quant à son montage tripartite, formant une œuvre à laquelle le romancier lui-même donne le nom d'« assemblage » (Padura – Ponce, 2020 ; §10). On peut se pencher sur la diversité des caractérisations choisies par les critiques à l'heure de décrire sa structure : « niveles narrativos » (Behar, 2008 ; 23), « historias » (García Talaván, 2020 ; 3), « páginas » (Caplán, 2020 ; 4), « hilos narrativos » (Marchand, 2020 : 1), « diégèses », (Mencé-Caster, 2020 ; 1), « lignes » (Lepage, 2020b ; 13), « narrations enchâssées » (Wajntraub, 2020 ; 1), « trames narratives » (Coquil, 2020 ; 2), « récits » (Dauler, 2020 ; 8), « fils de la trame narrative de[s] [autres] récits » (Parisot, 2020b ; 2).
2. En revanche, il semble exister un relatif consensus autour d'un élément en particulier : la polyphonie de *La novela de mi vida*, terme parfois associé à celui de dialogisme. Ainsi Clara Dauler parle-t-elle de « polyphonie narrative » (2020 ; 11), Nelly Le Naour de « roman polyphonique » (2020 ; 1), tandis que Fabrice Parisot loue une « véritable construction tripartite, [qui] conjugue de façon complexe et polyphonique les époques, la fiction et l'Histoire » (2020b ; 2). Renée-Clémentine Lucien recourt, elle, au terme à plusieurs reprises, affirmant que « *La novela de mi vida* offre à la fois le visage d'un roman polyphonique, donc à plusieurs voix qui peuvent entrer en compétition, en conflit, et aussi d'une construction dialogique où

les récits déroulent le même propos en usant de stratégies différentes » (2020 ; 134-135). Conformément à une certaine tradition critique dont nous parlerons plus avant, elle associe ainsi les deux notions de polyphonie et de dialogisme, comme lorsqu'elle analyse le personnage de fiction, construit « selon la perspective polyphonique et dialogique des récits » (Lucien, 2020 ; 193). Ces derniers mots révèlent plus largement un lien perçu comme intrinsèque entre la polyphonie, le dialogisme et le récit lui-même, ainsi que le montre l'usage de l'article défini. Ainsi fait-on mention, dans une assertion générale, à « la polyphonie du roman » (Lucien, 2020 ; 215) ; cette fois-ci, il s'agit d'un trait marquant – pour ne pas dire définitoire – du genre romanesque.

3. Ce trait, emblème de pluralité, devient le reflet d'une multiplicité de visions du monde, renfermées dans une structure perçue comme polyphonique : l'enjeu du roman padurien consisterait dès lors à « récuse[r] une vision et une compréhension du monde fondées sur l'univocité, le point de vue unique, et remett[ant] en cause la linéarité du récit romanesque » (Lucien, 2020 ; 131). Ainsi, visions du monde et structure romanesque se trouvent durablement enlacées, l'une à l'image de l'autre, porteuses de vertus aux doux noms de complexité, polysémie, et pluralité. En fond s'esquisse une image du roman comme artefact opaque que l'on ne saurait appréhender au premier coup d'œil, en somme, la garantie d'un effort intellectuel à fournir pour le romancier et pour le lecteur. Ce dernier appelle à son secours le corpus épitextuel des entretiens avec l'auteur ainsi que les lectures critiques. Par ce truchement, on pourra mettre en évidence l'écheveau du texte, sur lequel règne ce que Pierre-Marc de Biasi nomme le « démon de l'indécidable ». Néanmoins, soulignons que les notions de polyphonie et de dialogisme ne sont pas définies par les auteurs cités, comme s'il était évident que le lecteur sait de quoi il retourne. Nous tenterons ici d'éclairer les notions de polyphonie et de dialogisme, afin de déterminer si elles peuvent s'appliquer à *La novela de mi vida*.

4. Au sens strict, les deux notions renvoient à une pluralité de voix. La polyphonie relève d'une transposition littéraire de la terminologie musicale, où le terme de « voix » désigne une ligne mélodique. Le dialogisme, quant à lui, ne figure dans le *Trésor de la langue française* que pour renvoyer à « l'art, le genre du dialogue ». Ces deux définitions *a minima* semblent dif-

ficilement pouvoir être rapportées aux usages qu'en font les auteurs cités plus haut : en effet, les deux notions sont avant tout à rattacher au « continent bakhtinien » (Peytard, 1995 ; 19). Nous tenterons donc, en premier lieu, de poser les principaux problèmes définitionnels soulevés par l'usage de ces deux termes, souvent associés. Nous verrons ensuite ce qu'il en est dans le roman de Padura, avant de proposer l'hypothèse selon laquelle l'effet de pluralité serait avant tout intratextuel dans *La novela de mi vida*.

1. La polyphonie, le dialogisme : tentative de définition

1.1. UNE SIMPLE PLURALITÉ DE VOIX ?

5. Si l'on ouvre les ouvrages généralistes à destination des littéraires, un certain flou paraît régner quant aux relations qui unissent voix, polyphonie et dialogisme. L'entrée « Voix » du *Dictionnaire des termes littéraires* renvoie à l'entrée « Narrateur » (Van Gorp et al., 2005 ; 321), de même que dans le *Dictionnaire du littéraire* (Aron et al., 2010 : entrée « Voix narrative »). Du côté des narratologues, on précise la chose suivante :

Aborder le problème de la voix dans un roman, c'est tenter de répondre à la question : « Qui raconte ? » Le statut du narrateur dépend de deux données : sa relation à l'histoire (est-il présent ou non comme personnage dans l'univers du roman ?) et le niveau narratif auquel il se situe (raconte-t-il son histoire en récit premier ou est-il lui-même l'objet d'un récit ?) (Jouve, 2001 ; 25)

6. La question du statut du narrateur dans *La novela de mi vida* a déjà été travaillée, notamment le statut autodiégétique et homodiégétique du narrateur de la ligne Heredia père (Lucien, 2020 ; 135), et le narrateur omniscient de celle consacrée aux Socarrones (Lepage, 2020 ; 8), raisons pour lesquelles nous ne nous y attardons pas.
7. Quels liens unissent en revanche la / les voix à la polyphonie ? Cette dernière ne désigne-t-elle que la co-présence de narrateurs dont les statuts diffèrent ? Reprenons le *Dictionnaire du littéraire* : l'entrée « Polyphonie » y renvoie à l'entrée « Dialogisme » (Aron et al., 2010 ; entrée « Polyphonie »). Les termes seraient-ils donc synonymes ? Le fait qu'on les utilise souvent conjointement indiquerait plutôt que leurs sens diffèrent – l'hypothèse de la redondance étant écartée. *Le Dictionnaire des termes littéraires* précise que le dialogisme est « fondé sur le principe de polyphonie » (Van

Gorp et al., 2005 ; 139). La première notion doit-elle donc être vue comme une émanation de la seconde ? Plus consensuelle est l'attribution de ces concepts à Mikhaïl Bakhtine, cité comme leur père (Van Gorp et al., 2005 ; 377 ; Bergez et al., 1994 ; 175). Bernard Valette synthétise la pensée du théoricien russe de la façon suivante :

La polyphonie, le plurilinguisme, la polyculturalité du roman [selon Bakhtine] rattacherait celui-ci au dialogisme socratique, non à la dégradation du discours épique. [...] Il s'agit bien d'un genre autonome, né du peuple, enraciné dans le folklore, les formes festives, marginales où s'expriment le rire carnavalesque et le plurivocalisme des groupes rejetés par les institutions. Dès ses origines, le roman apparaît ainsi comme organiquement critique à l'égard du savoir, de l'autorité et du langage officiel lui-même (1992 ; 8).

8. On retrouve dans cette vulgate l'alliance supposée entre la polyphonie, la complexité et le roman, déjà mentionnée en introduction ; s'y ajoute l'idée de subversion. Ladite alliance est particulièrement chère à Seymour Menton, théoricien de la « *nueva novela histórica* », sous-genre qui nous intéresse d'autant plus que certains y rattachent *La novela de mi vida* (Lucien, 2020 ; 192). Dès l'épigraphe de son essai du même nom, Menton s'érige en ardent défenseur du dialogisme, l'ouvrage étant dédié « A los miopes del mundo / literal, figurada... y dialógicamente » (1993 ; 7). Ce dernier adverbe aux accents énigmatiques réapparaît-il dans le corps de l'essai ? La lecture de *La nueva novela histórica* révèle un usage fétichiste des notions de polyphonie et de dialogisme. Dès la partie consacrée à la définition de la « *nueva novela histórica* », ces notions sont présentées comme l'un de ses six critères définitoires. Après la conformité entre représentation de l'histoire et conceptions philosophiques venues du corpus bourgeois (1993 ; 42), les effets de distorsion (1993 ; 43), la fictionnalisation de personnages historiques (1993 ; 43), la métafiction (1993 ; 43), et l'intertextualité (1993 ; 44), ce sont bien les concepts bakhtiniens de « de lo dialógico, lo carnavalesco, la parodia y la heteroglosia » (1993 ; 44) qui permettraient de cerner le nouveau sous-genre. Par la suite, les romans du corpus sont analysés en termes de « *sinfonía bajtiniana* » (1993 ; 129), tandis que sont désignés comme dialogiques la vision du roman (1993 ; 122), la vision de l'histoire (1993 ; 145), le personnage lui-même (1991 ; 262) et ses lectures (1993 ; 262), jusqu'à la conclusion de l'essai elle-même, qui reçoit le même qualificatif. L'auteur la décrit en ces mots : « contagiándose del concepto bajtiniano de lo dialógico, ofrezco dos finales para el capítulo... y para el libro » (1993 ; 277). Le terme semble devenir un synonyme de pluralité, à

l'image de cette conclusion dialogique parce que double, laissant au lecteur la possibilité de choisir son option favorite. « Lo polifónico » est en outre pris comme un synonyme de « lo dialógico » : les deux termes souvent ne sont séparés que par la conjonction de coordination « o », comme pour laisser le lecteur décider également de sa terminologie de prédilection (1993 ; 69 ; 129 ; 133).

9. En dépit de cette apparente indéfinition, les deux notions se voient investies par Menton de connotations extrêmement positives, comme en témoignait l'emphase de l'épigraphe ; Bakhtine y apparaît outre comme le père de l'intertextualité (1993 ; 44). Le dialogisme tant loué ne fait cependant l'objet d'aucune définition, pas plus que la polyphonie. Violaine Houdart-Merot y voyait une « notion d'autant plus féconde que sa définition est floue » (Haillet et al., 2005 ; 82). Le dialogisme et la polyphonie romanesques ne sont-ils qu'un lieu commun ? Une communication de Myriam Désert, intitulée « Bakhtine à tout faire », va bien dans ce sens (Depretto et al., 1997 ; 132).

1.2. DES CONCEPTS FONDÉS PAR MIKHAÏL BAKHTINE

1.2.1. « Plus rien ne sera tout à fait comme avant »

10. La pensée du théoricien constitue, à partir des années 80, un sous-texte de beaucoup d'écrits portant sur le roman. Pour Jean Peytard, « Bakhtine oblige chacun à se situer, et plus rien ne sera tout à fait comme avant : dialogisme, carnaval, énonciation, discours d'autrui, et d'autres concepts vont, comme on dit, commencer à "travailler" » (1995 ; 16). En somme, son œuvre constitue un partage des eaux, « [l]es systèmes de pensée s'en trouvent dérangés, bousculés » (1995 ; 16). Après son intronisation dans le paysage critique par Julia Kristeva, le penseur est traduit au cours des années 70 et 80, constituant un cas singulier de « parole différée » (1995 ; 9). Devenu omniprésent dans le discours critique, le dialogisme, ce « trop gros mot », selon Frédéric François (2012 ; 151), éveille les réticences de certains – à l'image d'un Dominique Rabaté écrivant : « le succès du mot depuis une quinzaine d'année, la fortune de ce "concept" (je ne suis pas sûr que cela en soit un...), la richesse des perspectives ouvertes, l'ont rendu indispensable à toute théorie générale du roman » (Depretto et al., 1997 ; 131). Indispensable, mais aussi suspect, car "[l]'instrument de définition semble s'être résorbé dans un vaste fourre-tout, dans une catégorie trop

générale » (Depretto et al., 1997 ; 131). Myriam Désert va plus loin en s'étonnant : « Bakhtine sert donc en toute occasion. Il est au pire un catalogue de truismes, au mieux un bréviaire au long du chemin de la reconquête de l'identité » (Depretto et al., 1997 ; 129). Cet usage systématique du théoricien serait à attribuer au dialogue généré entre les textes critiques ; dialogue qui suscite déplacements et réinvestissements sémantiques : « le terme s'est "chargé d'une pluralité de sens embarrassants" comme non seulement le dit [...] Todorov au fil des écrits du Cercle de Bakhtine, mais également au fur et à mesure des différentes façons dont il a été compris et retravaillé par d'autres » (Moirand, 2002 ; 175).

1.2.3. De nombreuses confusions notionnelles

11. Ce dialogue critique engendre nombre de confusions. Nous les lirons à la lumière de l'ouvrage *Esthétique et théorie du roman*, en nous centrant sur sa deuxième partie (Bakhtine, 1978 ; 83-233). Intitulée « Du discours romanesque », elle synthétise sur l'objet qui nous occupe ici la pensée du théoricien – Catherine Depretto décrit « plus penseur que savant » (1997 ; 11) en ce qu'il pose des questions plutôt qu'il n'y répond (à nouveau l'indécidable). Le temps nous manque pour aborder les relations unissant cet essai aux textes antérieurs de Bakhtine, textes dont la paternité elle-même est d'ailleurs encore en discussion. Nous nous référons ici à ce que Todorov nomme « l'affaire du pseudonymat », à savoir l'attribution incertaine des écrits dits du Cercle de Bakhtine (Medvedev, 1929 ; Vološinov, 1927 ; 1929). Ces essais contiennent les prémices de la pensée du dialogisme, de même que *Problèmes de la poétique de Dostoïevski* (Bakhtine, 1970), qui propose une première définition du roman polyphonique. D'aucuns jugeront également le dialogisme inséparable du carnivalesque, concept formulé dans *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance* (Bakhtine, 1970). Mettant de côté ce qu'Anne Salazar-Orvig nomme « l'auto-dialogisme interne des écrits de Bakhtine » (Haillet et al., 2005 ; 37), nous faisons le choix de nous restreindre à l'essai « Du discours romanesque », dont nous verrons qu'il présente déjà bien des ambiguïtés, sur lesquelles éclosent de nouvelles confusions.

12. La première consiste à prendre pour synonymes « dialogisme » et « intertextualité ». Dans le *Vocabulaire de l'analyse littéraire*, on lit que « la notion de dialogisme a été utilisée par M. Bakhtine pour désigner le phénomène d'intertextualité » (Bergez et al., 1994 ; 65). Ainsi, Jean-Pascal

Somé emploie-t-il le premier terme pour parler de la présence d'un texte dans un autre – ce que nous entendons par « intertextualité ». Todorov serait à l'origine de la substitution (Todorov, 1981). Peut-être s'agit-il davantage d'une interprétation que d'une confusion : en effet, le terme russe *slovo* renvoie au mot autant qu'à l'énoncé, à la suite de mots, au discours (tout comme le mot *palabra* en espagnol). Restreindre le discours à son acception de discours littéraire permet de donner au dialogisme le sens que nous donnons à l'intertextualité¹. Comme l'a montré Violaine Houdart-Merot, ce choix semble discutable, et nous préférons ici ne pas confondre les deux termes. L'indétermination qui règne autour de la traduction de *slovo* pose néanmoins un problème majeur d'interprétation. Le dialogisme se manifeste-t-il entre divers éléments de la phrase qui seraient de nature distincte, ou à l'intérieur même de chaque mot ? C'est vers cette direction que va le passage suivant :

Tous les mots évoquent une profession, un genre, une tendance, un parti, une œuvre précise, un homme précis, une génération, un page, un jour, une heure. Chaque mot renvoie à un contexte ou à plusieurs [...]. Tous les mots, toutes les formes, sont peuplés d'intentions. Le mot a, inévitablement, les harmoniques du contexte (harmoniques des genres, des orientations, des individus. (Bakhtine, 1978 ; 114) (c'est nous qui soulignons).

13. La seconde confusion qui peut naître autour du dialogisme et de la polyphonie tient à la diversité des domaines sur lesquels Bakhtine a écrit. Pour certains, ces concepts sont avant tout d'ordre philosophique, renvoyant *in fine* à « l'idée que le dialogue est la réalité fondamentale du langage et de l'expérience humaine » (Salazar Orvig in Haillet, 2005 ; 37). Frédéric François entend le dialogisme de la manière suivante :

Si quelque chose qu'on peut appeler "dialogisme" peut faire sens, c'est parce qu'il y a toujours un équilibre instable entre communauté (sans aucune communauté, il n'y aurait pas de dialogue possible) et hétérogénéité (on ne peut pas dialoguer si on répète tous la même chose) (2012 ; 151).

14. Le roman trouverait sa place dans la réflexion philosophique car :

[Il] constitue justement un des lieux où les relations entre le collectif et le particulier, l'intérieur et l'extérieur, le dit et le non-dit se mettent en place selon des styles différents. En ajoutant que ces styles dessinent, indiquent [...], comme Bakhtine l'a précisé, l'atmosphère, le champ qui constituent l'irréductible de tel "monde vécu (2012 ; 76).

1 Sur l'origine de cette confusion, nous renvoyons à l'article de Violaine Houdart-Merot intitulé « Bakhtine, père ou ancêtre de l'intertextualité (Haillet et al., 2005 : 67-84).

15. L'aptitude du roman à penser le « monde vécu » constitue un autre lieu commun critique, qu'on trouve, par exemple, dans la seconde préface de Padura à son livre d'entretiens sur la salsa :

[En la novela], el drama de la vida humana, los comportamientos de su condición esencial, el reconocimiento por parte de quien lo recibe de cómo las actitudes de un personaje pueden ser también las suyas, constituye el modo de penetración no solo en la realidad sino también en el alma de las gentes (2021 ; 14).

16. Outre la philosophie, la linguistique constitue une autre discipline où joue la pensée du dialogisme, particulièrement à partir des théories d'Oswald Ducrot. Bakhtine appelle à la fondation d'une « translinguistique » et critique l'approche linguistique de ses contemporains, consistant selon lui à extraire l'énoncé de son contexte. Cette application du dialogisme à la linguistique renvoie à une nouvelle ambiguïté de la pensée bakhtinienne : il n'est pas toujours aisé de savoir si cette dernière s'applique à la parole humaine en général, ou au discours littéraire. Son propos semble osciller entre ces deux pôles : « le langage est historiquement réel en tant que devenir plurilingual, grouillant de langages futurs et passés » (1978 ; 174) ; ou encore :

[D]ans la composition de presque chaque énoncé de l'homme social, depuis la courte réplique du dialogue familier jusqu'aux grandes oeuvres verbales idéologiques (littéraires, scientifiques et autres), il existe, sous une forme avouée ou cachée, une part notable de paroles notoirement "étrangères", transmises par tel ou tel procédé. Dans le champ de quasiment chaque énoncé a lieu une interaction tendue, un conflit entre sa parole à soi et celle de "l'autre" un processus de délimitation ou d'éclairage dialogique mutuel (1978 ; 172).

17. Le passage du « dialogue familier » aux « œuvres verbales » paraît indiquer que le théoricien se réfère à l'oralité quotidienne tout autant qu'aux productions littéraires, sans qu'il soit possible de trancher. De telles incertitudes pourraient être éclairées à la lumière d'une analyse traductologique qui excède malheureusement les limites de notre travail.

18. De semblables questions émergent à travers l'affirmation que tout discours serait tourné vers le futur :

L'orientation dialogique du discours est, naturellement, un phénomène propre à tout discours. C'est la fixation naturelle de toute parole vivante. [...] Seul Adam-le-solitaire pourrait éviter totalement cette orientation dialogique sur l'objet avec la parole d'autrui. Dans le langage parlé ordinaire le discours vivant est directement et brutalement tourné vers le discours-réponse futur : il provoque cette réponse, la pressent et va à sa rencontre. Se constituant dans l'at-

mosphère du “déjà dit”, le discours est déterminé en même temps par la réplique non encore dite, mais sollicité et déjà prévue. Il en est ainsi de tout dialogue vivant (1978 ; 103).

19. Ici, à nouveau, impossible de savoir jusqu’où le roman fait partie de la « parole vivante ». Les ambiguïtés que nous venons d’exposer peuvent être synthétisées avec ces mots de Violaine Houdart-Merot : « On voit donc [...] combien cette pluralité de sens est embarrassante et combien certains sens sont métaphoriques, comme Bakhtine le reconnaissait lui-même » (Houdart-Merot in Haillet, 2005 ; 1974).

1.2.4. Trois critères de définition

20. Tentons néanmoins de cerner quelques traits fondamentaux de la conception bakhtienne du dialogisme et de la polyphonie. D’emblée, c’est son caractère assertif et sa richesse ambiguë qui frappent : « Le roman pris comme un tout, c’est un phénomène pluristylistique, plurilingual, plurivocal » (Bakhtine, 1978 ; 87). Cette ambition de prendre le roman « comme un tout » renvoie à la critique que, dès le début de l’essai, Bakhtine adresse à l’étude des textes telle que la pratiquent ses contemporains. Selon lui, elle se serait toujours égarée dans la description générale ou l’analyse d’éléments isolés : « dans l’un et l’autre cas, l’unité stylistique du roman et de son discours échappe aux investigateurs » (1978 ; 87). Une fois formulée l’ambition d’échapper à ces deux écueils, l’auteur russe définit le roman par trois qualificatifs problématiques, puisqu’il renvoie au style, à la langue, et à la voix². Ayant posé cette première définition, le théoricien écrit plus avant :

L’originalité stylistique du genre romanesque réside dans l’assemblage de ces unités dépendantes, mais relativement autonomes (parfois même plurilingues) dans l’unité suprême du “tout” : le style du roman, c’est un assemblage de styles³ ; le langage du roman, c’est un système de “langues” [...] (1978 ; 88).

21. Les pages de Bakhtine qui suivent ce postulat de « l’originalité stylistique du roman » précisent quelles sont ces « langues » pour lesquelles

- 2 La question de la voix étant abordée plus haut, nous rappellerons seulement qu’« il y (...) autant de parlers différents qu’il y a de collectivités différentes utilisant une langue, et même, si on est rigoureux, qu’il y a d’individus à l’utiliser (sans exclure la possibilité qu’il y ait, linguistiquement, plusieurs individus dans chaque homme » (Ducrot et Todorov, 1972 ; 79).
- 3 Il nous semble intéressant que ce terme d’ « assemblage » soit aussi celui choisi par Padura pour décrire la structure romanesque de *La novela de mi vida*, mais non son élaboration stylistique.

l'usage des guillemets ne laisse pas d'être problématique. Il faut, en effet, les entendre au sens social, lequel se décline sous des variantes professionnelles, génériques ou générationnelles :

Le roman c'est la diversité sociale de langages, parfois de langues et de voix individuelles, diversité littérairement organisée. Ses postulats indispensables exigent que la langue nationale se stratifie en dialectes sociaux, en maniérismes d'un groupe, en jargons professionnels, langages des genres, parlars des générations, des âges, des écoles, des autorités, cercles et modes passagères, en langages des journées (voire des heures) sociales, politiques (chacun possède sa devise, son vocabulaire, ses accents) ; chaque langage doit se stratifier intérieurement à tout moment de son existence historique. Grâce à ce plurilinguisme et à la pluralité qui en est issue, le roman orchestre tous ses thèmes, tout son univers signifiant, représenté et exprimé. Le discours de l'auteur et des narrateurs, les genres intercalaires, les paroles des personnages, ne sont que les unités compositionnelles de base, qui permettent au plurilinguisme de pénétrer dans le roman. Chacune d'elles admet les multiples résonances des voix sociales et leurs diverses liaisons et corrélations, toujours plus ou moins dialogisées. Ces liaisons, ces corrélations spéciales être les énoncés et les langages, ce mouvement du thème qui passe à travers les langages et les discours, sa fragmentation en courants et gouttelettes, sa dialogisation, enfin, telle se présente la singularité première de la stylistique du roman (1978 ; 89) (c'est nous qui soulignons)

22. Le critique enfonce en quelque sorte le clou en affirmant, peu après que « le postulat de la véritable prose romanesque, c'est la stratification interne du langage, la diversité des langages sociaux et la divergence des voix individuelles qui y résonnent » (1978 ; 90).

23. La « stratification » à l'œuvre dans le roman découlerait, pour le prosateur, d'une prise de conscience de celle du langage oral quotidien, puisque c'est autour de lui que

[l]e prosateur découvre une multitude de chemins, routes, sentiers, tracés en lui par sa conscience sociale. En même temps que les contradictions internes en l'objet même, le prosateur découvre autour de lui des langages sociaux divers, cette confusion de Babel qui se manifeste autour de chaque objet (1978 ; 102).

24. Dans le roman, la stratification donnerait lieu à une totalité non pas discordante, mais harmonieuse :

L'orientation du discours parmi les énoncés et les langages d'autrui, comme aussi tous les phénomènes et toutes les possibilités qui lui sont relatés [sic], prennent, dans le style du roman, une signification littéraire. La plurivocalité et le plurilinguisme entrent dans le roman et s'y organisent en un système littéraire harmonieux. Là réside la singularité particulière du genre romanesque (178 : 120).

25. Si l'idée de variantes sociales, professionnelles, et générationnelles, constitue un premier critère de définition du dialogisme, un deuxième est ensuite énoncé. Il s'agit selon Bakhtine de la parole des personnages : « les paroles des personnages [...] exercent presque toujours une influence (parfois puissante) sur le discours de l'auteur, le parsèment de mots étrangers (discours caché du personnage) ; le stratifient, et donc y introduisent le polylinguisme » (1978 ; 136). La parole des personnages prend la forme du discours direct, ou des différentes sortes de discours indirect (discours indirect libre, discours narrativisé).
26. Un troisième critère s'avère enfin particulièrement intéressant à l'heure de lire *La novela de mi vida*, car il concerne la pluralité générique : « l'affaire se complique sérieusement lorsqu'on intercale des genres essentiels pour le genre romanesque (confessions, journaux intimes, etc.) : ils introduisent leurs langages » (1978 ; 143). Une telle réflexion s'inscrit dans ce que le théoricien nomme les « genres intercalaires » du roman (1978 : 141), qui contribuent aussi à renouveler la vision du monde plurielle induite par le roman. Il s'agirait de « points de vue interprétatifs et "productifs", dépourvus de conventions littéraires, qui élargissent l'horizon littéraire et linguistique » (1978 ; 143).
27. Pour résumer, le dialogisme et la polyphonie renvoient, selon Bakhtine, à trois aspects de l'écriture romanesque : la variation sociolectale, la parole des personnages et la plurigénéricité.
28. Voyons ce qu'il en est dans *La novela de mi vida*.

2. *La novela de mi vida* : des initiations dialogiques ?

29. Pour interroger la présence du dialogisme et de la polyphonie dans *La novela de mi vida*, nous nous centrerons sur l'analyse de trois extraits renvoyant à des initiations maçonniques et qui nous intéressent en ce que leur dimension initiatique pourrait supposer une forme particulièrement visible de polyphonie. En effet, si lecteurs et personnages sont mis en contact avec un nouveau monde – clandestin, qui plus est –, sont-ils pour autant mis en contact avec un nouveau langage ?

30. Nous répondrons en suivant les trois composantes du dialogisme : les variantes sociolectales, la parole des personnages, et la plurigénéricité.
31. Les extraits que nous analyserons se situent dans :
- la section 9 de la première partie (la deuxième de la ligne consacrée à l'histoire du manuscrit), où l'accession de José de Jesús au rang de Vénérable constitue une initiation du lecteur : pour la première fois dans le roman, ce dernier découvre le secret de la loge ;
 - la section 24 de la première partie (la neuvième de la ligne consacrée à José Maria Heredia), où le narrateur autodiégétique narre son initiation maçonnique ;
 - enfin, la section 26 de la deuxième partie (où elle est dans cette partie la douzième de la ligne consacrée à Fernando et aux Socarrones), où l'enterrement du docteur Mendoza ouvre les portes de la loge au groupe d'amis.

2.1. VARIANTES SOCIOLECTALES

32. Au sujet des variantes sociolectales, il appert que les formules rituelles et la terminologie maçonniques saturent les extraits mentionnés. Dès la troisième ligne de la section consacrée à José de Jesús, on assiste à une intégration de tout le lexique des francs-maçons à la description de la loge par un narrateur qui n'en ignore aucun secret : « el Oriente », « las Vigilancias », el « Ojo de la Providencia » (Padura, 2002 ; 55) ouvrent un cortège terminologique qui récapitule toute la symbolique maçonnique. Pourtant, l'effet d'étrangeté de ces termes est atténué par une tendance récurrente du narrateur à expliciter, décrire et expliciter ce à quoi chaque terme se réfère. La session maçonnique revêt alors tout l'aspect d'une leçon faite au lecteur. Cet aspect didactique peut être illustré par divers exemples, comme l'élucidation des « emblemas de la Fraternidad » par un deux-points explétif suivi de leur énumération : « el código masónico sobre el compás y la escuadra » (2002 ; 55). Il en va de même pour la Bible qui figure sur l'autel, par le biais d'une proposition relative détaillant son rôle : « la Biblia, que es la Ley del Gran Arquitecto del Universo » (2002 ; 55). Tout est décrit, tout est expliqué ; le narrateur se fait initiateur, décrypteur et autocommentateur. Ainsi, le début rituel de la session se clôt par un commentaire à valeur de synthèse : « los ochenta y seis hombres, de pie [...] habían seguido el riguroso rito de apertura de la sesión de la logia masónica Hijos de

Cuba » (2002 ; 56), pour le cas où le lecteur ignorerait encore ce à quoi il a affaire.

33. Les seules notes qui discordent dans toute cette solennité relèvent d'une ironie ambiguë. Ainsi Carlos Manuel Cernuda boit-il un verre d'eau dans le but de résoudre les problèmes de santé qu'engendre son amour pour la morue : « *había comido en el restaurante Neptuno su condimentado bacalao a la vizcaína* » (2002 ; 56). Quand on sait que, selon Padura, c'est la découverte d'une passion commune pour le *quimbombó* qui aurait en partie déterminé l'écriture du roman (Michelena, 2020 ; §8), on peut s'interroger sur l'introduction de termes gastronomiques dans l'extrait. Ces termes ne constituent pas réellement une dissonance face à la solennité de la scène. Au contraire, ils renvoient à une virilité caractérisée par ses appétits, ses « *necesidades* ». En somme, la scène condense la définition du vrai Cubain selon Padura : il a ses péchés mignons (qui l'humanisent) et ses engagements politiques (qui le sacralisent).
34. Lors de l'initiation d'Heredia, les marques du sociolecte maçonnique s'avèrent plus éparses : le narrateur autodiégétique parle seulement du « local » et non du « templo » (2002 ; 136). De même, il situe ce qui l'entoure par rapport à lui, et non en termes d'« Oriente » ou d'« Occidente » : « *[a] nuestras espaldas* », (2002 ; 138), « *junto a mí* » (2002 ; 136). Pourtant, l'extrait révèle que l'initiation est aussi terminologique, et compense l'ignorance du novice : « le grueso volumen », dont le poète dit qu'il « *supus[o] que era una Biblia* » (2002 ; 137), est directement qualifié de Bible à la page suivante. De même, la désignation par le colonel Lemus de « *Soles primeros* » au sein du groupe d'initiés incite le narrateur poète à ne plus nommer les hommes élus que de cette manière dans la suite de l'extrait.
35. Le narrateur omniscient de la ligne des Socarrones manie tout aussi bien la langue maçonnique, comme l'atteste la manière dont il décrit la disposition des êtres lors de l'enterrement du docteur Mendoza : certains se trouvent par exemple « *en el montículo de Oriente* » (2002 ; 315). Ici aussi, on note l'importance de la glose et de l'autocommentaire. La prise de parole initiale du Vénérable reçoit l'étiquette, au paragraphe suivant, de « *verdades* » (2002 ; 317), tandis que le genre même de son discours est explicité : il s'agit bien de « *el panegírico al desaparecido* » (2002 ; 318) qu'a proféré le Vénérable.

2.2. PAROLES DES PERSONNAGES

36. L'analyse des paroles des personnages instaure-t-elle une note discordante dans ce discours qui dévoile et élucide tout à la fois ? L'extrait consacré à José de Jesús ne va guère en ce sens, dans la mesure où tous les dialogues au discours direct reprennent les termes mêmes de la description initiale. Il en va ainsi de la mention au « Gran Arquitecto del Universo » : faite par le narrateur, elle revient dans la bouche de Cristóbal Aquino (2002 ; 57). De même, tous les maçons sont désignés par leur titre, préalablement donné par le narrateur : le Vénérable est décrit prenant la parole, et quelques lignes plus bas, Ramiro Junco s'adresse à lui avec ces mêmes mots (2002 ; 55). Autre récurrence : la manière dont la maçonnerie est qualifiée – et louée. Le narrateur s'arrête sur le « celo infinito de los masones [que] proburaba mantener [...] los secretos de una hermandad cuyos orígenes ellos remitían a los días de la construcción del templo de Salomón » (2002 ; 56). Cristóbal Aquino semble l'avoir entendu qui mentionne, deux pages plus loin « nuestra hermandad » faite de « juramentos de fidelidad y discreción » (2002 ; 58).
37. Au cours de l'initiation de José Maria Heredia, ce dernier cite au discours direct des paroles rituelles qui semblent relever de la science infuse : dès leur désignation, les « Soles Primeros » lancent comme un seul homme « Unión ! Firmeza ! Valor ! » (2002 ; 137). S'instaure, dès lors, un paradoxe entre initiation et maîtrise innée du langage maçonnique. Ce langage reste le même plus d'un siècle et demi plus tard, lorsque le Vénérable prononce l'oraison de Mendoza en invoquant le « Gran Arquitecto del Universo » (2002 ; 317). Le dialogue des Socarrones constitue, à première vue, une note fortement discordante, avec ses interjections comme « coño » (2002 ; 319), et ses marques d'hésitation comme les trois points (2002 ; 317). Pourtant, la teneur de leur conversation ne fait qu'explicitier toute la solennité qui se émane de la scène, nouvelle variante de l'autocommentaire padurien : comme le dit Miguel Ángel, « esto es muy fuerte » (2002 ; 317). Ainsi que le montre Corinne Mencé-Caster, le dialogue des Socarrones représente plus une variation de registre qu'une autre langue (2020 ; 13). La parole ritualisée de l'immémoriale maçonnerie n'a, quant à elle, pas évoluée,

comme le montre l'invocation paradoxale du Vénérable lors de l'oraison de Mendoza : « Poder infinito. Ser misericordioso, que se concibe, pero que no puede definirse. Autor inmutable de las transformaciones incesantes. Tú, que no ves nada anormal en nuestra muerte, como no lo viste en nuestro nacimiento, a Ti te invoco » (2002 ; 317).

3.3. PLURIGÉNÉRICITÉ

38. Il semble donc que les paroles des personnages vont dans le même sens que l'intégration des sociolectes par la voix narrative : celui du monologisme. Intéressons-nous maintenant à la plurigénéricité. Certes, la présence versifiée de la Canción de las Subidas dans la session initiale sacrant Jesús de Jesús (2002 ; 55), constitue la marque d'une insertion de vers innervant tout le roman, au même titre que la citation d'extraits de poèmes hérédiens. Pourtant, ce procédé est clairement motivé par le didactisme du narrateur. Ce dernier vient de mentionner la présence d'une Bible, ouverte pour que nul n'oublie ladite Canción :

¡Mirad cuán bueno y cuán apacible es que habiten
los hermanos juntos en armonía!
Es como la unción olorosa sobre la cabeza, que descendió
sobre la barba, la barba de Aarón; que descendió hasta
las faldas de sus vestiduras. Como el rocío del Hermón
es la influencia que desciende sobre las montañas de
Sión; porque allí Jehová ha mandado la bendición,
a saber, la vida para siempre jamás (2002 ; 55).

39. Cette apparence de texte poétique relève, en réalité, d'un choix de mise en forme⁴ : tous les retours à la ligne ne figurent pas dans le texte initial des Psaumes (133 ; 1). S'il ne nous appartient évidemment pas de déterminer si la Bible constitue ou non un texte poétique, retenons, néanmoins, le choix d'une présentation versifiée d'une part, et sa motivation didactique, d'autre part. L'extrait pseudo-poétique joue bien ici le rôle d'une note de bas de page destinée à éclairer le lecteur sur le rôle de chaque élément de la liturgie maçonnique.

40. Qu'en est-il dans les deux autres scènes d'initiation ? Lors de celle de José Maria Heredia, l'autocommentaire affectif rapproche le texte d'une confession, comme lorsqu'il s'enorgueillit : « y no me avergüenza reconocer que me sentí superior » (2002 ; 138). La rencontre avec des personnages

4 Il en va de même pour les épigraphes de parties, où le retour à la ligne fait naître des vers là où le poète écrivait sa correspondance, comme le montre James Buckwalter-Arias.

qui font l'Histoire, à l'image du colonel Lemus, « hombre cetrino y delgado » et objet d'une description détaillée (2002 ; 137), évoque, quant à elle, le genre des mémoires. L'extrême précision de la description donne l'illusion du reportage – tant pratiqué par Padura⁵ –, tandis que le saut temporel entre la remémoration et le présent de l'écriture rappelle bien qu'il s'agit d'un écrit autobiographique, « hoy, casi veinte años después de haber participado en aquella ceremonia vibrante » (2002 ; 138).

41. Dans le chapitre consacré à l'enterrement de Mendoza, le genre de l'oraison funèbre surgit au cours d'un moment de communion amicale, suivi d'une anagnorisis entre Fernando Terry et Ramon, le coupable de son malheur. Une telle scène n'est pas sans rappeler le roman d'aventures à la Dumas. On songe, par exemple, au chapitre 116 du *Comte de Monte-Cristo*, lorsque Edmond Dantès confronte enfin son dernier persécuteur, Danglars : « Je suis celui que vous avez vendu, livré, déshonoré » (Dumas, 1889 ; 257).

42. Pour clore cette partie, rappelons que la pluralité des genres mis en œuvre est tout aussi évidente que problématique, dans la mesure où l'alliance des trois lignes narratives peut également se lire comme une autobiographie cryptique de Padura lui-même (Lepage, 2020b ; 40). On se souvient que Dominique Rabaté reprochait à la pensée bakhtienienne de « passer à côté » des péritextes, qui jouent une « fonction stratégique d'encadrement » (Depretto et al., 1997 ; 36). Cette fonction est assurément celle des « Agradecimientos » et de la « Noticia histórica » qui encerclent le roman en lui attribuant des étiquettes telles que : « obra de ficción » (202 ; 11) ou « discurso ficticio » (2002 ; 11). Ces étiquettes sont interprétables comme autant de tentatives d'orienter la lecture du roman, au même titre que ces entretiens où Padura définit ce que *La novela de mi vida* est, ou plutôt, n'est pas : « 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).

2.4. UN ROMAN MONOLOGIQUE : LA « PAROLE DES PÈRES »

43. La microanalyse du roman, quant à elle, dévoile une semblable propension à l'autocommentaire et à la glose, comme mentionné plus haut.

5 Voir notamment *El viaje más largo* [1994], republié en 2002.

Outre ce trait, on constate que narrateur et personnages semblent bien parler une même langue, où l'emphase de l'autobiographe fictif semble concorder avec la solennité de la parole maçonnique. La manière dont Padura met en scène cette dernière est à recevoir à la lumière de ce que Bakhtine nomme la parole autoritaire. Ainsi lit-on dans l'essai « Du discours romanesque » :

La parole autoritaire exige de nous d'être reconnue et assimilée, elle s'impose à nous, [...] nous la trouvons comme déjà unie à ce qui fait autorité. La parole autoritaire, dans une zone lointaine, est organiquement liée au passé hiérarchique. C'est en quelque sorte la parole des pères. Elle est déjà reconnue dans le passé ! C'est une parole trouvée par avance, qu'on n'a pas à choisir parmi des paroles équivalentes. Elle est donnée (elle résonne) dans une haute sphère et non dans celle du contact familial. Son langage est spécial (hiératique, si l'on peut dire). Elle peut devenir objet de profanation (1978 ; 161).

44. L'assimilation entre « parole autoritaire » et « parole des pères » nous paraît d'autant plus pertinente que Padura revendique le lien entre paternité et maçonnerie dès l'épigraphe (2002 ; 9), instaurant une filiation fortement androcentrée (Chevalier-Cueto, 2021 ; 2). Les scènes de la loge maçonnique sont narrées d'une manière qui renvoie indubitablement à la « haute sphère » dans son opposition au langage familial (dont on a vu qu'avec les Socarrones, il y a droit de cité dans une forme édulcorée). Le « hiérati[sme] » du langage maçonnique au discours direct est renforcé par la description des sessions, où dominant la ritualité, les codes, et la solennité.
45. Il importe ici de rappeler qu'après avoir défini la « parole autoritaire », Bakhtine l'oppose radicalement au style romanesque (1978 ; 163) : en somme, le dialogisme de *La novela de mi vida* relèverait, lui aussi, d'une « performance » (Lepage, 2020b ; 41), sous laquelle œuvrerait un discours monologique. Tout aussi monologiques sont les entretiens où l'écrivain cubain définit comme un dogme l'essence du roman, affirmant paradoxalement que « [su] polisemia es esencial a la literatura » (Padura – Parisot, 2021 ; 2).
46. Ne reste alors que l'hypothèse des univers parallèles telle que la formule Bayard : « si l'oeuvre est polysémique, c'est qu'elle n'habite pas seulement notre monde mais aussi, en même temps, une multitude d'autres dans lesquels elle n'est pas la même et peut donc se lire autrement » (2014 ; 135). Selon l'auteur d'*Il existe d'autres mondes*, les univers parallèles permettent de « postuler, en nous incitant à abandonner l'illusion pernicieuse d'un

monde unique, que les critiques n'ont en effet pas affaire à un texte unique » (2014 ; 134).

47. Ou, tout autrement, il reste l'espoir de la lecture erronée : « généré par l'ambivalence des signes, le contresens est lui-même fécond » (Valette, 1992 ; 27). On pourrait alors voir *La novela de mi vida* comme une œuvre parodique, avec ses formules rituelles et son emphase hypertrophiée, à l'image de l'Heredia autobiographe se remémorant la « ceremonia vibrante » de son initiation (2002 ; 137). Il faut pourtant renoncer à cette lecture si l'on se rappelle que pour Bakhtine, le langage parodique naît de la discordance entre « le langage représenté » et « le langage qui représente » : il y a parodie là où « les intentions du langage qui représente ne s'accordent point avec celles du langage représenté, lui résistent » (1978 ; 180). À l'inverse, nous avons vu comme *La novela de mi vida* fait coïncider langue du narrateur et langue des personnages.

3. L'intratextualité au service d'une célébration de la *hermandad*

48. Les échos qui tissent *La novela de mi vida* ne relevant pas de la polyphonie, nous émettons l'hypothèse selon laquelle le roman instaurerait avant tout un dialogue intratextuel. Les échos intratextuels ont déjà fait l'objet d'un commentaire abondant, notamment sur les deux scènes du voilier (Wajntraub, 2020 ; 18 ; Guicharnaud-Tollis, 2020 ; 21 ; García Talaván, 2021 ; 6). Nous les analyserons dans les trois extraits évoqués plus haut, qui, donc, relatent des initiations maçonniques.

3.1. ÉCHOS INTRATEXTUELS

49. Le fait que le principal orateur de l'enterrement de Mendoza soit un Vénérable résonne ainsi avec la scène où José de Jesús accède à ce grade, comme pour que le lecteur sache selon quel rite le maçon de 1998 a été initié. Le discours de Cristóbal Aquino dédié à Heredia fils renvoie directement à l'initiation de Heredia père : la date de celle-ci figure précisément, « el 21 de septiembre de 1822 » (2002 ; 57), et l'initiation est même résumée : « entre aquellas vetustas paredes del templo original del cual somos legatarios, una noche histórica varios hombres valientes se tomaron de las manos, sosteniendo una afilada espada, en señal de indestructible herman-

dad incluso en las peores circunstancias » (2002 ; 58). La scène de 1921 est pareillement mentionnée, et même résumée, dans celle de 1998, depuis la focalisation interne de Fernando Terry :

Entonces trató de imaginar lo ocurrido la noche del 11 de febrero de 1921 cuando, en una ceremonia menos luctuosa pero asumida con la misma solemnidad, bajo las mismas luces y entre las mismas espadas, José de Jesús Heredia entregó a sus hermanos masones la custodia de la memoria de su padre y escuchó, de ochenta y seis hombres iniciados en aquellos rituales, el juramento de guardar su secreto (2002 ; 318).

50. L'autobiographie du poète est présente, sous la forme métaphorique de « la custodia de la memoria de su padre » (2002 ; 57), et sous celle d'un objet physique lors de l'initiation de José de Jesús : un « sobre amarillo atado con una cuerda malva » (2002 ; 57). Le discours de Cristóbal Aquino (2002 ; 57) constitue une sorte de dithyrambe de toute la vie du poète, concordant avec l'ensemble de l'autobiographie fictive. En outre, les personnages se voient menacés de la même faiblesse, puisque le fils du poète se lève « cuidando de que no le fallaran las piernas » (2002 ; 57), tandis que l'initiation de Heredia père est marquée par l'interruption du même tremblement honteux : « En el instante en que nos vendaron los ojos, el temblor de mis piernas desapareció » (2002 ; 136).

51. Conjointement à cette apparente faiblesse, un motif en particulier exalte la grandeur et la pérennité des valeurs maçonniques : celui de la chaîne humaine, ou plutôt masculine (De Ípola, 2021 ; 14). Carlos Manuel Cernuda « [tiende] una mano » à José de Jesús (2002 ; 57), et la chaîne est présente sous forme métaphorique lors de l'initiation de Heredia, quand le colonel Lemus prend la parole :

Un eslabón solo puede ser fuerte, pero no llega a ningún sitio. Para tender la línea que necesitamos, únicamente es eficaz la cadena, pero aquella cadena que haya mostrado la fortaleza de cada uno de sus eslabones. Nosotros seremos esa cadena, y trabajaremos por llegar a nuestro fin. Hoy, nuestra labor primera es extender una cadena por toda la isla, para mañana iniciar la batalla definitiva (2002 ; 138).

52. Enfin, elle acquiert sa forme la plus évidente lors de l'enterrement de Mendoza : la chaîne se rompt pour symboliser la mort du frère maçon :

Pero algo extraño ocurrió en aquella formación: la cadena de hombres, tomados de la mano, quedó abierta entre el Maestro de Ceremonias y el Venerable. Entonces el Venerable susurró algo al oído del hombre que estaba a su derecha, que a su vez lo hizo con el que estaba a su lado, y el mensaje circuló hasta llegar al Maestro de Ceremonias, quien al fin alzó la voz: —Venerable maestro, la

cadena está rota. A lo que el máximo funcionario de la logia respondió: —Queridos hermanos, la muerte del hermano Gonzalo Mendoza rompió la cadena de unión que nos ligaba. La caída de ese valioso eslabón interrumpió, aunque sólo fuera momentáneamente, la corriente de solidaridad que debe unir a todos los masones (2002 ; 317-318).

53. C'est par l'injonction rituelle et performative du Vénérable que la chaîne parvient à se refermer de nouveau, en une scène dont la symbolique semble évidente : la parole doit unir la communauté des hommes, dans un effort de fraternité à recommencer constamment, mais toujours sous la même forme. Ainsi procède l'orateur :

Os invito, hermanos, a reafirmar los eslabones de la simbólica cadena: unid el eslabón —ordenó, y el Maestro de Ceremonias extendió su mano, hasta enlazar la del Venerable—. Hermanos, la cadena está unida. Que este círculo que formamos alrededor del túmulo que nos recuerda al hermano fallecido sea el bálsamo que mitigue nuestra pena y consolide nuestra unión... (2002 ; 318).

54. Par la suite, la chaîne humaine maçonnique devient le modèle puissant et fausement inconscient qui incite les Socarrones à unir leurs mains de la manière identique :

Fernando Terry no pudo evitarlo. Como si cumpliera un mandato pospuesto, que ya no debía esperar, enlazó su mano izquierda con la de Delfina, mientras con la derecha aferraba la del negro Miguel Ángel. Miguel Ángel, con la vista fija en los masones que rehacían su cadena, dio su mano izquierda a Arcadio, que tomó la de Álvaro, quien luego de dudar un instante atrapó la mano de Conrado que a su vez estrechó la de Tomás [...] (2002 ; 319).

3.2. LA HERMANDAD EN CHAÎNE

55. La présence de Delfina, unique personnage féminin des trois scènes mentionnées, peut sembler un timide signe d'inclusion (ou de dilution) du féminin dans la fraternité cubaine. En effet, c'est bien la *hermandad* que symbolisent ces chaînes réitérées au cours des siècles, formant la grande chaîne extra-temporelle de la maçonnerie cubaine. Le mot figure pas moins de huit fois dans le roman et représente un pilier de la cubanité telle que ne cesse de la reformuler Padura. Elle est qualifiée d'« indestructible » dans la scène consacrée à Heredia fils (2002 ; 58), on lui voue « amor y fidelidad » lors de l'initiation de Heredia (2002 ; 138). Enfin, lors de l'enterrement de Mendoza, elle devient la pierre angulaire d'une « ética invariable, ajena a los desmanes del tiempo y de la época, [que] conectaba a los masones con un ideal de perfección sostenido sobre los principios inviolables de la fidelidad, la solidaridad y la hermandad, aceptados libre y consciente-

mente » (2002 ; 318). C'est toute l'axiologie padurienne qui se niche dans le mot de *hermandad*, comme l'auteur se plaît à le répéter (Wieser, 2004 ; §26).

56. La *hermandad* transcende les différences sociales et raciales, paradoxalement mises en avant pour chanter ce métissage cubain auquel Padura consacre un « Elogio de la mezcla » (Padura, 2015 ; 173). Selon lui, la Caraïbe n'est que métissage :

un impresionante caleidoscopio de costumbres, religiones, lenguas, modos de vivir, de amar y hasta de morir nunca antes enfrentados en toda la larga historia de la humanidad, y prestos a mezclarse para dar origen a esa combinación ebullente que es la vida y el hombre del Caribe (2015 ; 174).

57. Ainsi, l'extrait où José de Jesús accède au rang de Vénérable met-il en scène le personnage de Cándido Alfonso doté d'une « voz de negro verdulero » (2002 ; 56) et celui de Serafín del Monte doté de « facciones de campesino » (2002 ; 56-57). C'est par leurs attributs qu'on devine leur origine sociale ou leur race, là où, plus directement, les Socarrones incluent Miguel Ángel « el Negro » et Conrado « el guajiro lépero ». Le prétendu caléidoscope caribéen devient alors comme le triangle maçonnique « resumen del universo » (2002 ; 55), un univers où tous parlent comme un seul homme : Padura.

Bibliographie

ARON Paul, SAINT-JACQUES Denis, VIALA Alain (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, Quadrige, 2010.

BAKHTINE Mihaïl, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski* [1929], traduit par Guy Verret, Laussane, L'Âge d'homme, 1970.

_____, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance* [1965], traduit par André Robel, Paris, Gallimard, 1970.

_____, *Esthétique et théorie du roman* [1975], traduit par Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1978.

BAYARD Pierre, *Il existe d'autres mondes*, Paris, Editions de Minuit, 2014.

_____, *Le plagiat par anticipation*, Paris, Editions de Minuit, 2009.

BEHAR Sonia, «Perspectivismo y ficción en *La novela de mi vida*: la historia como versión de sí misma», in JUAN-NAVARRO Santiago et TORRES-POU Joan, *Memoria histórica, género e interdisciplinariedad*, Madrid, Biblioteca nueva, 2008.

BERGEZ Daniel, GERAUD Violaine, RO (dir.) BRIEUX Jean-Jacques (dir.), *Vocabulaire de l'analyse littéraire*, Paris, Dunod, 1994.

BUCKWALTER-ARIAS James, «El libro perdido de Heredia. Las memorias del poeta en *La novela de mi vida* de Leonardo Padura», *Contracorriente*, vol. 13, n°1, p.46-62, 2015. En ligne : <https://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/1436/2451>

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.parisnanterre.fr/index.php/crisol/article/view/315/357>

CHEVALIER-CUETO, Clara, « "Hijos de Cuba" o "hijos de puta": los lazos paternofiliales 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.parisnanterre.fr/index.php/crisol/article/view/388/434>

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-padurale-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>

DE ÍPOLA, Julia, «“Porque la cubana es...”: cubanía y personajes femeninos 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.parisnanterre.fr/index.php/crisol/article/view/389/436>

DEPRETTO Catherine (dir.), *L'héritage de Bakhtine*, Presses Universitaires de Bordeaux, Bordeaux, 1997.

DUCROT Oswald, TODOROV Tzvetan, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972.

DUMAS Alexandre, *Le Comte de Monte-Cristo* [1845], Calman-Levy, 1889, tome 6. En ligne : https://fr.m.wikisource.org/wiki/Le_Comte_de_Monte-Cristo

FRANCOIS Frédéric, *Bakhtine tout nu*, Limoges, Lambert-Lucas, 2012.

GARCÍA TALAVÁN Paula, «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>

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>

HAILLET Pierre-Patrick, KERMAOUI Ghazi (dir.), *Regards sur l'héritage de Mikhaïl Bakhtine*, Université de Cergy-Pontoise, Centre de recherche texte/image, Cergy-Pontoise, 2005.

JOUBE Vincent, *La poétique du roman* [1997], Paris, Armand Colin, 2001.

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, (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>

_____, (avec la collaboration de Diana Gil Herrero et d'Elodie Peeters), « Quelques éléments de réflexion autour de la réception de *La novela de mi vida* (Leonardo Padura) en 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/359/408>

LUCIEN, Renée-Clémentine, *Leonardo Padura – La novela de mi vida*, Paris, Atlante, 2020.

MARCHAND Cécile, « 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>

MEDVEDEV Pavel, *La méthode formelle en critique littéraire*, Leningrad, 1928.

MENTON Seymour, *La nueva novela historica*, México, Fondo de Cultura Economica, 1993.

MICHELENA José Antonio, «Leonardo Padura y sus lecturas de la Historia», *Palabra nueva*, 15/12/2020. En ligne : <https://www.palabranueva.net/escritor-leonardo-padura/>

MOIRAND Sophie, « Surdestinataire », p. 560-561, in : CHARANDEAU Patrick, MAINGUENEAU Dominique, (dir.), *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Le Seuil, 2002.

PADURA Leonardo, *El viaje más largo* [e-book] [1994], San Juan, Plaza Mayor, 2002.

_____, *Los rostros de la salsa* [e-book] [1997], Barcelona, Tusquets [e-book], 2021.

_____, *La novela de mi vida* [2002], Barcelona, Tusquets, Maxi, 2019.

_____, *Yo quisiera ser Paul Auster. Ensayos selectos* [e-book], Madrid, Verbum, 2015.

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>

PEYTARD Jean, *Mikhaïl Bakhtine. Dialogisme & analyse du discours*, Paris, Bertrand-Lacoste, 1995.

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

TODOROV Tzvetan, *Mihaïl Bakhtine. Le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981.

S. MARTY, « Polyphonie et dialogisme dans *La novela de mi vida* »

VALETTE Bernard, *Le roman* [1992], Paris, Armand Colin, 2011.

VAN GORP Hendrick, DELABASTITA Dirk, D'HULST Lieven, GHESQUIERE Rita, GRUTMAN Rainier, LEGROS Georges, *Dictionnaire des termes littéraires*, Paris, Champion, 2005.

VOLOŠINOV Valentin Nikolaevic, *Le Freudisme*, Moscou-Leningrad, 1927.

_____, *Marxisme et philosophie du langage*, Leningrad, 1929.

WIESER, Doris (entretien avec Padura), «Leonardo Padura, “Siempre me he visto como uno más de los autores cubanos»», *Especulo. Revista de estudios literarios*, n°29, Universida Computense de Madrid, 2005. En ligne : <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero29/padura.html>