

« Il était une fois le conte de ma vie de dictateur »

Des enjeux micro et macro d’une analyse architextuelle de *La novela de mi vida* (2002)

SABRINA WAJNTRAUB
UNIVERSITÉ PARIS NANTERRE
ÉTUDES ROMANES – CRIIA-HLH
s.wajntraub@parisnanterre.fr

1. Articulant son livre autour de la biographie fictionnelle de José María Heredia, soit autour du récit des origines du poète, Padura installe d’emblée le thème des origines, du commencement, au cœur de *La novela de mi vida*. Convoquée comme motif diégétique et/ou investie comme espace-temps du livre ou du texte ou de chacun des trois récits parallèles, la question des origines occupe l’ensemble du roman et son omniprésence invite manifestement à un approfondissement. Non sans raison, plusieurs universitaires français(es) se sont déjà intéressé(e)s au sujet, comme en témoignent les contributions au numéro de la revue *Crisol* entièrement dédié à l’analyse du livre de Padura. Parmi elles, nous pouvons notamment citer celles de Clara Chevalier Cueto (Cueto, 2020), de Julia de Ípola (Julia de Ípola, 2020b), centrées sur les origines des Cubains et de leur identité, soit de la cubanité, ou encore les articles de Clara Dauler (Dauler, 2020) et Paula García Talaván (García Talaván, 2020), centrés, eux, sur les origines de la littérature cubaine. Nous n’omettons pas non plus d’évoquer les contributions d’Elena Zayas (Elena Zayas, 2020a) et Nelly Le Naour (Le Naour, 2020), qui ont pour objet Cuba, soit le territoire des origines.
2. Toutefois, si *La novela de mi vida* abrite et entremêle de multiples discours sur les origines, il est important de souligner que le thème des origines est originellement lié aux Mémoires fictifs de José María Heredia, invitant ainsi à examiner, avant tout, la question des origines dans une perspective architextuelle. Il est vrai que j’ai déjà démontré, dans un précédent article, la relation entre les jeux sur l’avant début, le début, l’après début dans l’*incipit* triple du roman et la triple biographie (auto)fictionnelle de Padura, de son œuvre et du lecteur (cf Wajntraub, 2020a). Depuis cette

première étude, ma réflexion s’est considérablement nourrie des précieuses contributions que ne cesse de susciter ce roman d’une intarissable richesse, me convainquant non seulement de la fécondité du lien entre origines et architextualité, mais, surtout, du fait que ce lien n’a pas encore révélé tous ses secrets. Ma conviction est d’ailleurs d’autant plus forte que, comme le résumant Caroline Lepage, Diana Gil Herrero et Élodie Peeters, la variété des classifications architextuelles de *La novela de mi vida* ne cesse d’être soulignée :

La palette des étiquettes que l’on a attribuées à *Le Palmier et l’étoile* est vaste, avec la conclusion unanime d’une pratique du trans- particulièrement élaborée et efficace. Ce qui démontre bien, en soi, la dimension composite (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 » (Lepage, Gil Herrero, Peeters, 2020 ; 60).

3. C’est pourquoi, marchant dans les traces de Fernando Terry, je reprends mon enquête, entamée deux ans plus tôt, afin d’approfondir l’analyse des origines et dans l’espoir d’éclairer autrement le sens du livre, depuis l’angle de l’architextualité. Et plus précisément, j’espère mettre en lumière l’appartenance de *La novela de mi vida* à un genre autre que ceux déjà révélés et étudiés. Si nous dressons un état des lieux de la critique universitaire sur la question architextuelle dans *La novela de mi vida*, nous observons que « le biographique sous toutes ses formes », « le roman policier » et « *La novela de mi vida* : un nouveau roman historique » – pour reprendre les titres que Renée-Clémentine Lucien attribuent aux sous-parties consacrées à « *La novela de mi vida* : un roman polyphonique, dialogique et hybride » (Lucien, 2020 ; 151-214) – sont les genres auxquels est le plus souvent rattaché le livre de Padura. Aussi, il convient de rappeler que « Michèle Guicharnaud Tollis (2020), Cécile Marchand (2020) et Fabrice Parisot (2021b) ont, par exemple, démontré l’importance de l’épistolaire » (Lepage, Gil Herrero, Peeters, 2020 ; 60). Enfin, nous n’oublierons pas de citer Clara Dauler qui a démontré un lien avec le roman de la mémoire (Dauler, 2020 ; 23) et Nelly Le Naour (Le Naour, 2020 ; 3-5), qui souligne l’influence *costumbrista* et un rapprochement avec les chroniques cubaines du XIX^e siècle.

4. Cela étant posé, je repartirai donc de mon point de départ originel pour tenter, tout d’abord, de dérouler un, voire des fil(s) autre(s) du même

texte, et mettre en lumière l'appartenance à un genre autre et/ou à une sous-catégorie autre du même roman. Enfin, nous nous interrogerons sur les enjeux de la révélation éventuelle d'une nouvelle étiquette architextuelle du livre, non seulement dans le projet de Padura porté par et dans *La novela de mi vida*, mais également, et surtout, dans l'Histoire de la littérature cubaine et hispano-américaine et l'Histoire de des identités nationale et supranationale.

1. L'expérience d'une initiation à la transposition hétérodiégétique

1.1. À L'ATTAQUE ! DÉSAFFRÉ LA LECTURE PASSIVE

5. « —Ponme un café doble, mi hermano » (Padura, 2018 ; 15¹). Telle est donc l'attaque de l'*incipit* 1 qui, en raison de sa position doublement inaugurale – première phrase de l'*incipit* du récit 1² et première phrase de l'*incipit* du texte –, apparaît comme un espace-temps textuel on ne peut plus privilégié et stratégique pour initier une réflexion sur les origines. La présence des guillemets et d'un tiret indiquent typographiquement qu'il s'agit d'une phrase énoncée au style direct, et *a priori*, de ce fait, associée à l'oralité. Toutefois, nous constatons déjà que la phrase :

se trouve quasiment niée jusque dans la « réalité » du texte, le narrateur ne prenant en quelque sorte pas la peine de la « valider » en la ponctuant avec la conventionnelle incisive, y compris dans sa forme la plus économe : “dit-il” [...] » (Lepage, Gil Herrero, 2020a ; 6).

6. Le doute s'immisce donc d'emblée à travers la disparition de la traditionnelle incisive, avant que le travail de sape ne soit immédiatement poursuivi et renforcé par la première apparition d'un narrateur capable d'apporter un complément d'informations :

Tantas veces su mente repitió aquella frase, durante dieciocho años, que las palabras habían gastado su valor de uso en la memoria y en el paladar, para sonar vacías, como una consigna dicha en un idioma incomprensible (15).

- 1 Dans la suite de l'article, les références à *La novela de mi vida* se limiteront à une indication de la page entre parenthèses.
2 Selon l'ordre d'apparition dans le livre, la mention « récit 1 » renvoie à la ligne narrative consacrée à Fernando Terry, la mention « récit 2 » renvoie à la ligne narrative dédiée aux Mémoires fictifs de José María Heredia et la mention « récit 3 » renvoie à la ligne narrative consacrée au parcours, à la vie du manuscrit de José María Heredia.

7. Si nous comprenons qu’il y a plus de dix-huit ans, la « consigna » était bien « dicha » et vraisemblablement répétée par le personnage, nous comprenons également que depuis maintenant dix-huit ans, il ne s’agit plus que d’une voix intérieure. La mémoire a conservé les mots, mais elle n’a pu les protéger de l’érosion du temps qui les a vidés à la fois de leur sens pratique et de leur épaisseur charnelle. La voix des mots est en déclin, passant d’une oralité extérieure, audible par tous, à une oralité intérieure, sourde, étouffée dans la conscience de Fernando Terry, référent qui sera identifié par la suite. Et si, pour l’heure, le lecteur ne sait pas si dix-huit ans après, ces mots ont de nouveau été prononcés, il constate toutefois qu’ils existent bel et bien dans et par l’écriture. Dans cette perspective, l’attaque de *La novela de mi vida*, réduite à quelques mots, à une phrase – unités premières du récit et donc métonymies de celui-ci – apparaît alors comme une mise en abîme du passage de l’oralité à l’écriture, c’est-à-dire une mise en abyme des origines et de la naissance de la littérature, ou encore de l’avant-début et du début de la littérature. Voire, plus précisément encore, l’attaque apparaît comme une mise en abyme des origines et de la naissance de *La novela de mi vida* puisqu’en reprenant par écrit les mêmes mots ordonnés oralement, il y a plus de dix-huit ans, dans une attaque *in media res* conforme aux codes de l’*incipit* de la narration épique (Del Lungo, 2013), le texte revendique un ancrage de ses racines dans la tradition orale et épique.
8. Néanmoins, si le récit écrit exhibe, d’une part, des signes extérieurs d’oralité – tiret et guillemets – et s’il est bel et bien, d’autre part, le même dans la lettre que le récit oral de jadis, gare au lecteur qui verserait dans la facilité et conclurait un peu trop rapidement à la résurrection du même. Il est donc nécessaire de l’avertir pour éviter qu’il ne soit totalement aveuglé et ne se laisse abuser par les signes visibles du style direct assimilés à des gages absolus de réel dans l’espace-temps diégétique. Et si le lecteur est aveugle devant l’invisible – l’absence d’incisive –, si au moment précis où se sont ouverts les guillemets, il a ouvert grand ses oreilles, si au moment précis où se sont ensuite fermés les guillemets, il s’est senti encore pleinement immergé, enfermé dans le bar où l’attaque l’a parachuté *in media res*, un narrateur lisible viendra le guider et l’inviter visiblement à s’interroger sur la réelle renaissance du récit oral. Les mêmes mots ont-ils à nouveau été prononcés dix-huit ans plus tard dans un même contexte, par le même « je » s’adressant au même « tu » ?

9. Quand Fernando Terry décide, en 1998, de revenir à Cuba pour y mener à terme une double enquête, il jure de marquer le début de son retour sur l’île par un passage au café Las Vegas, où il dégustera un bon café cubain :

En sus recorridos imaginarios solía alterar el orden, el ritmo, la intención de sus acciones y pensamientos, pero el inicio inmutable debía ocurrir ante el mostrador de Las Vegas, donde codo a codo con borrachos, trabajadores de la emisora de radio cercana, algún guaguero apresurado y los vagabundos de rigor, bebería el café leve y dulzón que solían colar en la vieja cafetería [...] (16).

10. Nous remarquons une nouvelle absence. L’étape de la commande a maintenant disparu. Fernando Terry se projette directement et avec certitude dans la dégustation de son café, entraînant dans son élan le lecteur non voyant et inexpérimenté, également convaincu que Fernando Terry boira son café car préalablement, après dix-huit ans d’exil et de silence, il aura pu demander haut et fort qu’on lui serve un double café. Malheureusement, contre toute attente, il découvre à son arrivée à La Havane que « la cafetería de Las Vegas y su invencible mostrador de caoba pulida se habían esfumado » (16). La déconvenue de Fernando Terry trouve alors un écho dans celle du lecteur fourvoyé, qui s’est doublement deux fois laissé aveugler par les apparences :

- tout d’abord en lisant mal le visible, c’est-à-dire la présence des signes typographiques de l’oralité et la présence des signes linguistiques ;
- puis en ne lisant pas l’invisible, soit l’absence d’incisive et l’absence de la commande du café, c’est-à-dire en ne remplissant pas le vide par du sens, en ne considérant pas le vide autrement que comme de l’insignifiant.

11. Bien que cruelle, la désillusion est, néanmoins, très formatrice. En effet, nombreux sont les enseignements à tirer de l’expérience contre-exemplaire qu’ont simultanément vécu Fernando Terry et le lecteur. Grâce à la maïeutique padurénne, le lecteur de *La novela de mi vida* découvre par lui-même que contrairement à ce qu’il pensait, il ne sait pas lire. Délivré de cette fausse croyance, il doit maintenant remonter le fil de la scène jusqu’au début, jusqu’à l’attaque, pour comprendre que la véritable et pertinente lecture, soit celle qui lui permettra de saisir le sens profond du livre, exige un lecteur attentif, voyant au sens rimbaldien, à savoir capable de voir derrière, au-delà des apparences et aussi, de voir ce qui n’est pas.

12. Enfin, la disparition du bar Las Vegas et l'impossibilité qui s'ensuit pour Fernando Terry d'y commander un café double ont démontré que toute tentative de résurrection du même – ici, même personnage dans un même espace – mène à l'échec. Les vieux souvenirs de Fernando Terry ne collent plus au réel de 1998. Plus qu'une désillusion, Fernando Terry fait l'expérience du *desexilio*, dont Elena Zayas rappelle les caractéristiques :

Le retour de Fernando pose le problème du *desexilio*, ce terme de Mario Benedetti qui désigna un phénomène fort complexe qui devait marquer beaucoup de Latino-américains, Uruguayens, Chiliens, Argentins..., à l'issue des dictatures qui ont marqué leurs pays.

Car en arrivant à La Havane, dix-huit ans après son départ, Fernando est projeté dans une société qu'il ne connaît plus vraiment. Il vit une sorte de distorsion entre le territoire rêvé depuis l'exil et les réalités cubaines auxquelles il se retrouve soudain confronté (Zayas, 2020a ; 28-29).

13. Les souvenirs de Fernando Terry n'ont plus aucune pertinence dans le réel de 1998, ils ont entièrement perdu « su valor de uso » (15). À l'instar des récits de la tradition orale et épique qui ne ressuscitent pas mêmes dans la littérature, et plus particulièrement dans *La novela de mi vida*, le récit écrit de Padura ne doit pas ressusciter même dans la réception intérieure du lecteur. Dans une perspective analogue, le lecteur ne doit pas être le strict reflet du même. Le lecteur passif aime la facilité et se laisse docilement porter par des supposées évidences. Le lecteur passif est un suiveur. Il suit le fil du texte, il marche dans les traces du texte. Plus précisément, il suit Fernando Terry, il marche dans les traces du personnage errant dans La Havane-texte, tel Fernando Terry marchant dans les traces de José María Heredia au point d'être convaincu d'avoir, lui aussi, été trahi par un ami-poète. Or, s'il veut saisir pleinement et avec justesse le projet de l'auteur dans et par le livre, le lecteur ne doit absolument pas lire littéralement, ni s'arrêter, se fier aux apparences. En d'autres termes, s'il veut accéder au véritable sens du livre, le lecteur de *La novela de mi vida* :

1. ne doit pas nécessairement :

- associer la présence d'un signe à de l'existant ;
- ni inversement, associer l'absence, l'invisible à de l'inexistant, de l'insignifiant ;

2. ne doit absolument pas lire les mots qui sonnent « vacías » dans leur même épaisseur signifiante et référentielle, en les remplissant à nouveau avec du même. Le signifié est même, l'enveloppe externe du mot est même,

mais la plastique doit être remplie d'un signifiant et d'un référent autres. Le lecteur doit démêler les trois fils qui composent le signe et tisser le même signifié avec des signifiants et des référents autres.

14. Telle est donc la théorie à laquelle accède le lecteur qui a totalement désappris après avoir su remonter le fil de son parcours dans le tissu-texte. En enchâssant la théorie dans la pratique empirique, le maître-philosophe-pédagogue Padura permet à son lecteur de découvrir l'enseignement théorique par lui-même, par l'expérience dans le livre. L'étape est nécessaire et indispensable avant de pouvoir passer à la seconde phase de la méthode pratique. Le lecteur de *La novela de mi vida* est conduit à démêler les fils discordants, à se défaire des associations faciles et trompeuses, à se libérer de ses fausses croyances, à désapprendre à lire mal, avant de tisser les bons fils, de se faire voyant et d'apprendre à bien lire. Pour résumer : le lecteur de *La novela de mi vida*, élu par le maître Padura, doit en chemin désapprendre à être un lecteur inexpérimenté et passif pour apprendre à être un lecteur initié et actif. Plus qu'un manifeste littéraire, l'attaque et le début de l'*incipit* renferment donc un véritable manuel d'initiation à la lecture grâce auquel, et simultanément dans lequel, la « consigna dicha en un idioma incomprendible » (15) devient, à la suite d'étapes-épreuves progressives, compréhensible.
15. Pour l'heure, le lecteur-disciple-élève est parvenu au terme de son désapprentissage dans et par un exercice contre-exemplaire tissé sur le même fil narratif que la malheureuse expérience de *desexilio* de Fernando Terry, l'exilé aveugle qui croyait savoir lire le réel havanais contemporain.
16. Le chemin de l'initiation à la lecture active est toutefois encore long et bien des questions restent en suspens. Comment remplir autrement les mots ? Certains mots, plus particulièrement, doivent-ils être remplis autrement ? Certains mots doivent-ils être remplis autrement avec plus d'attention ?
17. Pour tenter de répondre à ces interrogations et apporter alors des précisions au manuel d'initiation à la lecture active, nous poursuivons l'analyse en nous intéressant maintenant au passage du récit oral et épique à la littérature, et, plus précisément, à son passage à l'hypertexte *La novela de mi vida*, comme mise en abyme du passage du récit écrit de Padura à la réception intérieure et personnelle du lecteur.

1.2. APPRENDRE LA LECTURE ACTIVE

18. Nous sommes nombreux à avoir analysé l'intertexte mythologique et ses ressignifications dans le roman de Padura. Il ne sera donc pas question d'y revenir ici. Par ailleurs, l'objectif n'est pas de révéler des hypotextes mythologiques, mais, plus exactement, de mettre en lumière les modalités de passage de l'*hyporécit*³ oral et épique à l'hypertexte *La novela de mi vida* comme mise en abyme des règles de lecture, des consignes de réception du récit écrit de Padura. Dans cette perspective, il apparaît opportun d'étudier un épisode emblématique situé au centre de l'*incipit* du récit 1.

19. De retour sur son île natale pour continuer sa chasse à « la presunta novela perdida de Heredia » (17), Fernando Terry est maintenant assis sur le muret du mythique Malecón, au bord de la mer où il est venu se ressourcer. Il y observe un touriste qui s'éloigne des côtes cubaines en bateau. Celui-ci le dévisage aussi. Puis, par une communion émotionnelle qui abolit les distances temporelles et réunit les exilés dans le même déchirement, Fernando Terry se réfléchit alors dans le voyageur inconnu avant de le rapprocher et donc, avant de se rapprocher également, de son père spirituel, José María Heredia :

Aquel desconocido, que lo observaba con tan escrutadora insistencia, alarmó a Fernando y le hizo sentir, como una rémora capaz de volar sobre el tiempo, el dolor que debió de embargar a José María Heredia aquella mañana, seguramente fría, del 16 de enero de 1837, cuando vio, desde el bergantín que lo devolvía al exilio luego de una lacerante visita a la isla, cómo las olas se alejaban en busca precisamente de aquellos arrecifes, el último recodo de una tierra cubana que el poeta ya nunca volvería a ver (17).

20. Tout d'abord, nous reconnaissons une double variation cubaine du mythe de Narcisse qui naît d'une résonance intertextuelle avec l'archétype que propose le récit mythique : deux hommes, au bord de l'eau, y contemplant leur propre reflet. Pour reprendre la terminologie de Gérard Genette dans *Palimpsestes*, l'allusion prédomine et révèle une transposition hétérodiégétique du mythe qui se caractérise par un changement de cadre de l'action et d'identité du personnage. Comme l'explique le théoricien, la transposition hétérodiégétique implique « un mouvement de translation (temporelle, géographique, sociale) *proximisante* : l'hypertexte transpose la diégèse de son hypotexte pour la rapprocher et l'actualiser aux yeux de son propre public » (Gérard Genette, 1982 ; 431). Ainsi, la transposition hétéro-

3 Néologisme que je compose sur le terme « hypotexte » forgé par G. Genette.

diégétique apparaît comme un remplissage du *même* archétype avec un contexte actionnel et des identités *autres*. Les principales lignes sont mêmes pour rendre possible l’allusion et, par conséquent, l’identification de l’hypotexte mythologique, mais elles se voient en même temps ressignifiées depuis la perspective contemporaine du lecteur. Dans le roman de Padura, Narcisse prend ainsi les doubles traits de Fernando Terry et du voyageur inconnu-José María Heredia, qui se reflètent dans les eaux cubaines du XIX^e et du XX^e siècles.

21. Émerge ensuite une seconde double variation mythique : celle d’Ulysse et de Télémaque, héros de *L’Odyssée* d’Homère. Le croisement entre le touriste-José María Heredia et Fernando Terry n’est pas sans rappeler, en effet, les trajets inverses racontés dès le prologue et le premier chant 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. Et si, à première vue, José María Heredia et Fernando Terry s’imposent comme les reflets respectifs d’Ulysse et de Télémaque en raison de leur statut généalogique respectif – d’un côté, le père (spirituel) et de l’autre, le fils (spirituel) qui part enquêter sur le sort des Mémoires de son père (spirituel) auprès des gardiens de la mémoire (anciens professeurs, bibliothécaire, directeur de musée, personnes âgées...) –, les trajectoires contraires les associent inversement et respectivement aussi au fils Télémaque, qui quitte son île, et au père Ulysse, exilé de retour sur son île natale. De nouveau, nous constatons la reprise du même archétype rempli par un cadre spatio-temporel autre – Cuba *vs* Ithaque, XIX^e et XX^e siècles *vs* Antiquité grecque – et des identités autres – Fernando Terry et José María Heredia *vs* Ulysse et Télémaque.
22. Ainsi, non seulement la triple variation mythologique offre de parfaits modèles de passages d’un hypotexte mythologique à un hypertexte littéraire pouvant être imités en vue d’un passage de l’hypotexte *La novela de mi vida* à une ou des *hyperlectures*⁴, mais elle attire également l’attention sur le rôle du reflet à la fois multiple et croisé. Elle condamne alors une nouvelle fois rétrospectivement le reflet direct de l’unique même qui avait mené le lecteur passif à l’échec.

4 Néologisme que je compose sur le terme « hypertexte » forgé par G. Genette.

23. En outre, il est intéressant de noter que les thèmes du reflet et du duo croisé père-fils, originellement présents dans les hypotextes mythologiques choisis, trouvent un écho amplifié dans le développement des motifs diégétiques du reflet et du dédoublement multiples et croisés. Non seulement ils soulignent davantage encore la dimension autre du récit, mais ils révèlent également l'importance toute particulière accordée aux identités autres.
24. En effet, tandis que le chasseur Narcisse contemple uniquement son propre reflet, Fernando Terry-Narcisse-Télémaque-Ulysse se réfléchit dans un Autre – le voyageur inconnu – qu'il confond simultanément avec un second Autre – José María Heredia-Ulysse-Télémaque. Contrairement au modèle originel, le reflet de Fernando Terry est donc un peu même, mais, surtout, très autre.
25. Dans une perspective semblable, la répétitive propension au dédoublement qui caractérise Fernando Terry insiste sur sa capacité à sortir de lui-même et à changer d'identité. Quand l'ex-universitaire se rappelle l'ultime « lacerante visita a la isla » (17) de José María Heredia et se demande si « Y yo, ¿también tenía que regresar? » (17), le lecteur se rappelle, quant à lui, le précédent dialogue entamé par Terry avec son propre reflet intérieur quand, rattrapé par un long et profond sentiment d'amertume, il se demande, dès la fin du premier paragraphe de l'*incipit* si : « ¿tenías que volver?⁵ » (15) Le parallélisme de la syntaxe des deux interrogations, renforcé par l'adverbe « también », invite maintenant à reconsidérer le premier énoncé, l'énoncé originel, pour l'envisager autrement, c'est-à-dire comme une question directe que Fernando poserait à la fois au voyageur inconnu sur le bateau et à José María Heredia, des personnages autres embarqués dans un mouvement autre et contraire à celui de Terry.
26. De plus, il est très intéressant de souligner que la terminaison verbale de « tenía » n'étant pas discriminante, plus exactement, étant commune aux première et troisième personnes du singulier, elle renferme virtuellement la double possibilité d'un dédoublement intérieur entre un « je » et un « je », mais aussi d'un reflet d'un « je » dans un « il », un « il » qui se confondrait ici avec le « tu » en renvoyant aussi au touriste inconnu et à

5 « De la melancolía al odio, de la alegría a la indiferencia, del rencor al alivio, en sus viajes imaginarios Fernando había jugado con todas las cartas de la nostalgia, sin presentir que en la manga oscura, agazapada, podía quedársele aquella tristeza agresiva que se le había clavado en el alma, con una interrogación: ¿tenías que volver? » (15).

José María Heredia. Preuve supplémentaire, s’il en fallait une, que les identités se démultiplient pour mieux s’entremêler.

27. Sur la variation mythologique, variation première et originelle, se tisse donc dans *La novela de mi vida* une deuxième variation multiple, de nature profane, plus précisément une variation plurielle de l’histoire de Fernando Terry dont les ramages s’entremêlent.
28. D’autre part, la scène au bord du Malecón ne repose pas sur l’unique dédoublement de Fernando Terry et du croisement avec le voyageur inconnu-José María Heredia. Le duo auteur/lecteur s’y dédouble et s’y entrecroise également.
- D’un côté, le maître-artiste-artisan Padura dévoile les ficelles de son art au lecteur-apprenti artiste-artisan. Il expose les rouages de la transposition hétérodiégétique comme base fondamentale de son savoir-faire, comme origine première de tout texte littéraire qui naît, souvenons-nous, d’une variation du récit oral et épique.
 - De l’autre, le maître-philosophe-pédagogue Padura poursuit sa méthode pratique d’initiation à la lecture active. Il en dévoile les clés essentielles qui permettront au lecteur-disciple-élève d’accéder au véritable sens du roman.
29. Le maître-philosophe-pédagogue Padura invite alors le lecteur à imiter l’art du maître-artiste-artisan Padura, c’est-à-dire à tisser des transpositions hétérodiégétiques qu’il entretissera ensuite. Le lecteur tisse d’ailleurs déjà puisqu’il croise sa double fonction d’apprenti artiste-artisan et de disciple-élève en entretissant ce qu’il apprend simultanément de son maître-artiste-artisan et ce qu’il apprend de son maître-philosophe-pédagogue. Le lecteur sait donc déjà imiter son maître Padura, qui, quant à lui, croise sa double fonction d’artiste-artisan et de philosophe-pédagogue en entremêlant une triple variation mythologique – ici, celles de Narcisse, Ulysse et Télémaque – dans une *hyperscène*⁶ ou en entretissant trois fils narratifs dans l’hypertexte *La novela de mi vida*.
30. De sorte que nous pouvons à présent dresser la liste précisée des règles que devra suivre le lecteur-disciple-élève pour devenir un initié accompli, un lecteur actif, et déchiffrer alors le sens profond et véritable de *La novela de mi vida* :

6 Autre néologisme que je compose sur le terme « hypertexte » forgé par G. Genette.

1. l'hypotexte à ressignifier dans la perspective du lecteur sera l'histoire de Fernando Terry, soit, par métonymie, le texte littéral, le texte même du roman *La novela de mi vida* ;
2. dans la transposition hétérodiégétique, c'est-à-dire l'*hyperlecture* :
 - les signifiants et les référents du cadre spatio-temporel de *La novela de mi vida* et surtout, ses personnages, seront autres ;
 - les identités autres seront un « je », un « tu », et un « il » qui pourrait être un double du « tu », à la fois Même et Autre, en d'autres termes des identités multiples qui s'entremêlent.
31. Nous l'aurons donc compris : une lecture active de *La novela de mi vida* sera celle qui naîtra d'une transposition hétérodiégétique plurielle et croisée.
32. Et telles sont, en définitive, les règles qu'abrite, depuis le début, l'attaque du livre. En effet, si nous examinons rétrospectivement l'attaque, elle apparaît, maintenant, on ne peut plus clairement comme un condensé du savoir-faire du maître-artiste-artisan Padura et de la méthode pratique du maître-philosophe-pédagogue Padura, porté par une redondance démesurée du double, soit du même et de l'autre, qui sature chaque signe de la succincte phrase.
33. « —Ponme un café doble, mi hermano » (15). D'emblée, nous notons la double présence du double, car, outre sa manifestation diégétique explicite à travers l'adjectif « doble », le double s'inscrit aussi au centre de la première phrase du livre, tel un axe de symétrie de part et d'autre duquel se réfléchissent deux occurrences de la première personne du singulier – « me » et « mi » – et deux occurrences de la deuxième personne du singulier, « pon » et « mi hermano », qui pourrait aussi, dans un contexte autre, renvoyer à une troisième personne du singulier. Dans un écho rétrospectif, nous reconnaissons clairement le trio d'identités autres dont le chasseur lecteur-Narcisse doit retrouver les traces.
34. Nous remarquons, en outre, la présence d'un chiasme identitaire – « ponme » vs « mi hermano », « tu »/« je » vs « je »/« tu » »il » – qui souligne de nouveau l'importance d'entrecroiser, d'entretisser les reflets.
35. Enfin, aucun des signes ne renvoie, pour l'instant, à un signifiant et à un référent identifiés. Nous le savons : les mots sonnent vide dans le palais,

ils n’ont ni épaisseur ni saveur. De sorte que c’est bel et bien au cœur de l’attaque, dès le début, que le lecteur est amené à découvrir les règles de lecture active par leur application directe dans un premier exercice pratique guidé. Le café double n’a plus le goût d’un café double, les mots ont perdu leur valeur d’usage, leurs signifiants et référents originels. Il ne reste plus que l’archétype même qui attend d’être rempli autrement. Pour guider son lecteur-disciple-élève sur la voie de la transposition hétérodiégétique, l’auteur-philosophe-pédagogue a vidé les mots de leur épaisseur signifiante et référentielle, ne laissant plus que l’armature du récit. Rien de plus simple alors pour un lecteur voyant et actif qui sait tisser un récit autre sur l’archétype même du récit originel que de compléter le texte à trous. Rien de plus simple alors que lire – entendre ? – son double maître Padura lui ordonnant : « Sers-moi une double lecture autre, mon frère », créant alors une variation profane de *La novela de mi vida*.

36. En revanche, la tâche s’avère bien plus rude pour un lecteur aveuglé et inexpérimenté aux yeux de qui l’attaque résonne encore comme « una consigna dicha en un idioma incomprendible » (15). Pas d’autre choix, alors, pour l’autoritaire pédagogue Padura – il n’est ici pas inintéressant de rappeler la racine étymologique commune à « auteur » et « autorité » – que de l’enfermer dans son texte-maison de redressement pour une leçon de désapprentissage. Au lieu de s’entêter à ouvrir grand ses oreilles pour entendre Fernando Terry dans le bar Las Vegas, peut-être le lecteur passif ouvrira-t-il grand ses yeux pour voir les deux avertissements lancés par Padura, accélérant ainsi son éducation. Dans le cas contraire, il fera l’expérience d’une cruelle, mais formatrice désillusion. Le lecteur-élève étant maintenant conscient que ce qu’il croyait était faux – 1. Fernando Terry ne recommandera jamais un café en 1998 au bar Las Vegas et 2. par conséquent, lui, lecteur, ne sait pas lire -, l’auteur-pédagogue autoritaire peut prolonger son enfermement par la leçon d’apprentissage.

37. Au terme de l’épisode décrivant Fernando Terry au bord du Malecón, le lecteur-élève est arrivé à la fin de son éducation. Il peut alors sortir de la maison de correction. Il peut alors sortir de la première partie de l’incipit de *La novela de mi vida*, de l’avant-début du texte. Éduqué, le lecteur peut maintenant franchir le seuil de la porte de son frère-ami Álvaro (« Dale, entra » [18]), entrer dans le texte, sauter dans le grand bain. Car finis les courts textes à trous, fini l’unique remplissage par du autre, finis les exercices limités au récit 1, c’est-à-dire portant sur la seule histoire de Fernando

Terry. Padura ordonne dès lors à son lecteur de lui servir une double transposition hétérodiégétique du livre pris dans sa totalité. Il lui ordonne de lui livrer une variation complète de *La novela de mi vida*, à la fois du même et de l'autre, d'en extraire seul l'archétype même – c'est-à-dire un long texte à trous – et de le remplir de signifiants et de référents autres. Et nous l'avons compris : Padura et son lecteur formant deux duos croisés, simultanément liés avec le Même et avec l'Autre, et le lecteur-apprenti artiste-artisan ayant pu admirer la technique de son maître-artiste-artisan dans l'art de la transposition hétérodiégétique du récit oral et épique dans le court avant-début du livre où le lecteur-disciple-élève-patient était interné en cure de désapprentissage-apprentissage par le maître-philosophe-pédagogue-médecin, nous pouvons donc légitimement supposer qu'une fois entré dans le livre, le lecteur s'appliquera à la réalisation de l'exercice (or)donné par Padura tout en s'émerveillant de la grande maîtrise de celui-ci dans l'art de la transposition hétérodiégétique du récit oral et épique élargie maintenant au texte entier.

38. Quelle forme pourrait alors prendre cette nouvelle démonstration artistico-artisana de transposition hétérodiégétique à grande échelle ? Par ailleurs, l'art des deux maîtres étant étroitement lié, le premier servant de modèle exemplaire au second dans sa méthode pratique, quel(s) lien(s) unirai(en)t la nouvelle vaste transposition hétérodiégétique tissée par l'artiste-artisan Padura et celle(s) qu'est chargé de révéler le lecteur-disciple-élève-apprenti artiste-artisan ? Et surtout, dans quelle mesure éclaireraient-elles le sens profond du livre ?
39. Afin de répondre à ces questions, nous décidons de suivre les conseils et l'exemple du maître Padura et, par conséquent, de multiplier et croiser les regards pour nous intéresser au point de vue de José María Heredia.

2. Il était une fois...

2.1. LE CONTE ET NOS VIES

40. « Aunque muchos años tardé en descubrirlo, ahora estoy seguro de que la magia de La Habana brota de su olor » (19). Telle est l'attaque de l'*incipit* du récit 2. D'emblée, le lecteur est immergé dans une temporalité diégétique imprécise, le déictique « ahora » ne se rapportant à aucun réfé-

rent immédiat. De plus, la formule inaugurale « Aunque muchos años » n’est pas sans rappeler la traditionnelle expression d’ouverture des contes « Hace muchos años », genre également caractérisé par un univers spatio-temporel flou. Nous notons, cependant, une dissonance dans le tableau : l’ancrage spatial est précis et renvoie à un lieu réel. « La Habana » est un cadre référentiel réel, également convoqué comme double personnification de la femme aimée et de la charmeuse. En effet, pour le « je » lyrique, La Havane est à la fois l’élue de son cœur et Shéhérazade, la femme qui l’a captivé « entre mil ciudades del mundo ». Dans un univers digne des contes des mille et une nuits, dès l’attaque, La Havane ensorcelle le poète par son parfum envoûtant (« la magia de La Habana brota de su olor » [19]). Puis, guidé par son odeur enchanteresse, le « je » lyrique la suit avec plaisir dans un monde à la fois merveilleux – *l’incipit* compte quatre occurrences de l’adjectif « maravilloso » – et mystérieux, où le coup de foudre, l’évidence du sentiment d’appartenance sont une réalité (« [...] apenas llegado, encontré aquel olor que me exaltaba y que, por alguna misteriosa razón, sentí que ya me pertenecía » [20]). La prose lyrique et romantique du poète se confond alors avec la narration mystérieuse et merveilleuse de Shéhérazade, tel :

[...] el montaje de las caligrafías de su padre José María y de su madre Jacoba, mientras establecían un dramático contrapunto, como el de una sonata ejecutada a cuatro manos por dos pianistas que únicamente consiguen la perfección en el mutuo complemento sobre el ébano y el marfil del teclado (33-34).

41. Le « je » lyrique et la conteuse perse unissent leur talent et leur origine – rappelons à cet égard que « Shéhérazade » signifie en perse « née dans la ville », « enfant de la ville » – autour du partage d’une expérience personnelle d’ensorcellement olfactif. D’autre part, ils mêlent le réel au merveilleux en entretissant une ode au parfum de La Havane et un conte havanais. Car s’il est vrai que pour l’exilé, La Havane/Cuba représente maintenant « le territoire rêvé » (Zayas, 2020a), la capitale/île était à l’origine véritablement le double territoire du réel et du rêve.
42. *L’incipit* du récit 2 pose ainsi d’emblée les bases d’un lien aussi puissant que mystérieux et envoûtant entre l’écrivain, La Havane, mais aussi le destinataire de l’ode, l’auditeur du conte, le « je » lyrique étant à la fois sujet-poète-conteur et objet de l’ensorcellement de La Havane-Shéhérazade. De même, La Havane, capitale personnifiée, est aussi pour le poète « objet de l’écriture » (Le Naour, 2020 ; 31), tandis qu’elle constitue dans

l'*incipit* du récit 1 un objet de lecture pour Fernando Terry. Nous l'aurons compris : autour d'une Havane aussi réelle qu'onirique, gravite le duo conteur-auteur/auditeur-lecteur qui enracine son activité respective dans la terre des origines, la convertissant respectivement en l'objet de leur création et de leur écoute-lecture.

43. Et s'il n'est guère surprenant que les Mémoires fictifs du poète romantique cubain puissent être lue comme un poème, l'appartenance générique au conte de « La novela de la vida de Heredia » (11) – selon l'expression employée par Padura dans les « Agradecimientos » –, et par synecdoque, de *La novela de mi vida* de Padura, est à première vue plus étonnante.

44. À partir de l'essai publié en 1936 par le critique littéraire allemand, Walter Benjamin (1892 - 1940), et intitulé *Le conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov*, il est possible de dégager quelques principes fondamentaux du conte.

1. En premier lieu, le conte se définit par la figure du conteur :

Le personnage du narrateur ne doit toute sa plénitude qu'à cette double origine. « Quiconque a beaucoup vu, peut avoir beaucoup retenu », dit le proverbe allemand, et se représente le narrateur comme quelqu'un qui revient de loin. Mais on prend autant de plaisir à écouter celui qui, gagnant honnêtement son pain, est resté au pays et connaît ses histoires et ses traditions. C'est ainsi que le paysan sédentaire et le marin négociant représentent chacun le type archaïque des deux groupes. En effet, le milieu de chacun d'eux a produit sa propre lignée de narrateurs. Il n'en reste pas moins que l'on ne peut concevoir le domaine de la narration dans toute son ampleur historique sans une très intime pénétration réciproque de ces deux types archaïques (Benjamin, 1936 ; II).

Ainsi, le conteur accompli, le conteur modèle est celui qui réunit la double origine du paysan et du marin négociant, respectivement nomade et sédentaire. Tandis que le premier tire son autorité de sa résidence au pays, le second la doit à ses voyages.

2. Ensuite, le conte se définit par son contenu, par ce qui est conté : « Ce que le narrateur raconte, il le tient de l'expérience, de la sienne propre ou de l'expérience communiquée. Et à son tour il en fait l'expérience de ceux qui écoutent son histoire » (Benjamin, 1936 ; V).

3. Enfin, le conte se définit par son environnement narratif, l'atelier de l'artisan, ancrage spatial indispensable à l'intériorisation de l'expérience et à la passation de relai entre le conteur et l'auditeur :

Il [Le don de prêter l'oreille] se perd parce qu'on n'écoute plus en tissant et en filant. Plus l'auditeur est oublieux de lui-même, plus ce qu'il entend s'imprime profondément en lui. Lorsque le rythme du travail l'a investi il prête l'oreille aux histoires de telle manière qu'il est gratifié du don de les raconter à son tour. Ainsi est fait le filet où repose le don de narrer (Benjamin, 1936 ; XVIII).

45. Nous constatons donc que les Mémoires fictifs du poète satisfont les codes du conte. En effet, à son retour au Mexique, en 1837, après un ultime séjour à Cuba, son pays d'appartenance, sa patrie, le marin négociant José María Heredia décide de tisser avec sa femme Jacoba Yáñez un manuscrit, plus précisément « la novela que ha sido [su] vida » dans laquelle il conte sa triple expérience personnelle et collective de la désillusion, suite à la révélation de plusieurs vérités.

1. Tout d'abord, José María Heredia a été trahi par son frère-poète Domingo del Monte, qui a publié sa lettre mensongère rédigée en 1823, dans laquelle il innocentait sa participation à une conspiration franc-maçonnique indépendantiste dans l'unique espoir secret de pouvoir un jour revoir son amante Lola Junco et leur enfant qu'elle portait⁷.

46. Puis, à l'image de tous les Cubains, José María Heredia a été trompé par plusieurs frères-poètes, dont Domingo del Monte, qui, pour doter Cuba d'une histoire, ont construit un poème épique, *Espejo de paciencia*, avant de faire croire à la miraculeuse réapparition de ce document historique datant de 1600⁸.

7 « —Pero te puedo decir más. No fue Tacón el que hizo pública tu carta: fue Domingo... » (294).

« Se ha dicho, incluso, que fui cobarde y se ha esgrimido, como prueba, la carta que en aquel fatídico mes de noviembre de 1823 le escribí al instructor de la causa de los Rayos y Soles de Bolívar en la ciudad de Matanzas, el tal Francisco Hernández Morejón. En esa epístola yo me descargaba de culpas, le mostraba al verdugo mis manos jamás manchadas de sangre y le confesaba que nunca pretendí luchar por la independencia, sino apenas crear un ambiente favorable a ella, dentro de los límites constitucionales del país donde había nacido... » (179).

8 « —Está usando las tertulias que hace en su casa para lanzarse en su proyecto. Ha puesto a escribir a todos y ha repartido los papeles. Unos van a rescatar a los indios cubanos para tener un pasado anterior a los españoles; otros escriben de los campesinos para inventar una tradición; otros de los horrores de la esclavitud para crear una moral antiesclavista; otros sobre las costumbres de La Habana para crear el espíritu de una ciudad; otros sobre la historia para demostrar que somos distintos a España... Cuando todo eso exista se podrá inventar la imagen de un país y hasta se podrá prescindir de tus versos... Pero nada de eso es lo peor. Porque además de crear ese país, lo van a subir sobre el pedestal de una mentira.

—De un fraude, José María. El libro del cura existe, es una especie de historia de Cuba, pero él nada más copió varias octavas que alguien le recitó de un poema de un tal

3. Enfin, José María Heredia a été victime d’un mensonge orchestré par la famille de son premier et éternel amour, Lola Junco, qui, pour éviter le déshonneur d’avoir une fille impure et un petit-fils né hors mariage, a obligé Lola Junco à faire croire à José María Heredia que leur enfant était mort-né tandis qu’elle confiait celui-ci au frère de Lola⁹.

47. D’autre part, Esteban Junco, le fils caché de Lola Junco et José María Heredia, ignore ses vraies origines¹⁰. De sorte que l’expérience personnelle que narre son père biologique-conteur dans ses Mémoires-conte et qui lui sont prioritairement adressés deviendra aussi, par conséquent, l’expérience personnelle du fils-auditeur-lecteur. Celui-ci la découvrira précisément par la lecture, c’est-à-dire en tissant à son tour son expérience autre sur l’expérience même de son père. Auditeur-lecteur, le fils deviendra alors un conteur-auteur parfaitement qualifié pour transmettre à son tour son expérience à d’autres hommes, à des fils spirituels. Telle est d’ailleurs la volonté de José María Heredia quand il confie à Esteban Junco :

[...] mi pretensión de enviarte estas memorias y de suplicarte que, a su debido tiempo, tomaras las providencias necesarias para hacerlas públicas, si es que piensas que alguna utilidad emanaría del conocimiento íntimo y verdadero de mi vida (339).

48. José María Heredia confirme ainsi sa qualité de conteur, car, comme le souligne Walter Benjamin, « [l]a tendance à s’orienter vers la vie pratique paraît essentielle chez nombre de narrateurs nés. [...] Elle comporte ouvertement ou secrètement une utilité » (Benjamin, 1936 ; IV).

49. Le contenu des Mémoires-conte du poète révélé, nous pouvons maintenant en dégager l’archétype. Nous obtenons alors la trame suivante : la triple expérience personnelle et collective de la trahison, du mensonge vécue par un homme, paysan sédentaire et voyageur nomade.

Silvestre de Balboa, donde se contaba el rescate de un obispo secuestrado por unos piratas franceses. Eran unos pocos versos, pero ahora entre Domingo y Echevarría están escribiendo el poema completo, y van a hacerlo pasar como un documento del año 1600 » (294-295).

« Ahora teníamos a nuestras espaldas, como todos los grandes pueblos, una historia épica, cristiana y remota, con héroes y apariciones mitológicas que le daban tono y sabor. Triste, demasiado triste, resultaba saber que estábamos naciendo a algo tan sagrado como la literatura sobre una mentira » (337).

- 9 « Lola había tenido, en efecto, a nuestro hijo, y éste no había muerto como me habían hecho creer. Sus padres, empeñados en salvarla de una deshonra que ella hubiera preferido, le quitaron al niño: [...] » (305).

- 10 « [...] entonces lo bautizaron como hijo de su hermano Rubén, y bajo esa creencia lo hicieron crecer » (305).

50. Fils spirituel du poète romantique cubain, l’auditeur-lecteur Padura remplit alors les signifiants et référents vides du texte-conte à trous depuis sa propre perspective. Il tisse alors à son tour sa triple expérience personnelle et collective de la désillusion, en entremêlant son reflet autre dans le même, et en actant, par là-même, sa conversion en conteur-auteur.

51. En effet – l’ayant déjà démontré (Wajntraub, 2020a), je me limiterai ici à un bref résumé –, Padura, le paysan habitant toujours la même maison havanaise qui l’a vu naître dans le quartier de Mantilla, conte dans *La novela de mi vida* :

1. d’une part, la trahison personnelle de ses amis-poètes exilés qui, selon un raccourci facile, associent le lieu de résidence à une filiation politique, l’accusant donc d’être pro-castriste ;

2. d’autre part, la trahison collective de ses amis-poètes qui, à l’instar de Domingo Del Monte et de ses acolytes, construisent eux aussi la nation cubaine sur des mensonges. Dans leurs romans, ils prétendent décrire le réel cubain contemporain alors que conformément à Fernando Terry, ils n’en ont plus qu’une image totalement déconnectée de la réalité. Seul le paysan sédentaire, seul « celui qui, gagnant honnêtement son pain, est resté au pays et connaît ses histoires et ses traditions » (Benjamin, 1936 ; II), est qualifié à conter-chroniquer le réel cubain contemporain depuis la perspective de sa génération. À cet égard, il est intéressant de souligner que Walter Benjamin établit un lien entre conteur et chroniqueur – il oppose ce dernier à l’historien et le définit comme « le narrateur de l’histoire » – et que, tant les journalistes que Padura lui-même¹¹, aiment à présenter l’auteur cubain comme « el gran cronista de la sociedad cubana » (L. Revuelta, 2020).

52. Enfin, Padura, le marin nomade, partage comment, lors d’un voyage au Mexique en 1989, en visitant la maison fortifiée de Trotski à Coyoacán, il a découvert comment la famille de l’élue de son cœur, à savoir les autorités révolutionnaires de Cuba-l’amante, avait orchestré à l’échelle mondiale une immense tromperie sur sa véritable histoire.

53. En tissant *La novela de mi vida*, Padura transmet alors à d’autres fils spirituels de José María Heredia et à ses propres fils spirituels, sa triple

¹¹ « L. Revuelta : ¿Le gustaría ser recordado como el cronista de la vida cubana contemporánea?

L. Padura : Ha sido mi proposición, mi necesidad de buscar esa vida cotidiana y tratar de hacer una crónica. »

expérience personnelle et collective de la désillusion. Tandis que le maître-artiste-artisan fait une nouvelle fois montre de son talent en matière de transposition hétérodiégétique, le maître-philosophe-pédagogue soumet au lecteur le conte à trous qu’il va devoir remplir autrement depuis sa propre perspective. Sur les deux *hypocontes*¹² de José María Heredia et de Padura, le lecteur de *La novela de mi vida* peut maintenant tisser son propre *hyperconte*¹³. Car au fil de sa lecture, à mesure qu’il tisse, l’expérience de ses pères spirituels résonne en lui. Car au fil de sa lecture, à mesure qu’il tisse, le lecteur-paysan qui a pour résidence fixe les textes et le lecteur-marin qui voyage dans chacun d’eux, fait aussi progressivement l’expérience d’une triple désillusion personnelle et collective.

1. Il est tout d’abord, nous l’avons compris, le lecteur passif personnellement trahi par son ami-poète-auteur Padura dans l’avant-texte, soit la première partie de l’incipit du récit 1.

2. Puis de nouveau, mais collectivement, soit au même titre que tous les lecteurs de *La novela de mi vida*, il est trahi par son ami-poète-auteur qui a construit un autre *Espejo de paciencia* en inventant les Mémoires de José María Heredia, en inventant l’« archive imaginaire, [le] fleuron secret, [la] pièce manquante de l’historiographie » (Bouju, 2019 ; 22), soit une « archi-fiction » selon l’expression forgée par Emmanuel Bouju. À l’instar du poète romantique, le lecteur de *La novela de mi vida* découvre, par le récit 2, la trahison de Domingo del Monte-Padura qui « quiere disminuirte como poeta, porque se ha propuesto inventar la literatura cubana y quiere hacerlo sin ti » (294).

54. Enfin, au terme du livre, le lecteur découvre le mensonge familialement organisé par Padura-Lola Junco, qui lui a fait croire à la mort de l’enfant qu’il était, à la mort de ce lecteur inattentif et inexpérimenté, suite à la double leçon de désapprentissage-apprentissage pendant que son frère, Padura-Shéhérazade, le conteur charmeur, le prenait en charge et l’ensorcelait dès le début par son odeur de « café doble » (15). Le lecteur a cru Padura-Lola Junco. Il a ensuite suivi librement, et avec plaisir, Padura-Shéhérazade, charmé par le talent de conteur du maître-artiste-artisan Padura qui l’a remis sur la trace de Fernando Terry jusqu’à faire l’expérience d’une nouvelle et ultime désillusion : comprendre que depuis dix-huit ans, il est

12 Autre néologisme que je compose sur le terme « hypotexte » forgé par G. Genette.

13 Autre néologisme que je compose sur le terme « hypertexte » forgé par G. Genette.

malheureux, rongé par la nostalgie, car il a cru à une fausse évidence jusqu’à la présente révélation de l’ultime vraie vérité en 1998. En d’autres termes : comprendre que depuis qu’il est un lecteur adulte, il est malheureux, rongé par la nostalgie de l’enfant lecteur qu’il a été car il a cru avoir été trahi par un ami-poète alors qu’en réalité, il est lui-même son propre traître.

55. Troisième reflet du Même Autre, l’*hyperconte* révélé par l’auditeur-lecteur de l’*hypoconte* *La novela de mi vida* est toutefois davantage autre que les contes de José María Heredia et Padura puisque dans sa perspective, la troisième et ultime expérience de la désillusion se composant de deux sous-expériences. Successives, elles apparaissent comme autant d’étapes, d’épreuves à franchir, minutieusement et habilement nouées par le franc-maçon initié accompli José de Jesús de Heredia-maître¹⁴-artiste-artisan Padura¹⁵. De même qu’il existe des grades chez les francs-maçons – notons à cet égard que Padura s’inscrit dès la dédicace dans la filiation directe du plus haut gradé, son père ayant acquis le titre de « maestro masón, grado 33, » (9) –, de même qu’il existe des grades chez les conteurs – Walter Benjamin affirme que « tous les grands narrateurs ont en commun l’aisance avec laquelle ils montent et descendent les échelons de leur expérience » (Benjamin, 1936 ; XVI) –, il existe des grades chez les lecteurs. Et heureux qui comme le lecteur Fernando Terry, dans de nouvelles variations ressignifiées d’Ulysse et du disciple socratique, aura fait un relativement court voyage qui l’aura conduit à franchir précisément dans son île natale toutes les épreuves, soit un « cúmulo de acontecimientos y recuperaciones vividas en cuatro semanas » (307), afin de prendre conscience de son ignorance : contrairement à ce qu’il croyait, pour être un lecteur adulte enfin libre et heureux, désapprendre la lecture passive et apprendre la lecture active ne suffisent pas.

14 « Aquí, sobre el Oriente, está uno de los hermanos que más prestigio ha dado a nuestra institución a lo largo de sus sesenta años de vida masónica. Por eso, la madre logia Hijos de Cuba, que lo vio iniciarse allá por el lejano año de 1861, tiene hoy el privilegio de conceder el grado de Venerable Maestro ad vitam al muy respetable hermano José de Jesús Heredia y Yáñez » (57).

15 Il est intéressant de noter que José de Jesús de Heredia qui se prépare à recevoir « el grado de Venerable Maestro *ad vitam* » (57) exécute un nœud de cravate en quatre gestes successifs, le dernier étant à peine perceptible et indispensable, pour atteindre la perfection : « « Tiró hacia la izquierda, luego apretó el nudo y ejecutó una leve rectificación a la derecha, para alcanzar la perfección con una última y casi imperceptible corrección hacia la izquierda :[...] » (32) « Frente al espejo medio nublado » (32), le reflet du maître-artiste-artisan Padura est maintenant visible.

56. Tel est l’enseignement que nous tirons, par ailleurs aussi, du conte de la vie de José María Heredia. Bien qu’au cours de son second et dernier retour à Cuba, chaque expérience de la désillusion soit formatrice pour le poète adulte – il a successivement conscience de ne pas savoir lire le visible (les signes apparents de l’amitié de Domingo Del Monte), ni de savoir lire l’existant (le poème inventé *Espejo de paciencia*), ni de savoir lire le vide (l’enfant mort-né) –, chaque révélation accroît davantage encore son malheur. Il désapprend, puis il apprend même, et pourtant la peine ne s’efface pas. Preuve en est la profonde tristesse dans laquelle le plonge une lettre de Domingo Del Monte alors même qu’il a maintenant appris, grâce à l’aide de son ami Blas de Osés, à bien lire, à ne pas se laisser abuser par les signes visibles d’une prétendue amitié :

En la carta, fechada el 28 de noviembre, en La Habana, él me llamaba «Mi querido José María [...] y se despedía de mí, clavándome un cuchillo en el corazón: «Ángel caído: siempre te quiere con caridad y cariño sin igual, tu constante amigo, Domingo»...

¿Debo confesar que lloré, como un niño, al leer aquella carta? (295-296).

57. Jeune initié dans la franc-maçonnerie, contraint de quitter Cuba et très rapidement stoppé dans son ascension maçonnique, José María Heredia fait également figure de jeune initié dans la lecture. Il est un lecteur adulte actif, mais il n’a pas encore atteint le plus haut grade : redevenir un lecteur enfant. Chez le poète, conformément à ce qui est communément admis, l’enfant est synonyme d’immaturité. Il est associé au manque d’expérience et à l’absence de maîtrise des émotions. Or, l’enfant est aussi une créature qui se perd avec délectation et émerveillement dans l’illusion de la fiction. Selon Benjamin, l’enfant est cet être heureux, envoûté et libéré par le conte :

Et s’ils ne sont pas morts, ils sont encore en vie », dit le conte. Le conte qui est aujourd’hui le premier conseiller des enfants, parce qu’il a été autrefois le premier conseiller des hommes, se perpétue secrètement dans la narration. Le premier narrateur est et sera toujours le narrateur de contes. Le conte portant conseil là où rien ne fut plus difficile qu’en trouver. Là où se ressentait la plus poignante détresse, l’aide du conte ne se fit pas attendre. Cette détresse était la détresse du mythe. Le conte nous renseigne sur les premières tentatives de l’humanité pour se délivrer du cauchemar dont le mythe avait opprimé sa poitrine. [...] Le charme libérateur dont dispose le conte ne fait pas entrer la nature en action de façon mythique, mais la désigne comme complice de l’homme libéré. Cette complicité, l’homme mûr ne l’éprouve que par moments, en fait lorsqu’il est heureux, mais l’enfant la rencontre tout d’abord dans les contes et en fait son bonheur (Benjamin, 1936 ; XVI).

58. Dans cette perspective, le lecteur mûr ne peut trouver le bonheur et la liberté que dans sa complicité avec « le charme libérateur dont dispose le conte ». Autrement dit, le véritable bonheur et la véritable liberté résident dans le choix de l'adulte à se laisser guider non seulement par la magie fictionnelle, mais aussi par l'univers merveilleux de la diégèse du conte. Le véritable bonheur et la véritable liberté résident dans le choix délibéré de l'adulte de suivre le conteur charmeur et de se laisser non seulement enfermer, mais aussi enchanter, perdre, tromper dans un texte-labyrinthe où l'auteur-Dédale ne veut que le bonheur de l'enfant-lecteur-Thésée, émerveillé devant le monstrueux Minotaure. Et si telle une cravate, le lecteur de *La novela de mi vida* se laisse être parfaitement entrelacé et accepte d'être emprisonné dans un nœud, et s'il se laisse guider dans le labyrinthe et tuer par le Minotaure, il aura pris conscience de la dernière fausse évidence qui l'empêchait d'accéder au bonheur et aura su « se délivrer du cauchemar dont le mythe avait opprimé sa poitrine ». Il aura atteint le plus haut grade chez les lecteurs. Il sera le lecteur initié accompli.

59. « Il était une fois un lecteur enfant, libre et heureux de s'enfermer dans la magie de la fiction et dans le merveilleux du conte pour y mourir, tué par le Minotaure. » Ainsi pourrait, *a priori*, se résumer le conte de ma vie en tant que lectrice de *La novela de mi vida*, un nouvel *hyperconte* entretissé dans les *hypocontes* des vies de José María Heredia, Fernando Terry et de Padura dont la morale résiderait dans une invitation à redevenir un enfant. Dans cette perspective, le bilan que dresse Elena Zayas de la quête identitaire de Fernando Terry prend une dimension nouvelle :

La quête du manuscrit de Heredia permet à Fernando de renouer avec une partie de lui-même, avec ce qu'il était à Cuba, avant son départ, un jeune enseignant chercheur. Quand son permis de séjour est sur le point d'expirer et qu'il se sait obligé de repartir vers l'exil, il constate : « L'accumulation d'événements et de situations qu'il avait réappris à vivre en quatre semaines pouvait remplir des années de son existence sans consistance à Madrid. » Et si, à l'origine, il avait décidé « de revenir pour chercher la vérité perdue de la vie de Heredia [...], en revanche, il avait trouvé les évidences égarées de sa propre vie » (Padura, 2003 ; 343) (Zayas, 2020a ; 32).

60. Le motif de la quête du manuscrit, dédoublée en une quête identitaire, a en effet permis à l'adulte Fernando Terry de revenir sur son île natale, soit l'espace privilégié dans les contes pour enfants, et de « renouer avec une partie de lui-même », plus précisément avec le « jeune enseignant chercheur »-lecteur enfant qu'il était jusqu'à son exil. Parvenu au terme de son

initiation, l’ultime épreuve franchie, le lecteur-Fernando Terry retrouve « une cohérence personnelle » (Zayas, 2020a ; 30).

61. Toutefois, la leçon interroge. Redevenir un enfant suppose la résurrection du même. Or, le lecteur maintenant éduqué à la théorie et à la pratique de la transposition hétérodiégétique dans la trace de Fernando Terry sait qu’il ne faut pas ressusciter le même, mais au contraire faire renaître le même autrement, en le ressignifiant. Quel(s) nouveau(s) signifiant(s) devons-nous donc donner, depuis la perspective contemporaine du conte havanais *La novela de mi vida*, au signe « lecteur enfant » ? Quel(s) nouveaux désapprentissage(s) et apprentissage(s) sont nécessaires au lecteur pour parfaire son éducation et « redevenir un lecteur enfant » ?
62. Telles sont les questions qui guideront la suite de notre analyse et auxquelles nous tenterons de répondre.

2.2. LA DOUBLE RENAISSANCE DU LECTEUR ENFANT ET DU CONTE POUR ENFANTS

63. Nous l’avons compris : redevenir un lecteur enfant constitue l’ultime épreuve pour parvenir au plus haut grade chez les lecteurs et par conséquent, parvenir au terme d’une initiation avec à la clé, liberté et bonheur. Dernière épreuve, elle est aussi la plus importante, l’étape qui permettra de réaliser une initiation-nœud de cravate parfaitement accomplie. De sorte qu’il est légitime de supposer que le conte de la vie du lecteur de *La novela de mi vida* se dédoublerait dans un reflet de la même expérience de la désillusion autrement lue, pour narrer simultanément la transformation du lecteur adulte et actif en lecteur enfant. L’hypothèse implique donc que nous reprenions notre recherche depuis le début, depuis l’attaque de l’*incipit* et que nous suivions à nouveau les mêmes traces de Fernando Terry, depuis une perspective autre, révélatrice d’une lecture autre de la même expérience et capable de nous éclairer sur la ressignification de l’expression « redevenir un lecteur enfant ».
64. Pour Caroline Lepage et Diana Gil Herrero, qui ont réalisé un minutieux travail de lecture linéaire du roman de la vie de Fernando Terry, l’épisode 1 du récit 1, soit l’*incipit* du récit 1 et du texte, cherche à « installer le protagoniste dans son temps / dans son espace propres, en l’occurrence son statut d’exilé » (Lepage, Gil Herrero, 2020a ; 1).

65. Tout d'abord, l'exilé se définit par sa maladie dont le principal symptôme est un décalage entre l'idée qu'il se fait du réel cubain contemporain que la nostalgie et la mythification ont façonné pendant dix-huit ans et sa réalité. « [L]e personnage est décidément bien malade de sa cubanité puisque littéralement, il parle tout seul... » (Lepage, Gil Herrero, 2020a ; 1). En choisissant de renouer à son retour à La Havane avec des lieux et des espaces qu'il avait l'habitude de fréquenter et de se rendre sur la mythique promenade du Malecón, l'exilé Fernando Terry crée les conditions idéales pour expérimenter une désillusion magistrale. Le choc est violent. Le mal est ravivé et il porte un nom, nous le savons : le *desexilio* (Zayas, 2020a ; 28-29). Le choc est aussi terrible que peu étonnant : comment espérer guérir, pour filer la métaphore initiée par Caroline Lepage et Diana Gil Herrero, quand on se trompe non seulement de médicament, mais aussi de voie d'administration ? En effet, s'il est intéressant de considérer, maintenant, le café et la manière dont Fernando Terry désire le consommer non plus depuis une perspective métatextuelle, mais depuis « une dimension symbolique [...] par-delà le cliché » (Lepage, Gil Herrero ; 5), c'est-à-dire comme une synecdoque représentative de « l'essence de Cuba, en soi, collectivement et individuellement » (Lepage, Gil Herrero ; 5), il est important de, simultanément, tenir compte que le café est bel et bien un cliché de la culture cubaine, et est, de fait, à associer à un aspect superficiel, banal du réel cubain. Comment prétendre alors renouer avec « la « cubanité » authentique » (Lepage, Gil Herrero ; 5) en ingurgitant un ersatz de cubanité ? Comment croire que même une double dose d'un produit insipide suffira à retrouver la saveur authentique de la cubanité ? Et comment croire, en plus, qu'un ersatz de cubanité en solution buvable permettrait de se réapproprier la cubanité authentique qui coule en continu dans les veines du Cubain de l'intérieur ? Souhaité « leve y dulzón » (16), « [l]e café est [donc] clairement à voir comme un baume guérisseur, un restaurateur de cubanité, et, même, une sorte de potion magique à laquelle on semble – naïvement ? – attribuer des vertus miraculeuses » (Lepage, Gil Herrero, 2020a ; 5). Toutefois, il porte en lui une superficialité qui lui ôte tout principe actif et le réduit, au mieux, à un simple placebo. Ainsi, si Fernando Terry, « malade de sa cubanité » (Lepage, Gil Herrero, 2020a ; 1), est inadapté au réel de la société cubaine contemporaine, il est aussi inadapté socialement, comme en témoigne sa volonté de renverser la relation traditionnelle entre un patient et un médecin. Ici, l'autoritaire – et incompé-

tent – Fernando Terry choisit lui-même le (mauvais) traitement dont il ordonne d’être servi. En ce sens, Fernando Terry apparaît, déjà, comme son propre traître. Il y a donc fort à parier que sa guérison passera en premier lieu par l’acceptation de l’aide d’un bon médecin capable de gagner sa confiance. Seulement ensuite, celui-ci pourra lui administrer un traitement efficace, lui permettant de renouer de tout son être avec la cubanité réelle et de se libérer enfin de ses obsessions nostalgiques, soit des entraves à son bonheur. Certes, l’efficacité de l’automédication n’a pas pu être testée, Fernando Terry n’ayant jamais pu reconsommer un café au Las Vegas. Mais c’est précisément dans l’avortement même de la scène, dans le fait que « le texte ne deviendra pas le serveur de Terry, pas son « hermano » cubain et, donc, ne lui apportera pas sa guérison et sa restauration de cubanité sur un plateau, simplement parce qu’il l’a commandée » (Lepage, Gil Herrero, 2020a ; 6), qu’est définitivement signifiée l’inutilité du « café doble » (15) « « leve y dulzón » (16).

66. Ensuite, l’exilé se définit par sa place dans le temps et dans l’espace, ou plus exactement, par la recherche d’une place spatio-temporelle. En effet, véritable « zombie déambulant d’un lieu mémoriel cimetièrre à l’autre » (Lepage, Gil Herrero, 2020a ; 13), Fernando Terry erre dans La Havane, dans une capitale apocalyptique, sans vie et délabrée, à mi-chemin entre le royaume des morts et la vie sur Terre. Puis, sur le Malecón, « lieu symbolique et emblématique de Cuba » (Lepage, Gil Herrero, 2020a ; 17), « Terry se trouve semble-t-il là depuis le statut de « touriste » » (Lepage, Gil Herrero, 2020a ; 18). Il se reflète, d’ailleurs, dans le touriste en train de quitter Cuba sur un voilier avant de se refléter, grâce à un pont temporel et imaginaire, dans l’exilé José María Heredia rejoignant définitivement le Mexique. Le personnage de Fernando Terry est, en définitive, marqué par la perdition et la perte. De retour à La Havane à la recherche de « LOS PAPELES PERDIDOS DE HEREDIA » (16), Fernando Terry erre dans la capitale. Il est aussi perdu spatialement que temporellement, identitairement et mentalement (« Perdido en sus elucubraciones » [17]). Nous observons ainsi le lien indissociable entre la quête d’un espace-temps et la quête identitaire, une double quête caractéristique de l’exilé que constate également Françoise Moulin-Civil quand elle s’intéresse au Cubain étasunien, Gustavo Pérez Firmat, écrivain et théoricien :

Il [L’exilé] doit apprendre à ne pas être ou, plutôt, à ne pas être là ; d’ailleurs, dans le discours de Pérez Firmat, la question « qui suis-je ? » se confond souvent

avec la question « où suis-je ? ». On ajoutera, puisqu’il est question de lieu, que cet exilé se définit aussi par une paratopie constitutive (Moulin-Civil, 2021 ; 6).

67. « Qui suis-je ? », « où suis-je ? », telles sont donc les deux interrogations auxquelles un bon docteur devra apporter le bon traitement-réponses qui guidera Fernando Terry sur la voie de la guérison.
68. Toutefois, si la quête identitaire et l’accumulation d’une absence de solides ancrages assoient confortablement Fernando Terry dans son statut d’exilé, elles permettent simultanément et inversement de ne pas assigner au personnage un rôle fixe, c’est-à-dire de ne précisément pas l’ancrer dans l’unique statut d’exilé. Dans une même logique, si les caractéristiques attribuées au personnage dessinent un profil particulier d’exilé, à savoir celui de « certains Cubains de l’extérieur, les moins « problématiques », les moins malades » (Lepage, Gil Herrero, 2020a ; 12), elles permettent paradoxalement aussi à Fernando Terry d’échapper à sa condition d’exilé et de représenter d’autres identités. Le lecteur de *La novela de mi vida* est maintenant un lecteur actif qui connaît les dangers d’une lecture univoque du réel et qui mesure la nécessité de multiplier les perspectives pour saisir le réel dans son immense complexité. Il convient, donc, d’observer Fernando Terry depuis divers points de vue pour appréhender les diverses facettes du personnage.
- D’une part, Fernando Terry est l’exilé cubain qui a séjourné aux États-Unis et en Europe, et se reflète dans un touriste qui le dévisage comme un étranger (Lepage, Gil Herrero, 2020a ; 22). Álvaro en fera de même ensuite quand il souligne le teint pâle de son ami qui « a perdu de sa couleur locale, au sens concret et symbolique... », telle une preuve de son étrangèreté (Lepage, Gil Herrero, 2020a ; 26).
 - D’autre part, Fernando Terry est l’exilé cubain qui reste enraciné à La Havane par sa mère qui a conservé la maison de son enfance et par son ami Álvaro qui n’a jamais quitté l’île et avec qui un lien écrit a toujours, bien que sporadiquement, été maintenu.
69. De sorte qu’au-delà de l’unique et littéral statut d’exilé, Fernando Terry incarne à la fois les figures de l’étranger nord-américain, de l’étranger européen et du Cubain de l’intérieur. Dans notre perspective d’analyse, nous l’aurons donc compris, Fernando Terry représente l’ensemble des profils de lecteurs potentiels de l’œuvre de Padura, des lecteurs tous potentiel-

lement « malade[s] de [leur] cubanité » (Lepage, Gil Herrero, 2020a ; 6), c’est-à-dire en inadéquation avec la cubanité authentique, perdus dans une fausse idée de la cubanité authentique.

70. Par conséquent, il est nécessaire pour tous les lecteurs Fernando Terry de « [s]oigner [leur] cubanité perdue et malade » (Lepage, Gil Herrero, 2020a ; 28) pour atteindre le plus haut grade chez les lecteurs. Guérir et redevenir un lecteur enfant – ultime épreuve, nous l’avons vu, dans le parcours initiatique du lecteur – sont en définitive intimement liés. Et leur synonymie de conférer maintenant à l’expression « lecteur enfant » un nouveau signifiant : le lecteur enfant serait un lecteur sain, réconcilié avec la cubanité authentique. Cependant, si le lien entre le lecteur enfant et une cubanité authentique ne fait aucun doute, il n’en est pas moins surprenant. En effet, quel rapport existe-t-il entre l’enfant et la cubanité authentique ?
71. Souvenons-nous : l’enfant est le premier lecteur de contes. L’enfant est une créature libre et heureuse qui se laisse ensorceler par la magie de la fiction et entraîner avec joie dans le monde merveilleux du conte. L’attitude de l’enfant lecteur n’est donc pas sans rappeler l’expérience d’ensorcellement olfactif de José María Heredia qu’il (ra)conte en ouverture de ses Mémoires. Guidé et envoûté par La Havane-Shéhérazade, José María Heredia a accédé à l’essence même de la capitale, espace réel révélé et marqué par le merveilleux et le mystérieux. Et surtout, l’abandon de l’enfant lecteur dans l’univers merveilleux du conte fait écho à l’expérience du lecteur de « la novela de la vida de Heredia » (11) qui se laisse librement charmer par la mise en œuvre/conte du maître-artisan-artiste Padura-Shéhérazade du partage de l’expérience du réel merveilleux de José María Heredia, et s’immerge dans le réel merveilleux havanais, accédant ainsi à l’essence même de la cubanité. Et l’écho de s’élargir, par synecdoque, à l’expérience du lecteur Fernando Terry dans le livre de Padura, *La novela de mi vida*. Dans et par *La novela de mi vida*, Padura rend ainsi un nouvel *hommage*¹⁶ à Alejo Carpentier et s’inscrit dans la filiation du père fondateur du réel merveilleux. Pour Padura, le réel merveilleux constitue le mode d’expression, le révéla-

16 Comme le rappelle Néstor Ponce, Leonardo Padura « s’est consacré aussi à la critique littéraire, et a publié trois livres, consacrés à l’écrivain métis péruvien (XVII^e siècle) Garcilaso de la Vega, au grand romancier Alejo Carpentier et aux techniques du “réel merveilleux” (qu’il considère comme son œuvre la plus réussie), ainsi qu’un essai sur le genre policier, *Modernidad, posmodernidad y novela policial* (2000). Un travail critique sur Carpentier a obtenu, notamment, l’important prix d’essai de la revue mexicaine *Plural* en 1983 » (Néstor Ponce, 2006).

teur de la cubanité authentique, selon la définition établie par Alejo Carpentier dans le célèbre prologue à *El reino de este mundo* :

[...] lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de “estado límite” (Carpentier, 2015 ; prologue).

72. Nous l’aurons compris : bien qu’unis autour de la notion de merveilleux, le réel merveilleux se distingue du merveilleux propre aux contes pour enfants. Il s’agit là non pas d’une résurrection du même, mais d’une renaissance autre. Dans *La novela de mi vida*, les renaissances sont d’ailleurs multiples et s’entremêlent intimement :

1. tout d’abord, pour le lecteur de *La novela de mi vida*, le réel merveilleux est une renaissance autre du merveilleux qui peuplait les contes de l’auditeur-lecteur enfant qu’il a été ;

2. ensuite, *La novela de mi vida*, conte réel merveilleux sur la société contemporaine havanaise, est une renaissance autre du conte pour enfants aux univers magiques et fantastiques ;

3. enfin, nous déduisons que redevenir un lecteur enfant signifie renaître autre, c’est-à-dire en lecteur adulte actif enfant, maintenant lecteur de conte-chronique réel merveilleux havanais contemporain.

73. Et si tout renaît autre, l’objectif reste néanmoins le même : le bonheur du lecteur, libéré de fausses représentations de la cubanité et heureux de (re)sentir – par l’odorat, mais aussi par le goût, l’ouïe, la vue – la cubanité authentique par et dans le conte de Padura.

74. L’objectif final de son initiation étant clairement révélé et défini, il reste maintenant à conduire le lecteur sur le chemin d’une (ré)appropriation de la cubanité authentique. Au vu du caractère tyrannique du lecteur Fernando Terry, convaincu de savoir non seulement ce qu’est l’essence de la cubanité, mais aussi où et auprès de qui la trouver, l’entreprise s’avère ardue et risquée.

75. En effet, nous nous souvenons que pour Fernando Terry, l’essence de la cubanité se situe dans « un café doble » (15) « leve y dulzón » (16). En d’autres termes, l’idée qu’ont les lecteurs étrangers nord-américains et

européens de la cubanité authentique oscille entre exotisme et cliché – l’excès d’exotisme, une double dose de café, menant facilement au cliché –, tandis que les lecteurs cubains restés sur l’île se sont éloignés de la cubanité authentique en ces temps difficiles de « Période Spéciale », lui préférant une cubanité réconfortante, consolatoire, soit « leve y dulzón » (16). Le besoin de réconfort des lecteurs cubains est aussi partagé par Betinha et Conrado qui, de leur côté, trouvent satisfaction dans leurs croyances respectives, témoignant ainsi leur besoin « que s’opère un réenchancement du monde » :

En mentionnant, discrètement, mais sûrement, ce renforcement des cultes afro-cubains dans la Cuba post-soviétique (comme le fait aussi Pedro Juan Gutiérrez dans *Trilogía sucia de La Habana* [1998]), Padura semble dire que face à un tel desencanto national, il n’est guère étonnant que s’opère un réenchancement du monde par le magique ou le religieux [...] (Coquil, 2020 ; 15).

76. Quant au lecteur cubain exilé qui oscille entre – ou synthétise – ces différentes images erronées de la cubanité, il ressent également un besoin de « réenchancement » pour supporter le déracinement. Enfin, il convient de ne pas précisément oublier le cas littéralement représenté par Fernando Terry, à savoir celui du lecteur exilé cubain de retour sur son île et dont le besoin de réconfort est tout aussi violent pour affronter les successives expériences du *desexilio*. Dans un tel contexte, le conte *La novela de mi vida* offre plus qu’une simple alternative au magique et au religieux. Il apparaît comme un réel merveilleux antidote dans la mesure où il présente le double avantage de non seulement réenchanter le réel des lecteurs cubains de l’intérieur et de l’extérieur, mais aussi de lutter contre les fausses représentations de la cubanité.
77. Persuadé que c’est dans une trompeuse fiction cubaine – une fiction qui, comme le suggère l’inexistant bar Las Vegas dont le nom hispanique renvoie à une ville étatsunienne, n’a de cubain que la langue de l’écriture et se réfère en réalité à une île étrangérisée, inauthentique –, auprès d’un auteur-serveur soumis à ses exigences, qu’il (re)trouvera l’essence de la cubanité et un réel cubain réenchanté, le lecteur Fernando Terry doit avant tout prendre conscience qu’il se trompe de lieu et de personne. Il se rendra compte de son ignorance dans l’expérience de sa première désillusion, aussi prompt que violente. Mais il faudra ensuite compter quelques errances dans les rues havanaises et sur le Malecón avant que Fernando Terry ne se résolve enfin à se réfugier dans un nouveau – en réalité, dans un premier –

lieu abritant un interlocuteur : l'appartement de son vieil ami-frère Álvaro. Nous l'avons vu dans la première partie du conte de la vie du lecteur, l'arrivée chez Álvaro marque une nouvelle étape dans l'éducation du lecteur à la lecture active. En franchissant le seuil de son appartement, le lecteur quitte définitivement la première partie de l'*incipit* et ses courts exercices de textes à trous, pour entrer dans le texte, prêt à mettre en lumière des transpositions hétérodiégétiques à l'échelle du livre. Dans une lecture autre du parcours de Fernando Terry qui nous conduit progressivement vers la révélation du sens de l'ultime épreuve de son initiation, nous constatons maintenant que l'arrivée chez Álvaro correspond également à un tournant initiatique. Le lecteur Terry s'extrait des rues de la capitale pour gravir les escaliers qui le mènent chez son ami de toujours. Il prend de la hauteur pour trouver refuge dans un lieu à la fois clos et intime, et ouvert sur La Havane depuis la terrasse qui jadis accueillait « las famosas tertulias de los Socarrones » (18). La transition est effrayante (Lepage, Gil Herrero, 2020 ; 25-26), mais il n'est plus seul. Álvaro le prend en charge et la chaleur de ses mots, de son sourire et de son étreinte invite Fernando Terry à franchir en toute confiance le seuil de son appartement. Le lecteur est invité à quitter définitivement la première partie de l'*incipit* où un diagnostic précis a été posé et à entrer maintenant dans le texte, comme il entrerait en cure de désintoxication pour s'affranchir d'une représentation erronée et mauvaise de la cubanité et réenchanter correctement son réel.

En conclusion, Álvaro remplit pleinement et magnifiquement son rôle de vrai interlocuteur pour Fernando, capable de beaucoup plus que de servir une virtuelle tasse de café pour soigner la cubanité perdue et malade de son ami, de son frère (Lepage, Gil Herrero, 2020a ; 28).

78. Et surtout, le frère Álvaro est capable de beaucoup mieux que de servir une virtuelle tasse de café car il est bien plus et bien mieux que le (faux)frère-serveur-auteur soumis aux exigences du lecteur Fernando Terry et indifférent à ses maux (maladie, mal-être, malheur). Álvaro est en effet le frère-auteur Padura qui n'a jamais quitté l'île et qui, grâce à la fiction, a su maintenir un lien avec le lecteur Fernando Terry. Pendant dix-huit ans, Padura-Álvaro « [l]e mandaba [...] [s]us libros » (19), c'est-à-dire la tétralogie de *Las cuatro estaciones* et *Adiós Hemingway*, avant de se manifester de nouveau au sujet du manuscrit José María Heredia, soit avant de publier sa nouvelle fiction *La novela de mi vida* et de le faire revenir, par et dans le livre, au bonheur originellement éprouvé par le lecteur enfant dans les

contes. Fernando Terry ne s’y trompe d’ailleurs pas quand il identifie immédiatement Álvaro comme l’« homme al que años atrás había considerado uno de sus mejores amigos » (18). Maintenant, Álvaro est l’autre conteur. Le conteur pour enfants a rené Autre. Il est le conteur du réel merveilleux havanais contemporain. Il est Shéhérazade qui se porte volontaire pour épouser-étreindre le sultan despote Sharyar. Il est Shéhérazade qui refuse de se soumettre à la tyrannie de Sharyar. Pour conduire le lecteur Fernando Terry-Sharyar à s’abandonner de son plein gré dans l’univers réel merveilleux de ses narrations et à abandonner ses exigences tyranniques, Álvaro-Shéhérazade-Padura doit alors agir avec ruse et patience.

79. Tout d’abord, Álvaro-Shéhérazade-Padura prend discrètement le contrôle. Ou plus exactement, si nous poursuivons la métaphore filée initiée par Caroline Lepage et Diana Gil Herrero, le médecin-Álvaro Padura reprend en douceur ses droits et sa place en choisissant lui-même le médicament et la dose à administrer-servir au lecteur patient-Fernando Terry. Álvaro est un serveur autre, un serveur sujet et acteur : « Sirvió unas dosis excesivas y le entregó un vaso a Fernando » (18). Fernando Terry est confortablement installé dans un fauteuil sur la terrasse. Le lecteur patient-Fernando Terry est dans sa zone de confort, lové dans son mal :

—Sé de lo que te estás acordando —sonrió Álvaro y se dejó caer en uno de los sillones de hierro de la terraza.
Fernando asintió y ocupó otro sillón.
—Aquí nada cambia... (18).

80. L’auteur médecin-Álvaro saisit alors immédiatement l’opportunité. Il doit engager le lecteur patient-Fernando Terry sur la voie de la guérison sans le brusquer, sans perdre sa confiance :

—Tengo ron.
—Aquí nada ni nadie cambia —precisó Fernando.
—Más de lo que tú te crees. Pero hay ciertas fidelidades.
Álvaro necesitó apenas un minuto para regresar con dos vasos cargados de hielo y una botella sin etiqueta, llena de un líquido turbio. Sirvió unas dosis excesivas y le entregó un vaso a Fernando (18).

81. La manœuvre est habile. L’auteur médecin-Álvaro réussit à rétablir une relation saine entre médecin et patient. Cela s’effectue sans heurts et aussi naturellement que rapidement car simultanément, il prend soin, à l’inverse, de maintenir le lecteur patient-Fernando Terry dans sa zone de confort, en d’autres termes dans son idée erronée de la cubanité, une cuba-

nité exotique, cliché et réconfortante. Il choisit tout d’abord du rhum pour médicament. « [A]utre boisson ô combien symbolique de la cubanité » (Lepage, Gil Herrero, 2020a ; 30), le rhum est aussi à l’instar du café une solution buvable éphémère exotique. Puis l’auteur médecin-Álvaro respecte le goût de l’excès, le goût du cliché propre à Fernando Terry en lui offrant « unas dosis excesivas », en écho au « café doble » (15). Il avance ainsi prudemment et par étape. Le lecteur patient-Fernando Terry est coriace, oscillant entre douceur et docilité (« —Hiciste bien en mandármelos —admitió y probó el ron » (19) » et violence et rébellion (« —No jodas tú, Varo —protestó y se volvió— » [19]). L’auteur médecin-Álvaro doit donc s’attaquer au plus urgent : faire accepter son aide au lecteur patient-Fernando Terry. Celui-ci doit accepter un guide ami-frère à ses côtés et non un serveur. Telle est la première quête identitaire qui se pose au lecteur patient-Fernando Terry. La présence d’un guide ami-frère s’avère nécessaire et indispensable pour mener à bien son ultime quête identitaire – renaître en lecteur adulte actif enfant – et trouver sa place, plus exactement trouver la bonne place pour sentir, goûter, voir, écouter la cubanité authentique.

82. La priorité n’est donc pas le choix du médicament. Toutefois, nous pouvons nous demander si « [une double ration de rhum] sera-t-[elle] plus efficace pour ramener à la réalité qu’une double ration de café imaginaire » (Lepage, Gil Herrero, 2020 ; 32). Dans la mesure où il s’agit, en effet, d’un « écho assez clair à la première phrase, la boucle entre ouverture et fermeture du chapitre étant bouclée de manière assez limpide » (Lepage, Gil Herrero, 2020 ; 32), soit d’un écho à une fausse idée de la cubanité, l’efficacité du rhum est, à première vue, fortement remise en cause. Néanmoins, il est intéressant de noter qu’à la différence du café, le rhum est une boisson alcoolisée. Et dans notre perspective, les effets de l’alcool ne sont pas totalement dénués d’intérêt. Tout d’abord, le rhum présente l’avantage de diminuer la résistance du lecteur patient-Fernando Terry et de l’inviter plus aisément à accepter la présence du médecin-guide et son traitement. Ensuite, l’alcool a un effet excitant et pourrait s’avérer plus utile que des mots pour réveiller un Fernando Terry résigné – après lui avoir écrit en lettres majuscules et hurlé son prénom à trois reprises (Lepage, Gil Herrero, 2020a ; 19), Álvaro tente de le secouer brutalement « — No jodas, Fernando » [19], « no renunciás a tu vida » [19]), en vain. En outre, il est coutume de dire que l’alcool donne accès à un monde réenchanté, merveilleux,

telle une nouvelle alternative au magique et au religieux. Enfin, le lecteur patient-Fernando Terry alcoolisé est enclin à tituber, soit à avancer en cherchant sa place. De sorte que l'intérêt du choix de la double ration de rhum est *a priori* exclusivement métaphorique. Contrairement au café, la boisson alcoolisée symbolise les bienfaits d'un traitement efficace et apparaît en ce sens comme la mise en abyme de *La novela de mi vida*, l'unique médicament-traitement efficace pour soigner tous les maux du lecteur patient-Fernando Terry.

83. Bien que le médecin Padura dispose du meilleur traitement, la guérison s'annonce toutefois laborieuse. Pour franchir l'ultime épreuve dans son parcours initiatique, le lecteur devra fournir d'importants efforts pour apprendre à se situer et accéder au réel merveilleux havanais :

Fernando se puso de pie y caminó hasta el balcón. A pesar de que el mar estaba a menos de cien metros, únicamente desde aquel ángulo e inclinando el cuerpo por encima de la baranda, era posible ver un pedazo de su reflejo azul (19).

84. Enfin, des rechutes sont à prévoir : « Échame más ron, anda » (19).
85. Ainsi se clôt l'*incipit* du livre, l'épisode 1 du récit 1. L'objectif de Padura-Shéhérazade est maintenant clair : chaque nouvel épisode-contes de la vie du lecteur Fernando Terry-Sharyar sera une nouvelle étape vers la fin de sa tyrannie.
86. Pour répondre à la question « qui suis-je ? », pour retrouver « une cohérence personnelle » (Zayas, 2020a ; 30), Fernando Terry doit avant tout répondre à la question « où suis-je ? ». Trouver la bonne place, guidé par un ami-frère-poète, tel est l'enjeu fondamental pour accéder à la cubanité authentique.
87. Pour commencer, il s'agit d'apprendre à se situer dans l'espace. Le jeune José María Heredia l'a bien compris quand, durant un « primer paseo a lo que él [Domingo] llamó la ciudad verdadera » (27), il est pris de vertige face à une telle diversité d'ambiances, de gens, de lieux, et « trataba de deglutir cuanto veía, de imaginar [su] sitio en aquel caleidoscopio » (29). Avec l'ami-frère-poète Domingo Del Monte pour guide, la visite de la ville prend des allures pédagogiques. Elle est, en effet, l'occasion pour le maître-pédagogue-Domingo Padura de montrer à son lecteur disciple-élève-José María Heredia le tout Cuba, le meilleur comme le pire, autrement dit, la véritable cubanité comme les multiples facettes d'une cubanité mensongère.

De sorte que comme le note Nelly Le Naour, la promenade donne lieu à une « description de la ville aux tonalités *costumbristas* » (Le Naour, 2020 ; 3). Mais surtout, la promenade est l’occasion d’apprendre au lecteur disciple-élève-José María Heredia à déjouer une nouvelle fois les apparences trompeuses. D’une part, elle permet de lui révéler comment le meilleur se cache derrière le pire, comment l’authenticité se cache derrière le sale, le repoussant, et de lui signaler précisément là où le merveilleux surgit du réel :

[Domingo] decidió que, por estar en la temporada de lo que en otras latitudes se estima como invierno, y por tratarse de mi primer paseo a lo que él llamó la ciudad verdadera, debíamos prescindir de carruaje y hacer nuestro recorrido a pie.

—En verano, cuando llueve —me explicó—, es imposible andar por la ciudad: el lodo te llega a las rodillas y los mosquitos te pueden desangrar. Ahora, en seca, sales cubierto de polvo, cuando no atropellado por un carronato y con los zapatos embarrados de mierda de caballo, pero esos son males menores comparados con el fango, ¿me entiendes? (27)

88. D’autre part, la promenade permet au maître-pédagogue-Domingo Padura d’expliquer à son lecteur disciple-élève-José María Heredia qu’inversement, derrière l’apparence du meilleur, du beau, du chic, se cache en réalité le pire :

—¿Ves, José María, ves lo que es este país? —y me miró con la vehemencia miope de sus ojos, mientras señalaba las brillantes volantas y carruajes que hacían el recorrido circular del paseo, y los jóvenes elegantes que una y otra vez caminaban de una punta a la otra de la alameda, vestidos con telas oscuras e inapropiadas, pero ajustadas a los mandatos de la moda europea—. Esto es una feria, un circo, una mentira de país. Se supone que esto es lo mejor de Cuba. Pero aquí sólo importa figurar y tener dinero, que te vean y hablen de ti, o de lo contrario no existes... Lo peor de todo es que aquí la gente no quiere ser lo que es (28-29).

89. Le pire, c’est l’étrangéreté érigée en cubanité authentique par soumission à « los mandatos de la moda europea ». L’attitude d’asservissement répond alors au comportement tyrannique du lecteur étranger – ou cubain de l’extérieur ou de l’intérieur – « malade de sa cubanité » (Lepage, Gil Herrero, 2020a ; 6). Ici, le despotisme de l’étranger a été satisfait. En révélant alors les conséquences néfastes d’une tyrannie assouvie, la résistance du texte – comprendre, de l’auteur tout puissant – qui « ne deviendra pas le serveur de Terry, pas son « hermano » cubain et, donc, ne lui apportera pas sa guérison et sa restauration de cubanité sur un plateau, simplement parce qu’il l’a commandée » (Lepage, Gil Herrero, 2020a ; 6) apparaît d’autant plus justifiée et légitime. Parallèlement, la nécessité de lutter contre la

tyrannie d’une cubanité mensongère, d’une cubanité de façade pour ne pas l’entretenir et devenir complice d’une généralisation du mensonge aux dépens de la vérité est à son tour renforcée.

90. La mystification fait néanmoins partie de Cuba. Il faut donc la connaître, la voir. Mais il faut surtout apprendre à la reconnaître, à la démasquer, c’est-à-dire à la voir avec une distance critique. Tel est le double enseignement du maître-pédagogue-Domingo Padura qui consolide ainsi son statut de conteur-chroniqueur en s’inscrivant dans la filiation « de ce que faisaient les chroniqueurs cubains du XIX^e siècle lorsqu’ils dépeignaient les moeurs de leur temps » (Le Naour, 2020 ; 4). Envisagée depuis une perspective historique et sociale, le bilan dressé par Nelly Le Naour sur la visite guidée est maintenant ressignifiée :

Cette promenade au coeur de la vieille ville a tout du parcours initiatique : le jeune Heredia est l’initié qui, à l’aide de son guide, Domingo del Monte, va passer de l’innocence à la « connaissance ». D’ailleurs, le point d’orgue de ce parcours à travers La Habana Vieja est la rencontre avec Betinha dans la maison close de madame Anne-Marie ; rencontre qui constitue un véritable rite initiatique (Le Naour, 2020 ; 6).

91. Le lecteur disciple-élève-José María Heredia est l’initié qui, à l’aide de son ami-frère-poète guide, le maître-pédagogue-Domingo Padura, va passer de l’ignorance – « un país que yo apenas conocía » (28) – à la découverte de la cubanité authentique. Vierge, le personnage offre un corps parfaitement propice à l’imprégnation de l’essence cubaine. Et surtout, le lecteur disciple-élève-José María Heredia est très désireux (« mi gran objetivo de joven virgen que deseaba, cuanto antes, dejar de serlo » [27]) de faire corps avec la cubanité authentique.
92. Quant à Fernando dont nous ne perdons pas la trace, il est lui aussi associé à plusieurs parcours dans La Havane, tels des mises en abyme de son parcours initiatique. Toutefois, si José María Heredia ne tente de trouver sa place que dans l’espace, Fernando Terry, perdu à la fois dans l’espace et dans le temps, essaie bel et bien de correctement se situer spatio-temporellement. Pour preuve, dans le récit 1, soit dans le roman de la vie de Fernando Terry :

[...] il y a une opposition temporelle qui confronte la ville du XIX^e à celle du XX^e siècle et une opposition spatiale qui différencie les quartiers, en l’occurrence La Habana Vieja, restaurée pour les touristes, et Centro Habana, délabré (Le Naour, 2020 ; 13).

93. Plus précisément, Fernando Terry doit trouver sa place non pas entre deux temporalités – le XIX^e et le XX^e siècles –, mais entre trois temporalités : le XIX^e siècle, époque des pères de la poésie et notamment de José María Heredia, le XX^e siècle de son enfance/sa jeunesse avant son exil en 1980 et le XX^e siècle de son retour, soit de 1998. Ainsi, la traversée de la capitale avec la guide Delfina s'apparente à une déambulation entre le passé historique et littéraire de La Havane, ses souvenirs et le présent de la ville :

A Fernando lo conmovía sentir cómo los dueños de la poesía habían marcado con sus huellas y afares un lugar de aspecto tan plebeyo, sucio y derruido en sus recuerdos, y por eso lo había asombrado constatar cómo la calle Obispo enmendaba sus achaques y cobraba nueva vida para un baile que se ejecutaba al son metálico y nada lírico del dólar: las viejas tiendas, bares, cafeterías, librerías habían vuelto a abrir sus puertas oxidadas y clausuradas por años para mostrar una sorprendente abundancia de opciones, sin racionamiento alguno, que tranquilamente se ofrecían en esquivos dólares (112).

94. Derrière le théâtre touristique qu'est devenu la rue Obispo, Fernando Terry se souvient des apparences sales et délabrées de cette même rue avant son exil. Et plus encore, l'ex étudiant en littérature ressent la magie du lieu marqué par les grands noms de la poésie cubaine. Preuve en est de l'avancée du lecteur disciple-élève-Fernando Terry dans son parcours initiatique. De l'inauthenticité contemporaine, des apparences repoussantes de ses souvenirs, il sait voir émerger le merveilleux. Espace et temps sont liés. Dans ce cas précis, trouver une place dans le XIX^e permet au lecteur disciple-élève-Fernando Terry de regarder avec distance la farce contemporaine de la rue Obispo et d'accéder ainsi au réel merveilleux de la société havanaise contemporaine.

95. Par ailleurs, nous notons de nouveau la critique à l'égard d'une offre « sin racionamiento alguno » en réponse aux exigences de la demande étrangère. La fausse cubanité affichée est ridiculisée sous les traits de « la peluquería para perros, con ofertas de corte, peinado y lavado, también en dólares » (113), en opposition à une émouvante cubanité authentique incarnée par des « perros callejeros, enfermos de sarna y desprecio » (113). Enfin, nous soulignons qu'un bon positionnement spatio-temporel du lecteur disciple-élève-Fernando Terry n'est rendu possible, là encore, que par l'indispensable présence du guide maître-pédagogue-Delfina Padura à ses côtés.

96. Initialement invité à effectuer des transpositions hétérodiégétiques du livre pour en appréhender le véritable sens, le lecteur Fernando Terry pro-

cède aussi maintenant à une transposition hétérodiégétique de sa ville, du territoire de l'expérience, pour saisir le réel merveilleux cubain contemporain : « Fernando pudo observar, al borde de la perplejidad, cómo su propia ciudad le parecía ser otra aunque la misma, decrepita y renacida [...] » (113).

97. En d'autres termes, quand Fernando Terry prend conscience de la renaissance de La Havane, même et autre, nous comprenons que :

- d'une part, le lecteur adulte actif enfant prend conscience de la renaissance des contes de son enfance dans le conte réel merveilleux havanais qu'est *La novela de mi vida* ;
- et d'autre part, que les lecteurs étranger, cubain de l'extérieur, cubain de l'intérieur prennent conscience de la renaissance d'une Havane mensongère en une Havane authentique.

98. Trouver sa place dans l'espace et le temps permet donc à Fernando Terry de simultanément « renouer avec une partie de lui-même » (Zayas, 2020a ; 32) et de se réconcilier avec son territoire : « Dans le cas de ce personnage [Fernando Terry], la réappropriation du territoire que suppose le passage du lieu rêvé au lieu réel ouvre à nouveau l'accès à la créativité » (Zayas, 2020a ; 33).

99. Le retour à la créativité atteste que Fernando Terry a franchi avec brio l'ultime épreuve de son parcours initiatique. Le retour au bonheur de la lecture signe la fin d'une initiation parfaitement accomplie. Dans notre perspective architextuelle, les « lieu rêvé » et « lieu réel » se transposent : pour le lecteur Fernando Terry, la réappropriation du territoire suppose le passage du lieu du rêve, du lieu du merveilleux – l'île-conte pour enfants – au lieu du réel merveilleux – *La novela de mi vida*, conte-chronique réel merveilleux de la société havanaise contemporaine.

100. Il est alors intéressant de noter que « la azotea de su casa » (185) est un territoire de passage initiatique dans la mesure où :

[...] elle se charge de connotations symboliques qui nous ramènent à la métaphore de l'initiation. Pour accéder à la azotea de Fernando il faut grimper et se faufiler entre des grilles. C'est un véritable parcours d'obstacles, une ascension à la fois physique et spirituelle (Le Naour, 2020 ; 16).

101. En outre, la terrasse est simultanément associée à l'enfance et au merveilleux :

A pesar de tenerlo tan cerca, aquel territorio siempre conservó intacto un misterioso sabor de isla exótica, y muchas veces funcionó como una especie de refugio donde disfrutaba de una invencible sensación de libertad. Varios viajes a la azotea, siempre trepando por las rejas de la ventana y ayudado por la tubería que bajaba desde el tanque del agua, habían quedado prendidos en sus recuerdos a través de los años y las distancias, aunque de todos ellos le resultaba especialmente inolvidable el ascenso realizado la noche que optó por la azotea para llorar en solitario la muerte de su padre (185).

102. En effet, la terrasse fut pour le jeune Fernando Terry d'une part, le conte dans lequel il trouvait refuge, le lieu du rêve, le lieu du merveilleux et d'autre part, le territoire où il trouvait refuge pour pleurer – les pleurs qui renvoient à l'état émotionnel immature de l'enfant font ici écho à celles de l'adulte José María Heredia à la lecture de la lettre de Domingo Del Monte. Néanmoins, il est important de remarquer que « aquel territorio siempre conservó intacto un misterioso sabor de isla exótica ». En d'autres termes, la terrasse demeure associée au merveilleux. De sorte que la terrasse de Fernando Terry apparaît bel et bien comme la mise en abyme du passage du lieu du merveilleux au lieu du réel merveilleux. Et le lien avec le réel merveilleux, soit avec le conte *La novela de mi vida*, de se confirmer immédiatement :

¿Pero cuál había sido su última excursión? Fernando no lograba que su memoria le respondiera, quizá por la insistencia en evocar que, sentado en aquella azotea, había leído por primera vez la dramática interrogación de José María Heredia cuando, alarmado por la desproporción de los fatales designios que lo perseguían, había comprendido al fin su carácter de personaje novelesco y había preguntado —¿a quién, en realidad?— hasta cuándo viviría aquella envolvente ficción de la que no conseguía escapar... (185).

103. Le lecteur Fernando Terry se reflète autrement dans « la dramática interrogación de José María Heredia » qui est à l'origine de l'écriture du livre (Parisot-Padura, 2020 ; 1). Il est devenu ce « personaje novelesco » qui vit et lit le conte de sa vie dans *La novela de mi vida*. Ensorcelé par la talentueuse et rusée Shéhérazade-Padura, ayant cédé au compétent, prudent et habile médecin Padura, ayant accepté la présence à ses côtés du guide-pédagogue Padura, le lecteur Fernando Terry est maintenant pris – le paragraphe ouvrant la deuxième partie du livre, le lecteur est physiquement pris dans le cœur du livre – dans « aquella envolvente ficción de la que no conseguía escapar... ».

104. À la question « où suis-je ? », « la azotea de su casa » offre par conséquent une réponse idéale. Elle est le lieu qui concentre toutes les qualités

requisies pour renaître en lecteur adulte actif enfant et accéder au réel merveilleux de la société havanaise contemporaine. Par sa situation surélevée, elle permet tout d’abord de prendre de la hauteur pour voir et démasquer les différentes facettes d’une cubanité inauthentique, d’une cubanité de carte postale, entre monuments emblématiques figurant dans tous les guides touristiques et zone commerciale :

Entonces recorrió el espacio de la azotea y disfrutó de la vista privilegiada del barrio. Su casa quedaba en la parte más alta de la zona y en la distancia consiguió distinguir la cúpula del Capitolio, el obelisco gris erigido en honor a José Martí y las estructuras de algunos edificios de El Vedado (185).

105. Lieu ouvert sur la société, la terrasse est aussi un repaire privé : « Caminé hacia el otro extremo y observó el paisaje íntimo que le ofrecían los árboles del patio, sembrados todos por su padre, y a los que tantas veces Fernando trepó para alcanzar alguna fruta » (185).

106. Enfin, la terrasse tisse un lien entre les morts, les connus et les inconnus, et les vivants. Elle est un pont entre le passé et le présent :

Bajo aquellos mantos verdes, y ya en la última esquina del terreno, entrevió las tumbas de los perros que lo habían acompañado en su niñez y su juventud — Coco, Negrito, Mocho y Canelo—, a las que se habían agregado las de otros dos huéspedes de su casa, compañeros de Carmela en los largos años de su soledad, y de cuya existencia Fernando sólo había sabido por las cartas de su madre (185-186).

107. Heureux qui comme le lecteur Fernando Terry-Ulysse a donc fait un court voyage initiatique – quelques heures/un mois – dans son île-conte, pour paradoxalement y revenir – dans un conte autre, *La novela de mi vida* – et y retrouver sa place dans son royaume-terrasse et son identité, sa « cohérence personnelle » (Zayas, 2020a ; 30). Il n’est plus Personne, l’adulte qui a tenté en vain d’oublier, de nier l’enfant en lui, mais Fernando Terry, un homme complètement initié et identitairement complet, soit un lecteur adulte actif enfant.

108. Mais, surtout, heureux qui comme le lecteur Fernando Terry a été pris en charge par un un conteur philanthrope qui a su voir son malheur en comprenant la cause de la nostalgie du bonheur passé et a refusé de se soumettre à sa tyrannie pour le conduire sur la voie du bonheur, de la vérité en le libérant de ses fausses idées. Malheureusement, tous les lecteurs ne sont pas aussi chanceux. Leur infortune est alors doublement mise en abyme

dans les Mémoires de José María Heredia, à travers deux métaphores filées étroitement liées.

109. D'une part, les lecteurs malchanceux sont les esclaves malheureux, enchaînés à de fausses idées de la cubanité et abandonnés à leur triste sort. Leur insupportable condition donne lieu à « uno de los espectáculos más característicos y, para [José María Heredia], deprimentes de La Habana: el baile de los cabildos de negros ante el palacio de los Capitanes Generales de la isla » (27). Chaque année, le jour des Rois, les lecteurs étrangers à la cubanité authentique-esclaves noirs tentent d'interpeller leurs tyrans illégitimes, « los Capitanes Generales » coloniaux, dans une danse-manifestation pour dénoncer l'asservissement-cubanité inauthentique dans lequel ils les maintiennent. Plus généralement, aux quatre coins de l'île, les lecteurs-esclaves cherchent à attirer publiquement l'attention sur leur condition d'esclaves maudits, en se déchaînant symboliquement dans une danse frénétique, tel un appel au secours enrégé lancé à un sauveur :

Los negros, afiebrados por el toque rústico de los tambores, y seguramente anegados en aguardiente, bailaban como posesos, ante la mirada siempre nerviosa de las guarniciones destacadas para mantener el orden. Aquel baile, que ese mismo día y en pequeña escala se reproducía en cada pueblo de la isla, en cada ingenio azucarero y en cada cafetal, era como una advertencia de lo que no se podía permitir: porque la infamante trata de esclavos había convertido a los negros y mulatos en la mayoría de la población del país, y aquella danza de los tambores demostraba la fuerza pujante de unos hombres que, de hallar un líder, podrían revertir el destino de la isla, como unos años atrás había sucedido en la próspera Saint Domingue (27-28).

110. Leur détresse est d'autant plus touchante et l'abandon auquel les lecteurs-esclaves sont soumis d'autant plus révoltant qu'ils sont « afiebrados », soit malades bien sûr, mais surtout fougueux, habités par un violent désir impossible à contenir de s'émanciper de leurs représentations erronées de la cubanité. « [S]eguramente anegados en aguardiente », ils n'ont nullement besoin d'un entraîneur-Álvaro qui, pour les inviter à agir, leur servirait une quantité exagérée de rhum. Ils ont seulement besoin de « un líder », d'un auteur capable de les guider sur la voie de la libération, en d'autres termes d'un Libertador autre.

111. D'autre part, le lecteur infortuné apparaît sous les traits d'une autre incarnation de l'étranger : l'exilé. Plus exactement, il est l'exilé adulte qui revient sur son île, dans le livre-conte, qui se sent « étranger dans son propre pays » (Le Naour, 2020 ; 9) tant son gouverneur-auteur l'a profon-

dément modernisé(e). Telle est l'expérience que fait José María Heredia lors de son dernier retour à Cuba en 1836 quand il observe, désorienté et médusé, les transformations de la ville réalisées par le Gouverneur tyran Tacón et ses acolytes :

Apenas comenzaba a caer la tarde y, para dar tiempo, deambulé por la ciudad, que encontré muy cambiada. En los últimos años, en medio de una sorda competencia de poderes, Tacón y el intendente Villanueva habían comenzado diversas obras, cuyo resultado ya se apreciaba en las calles bien empedradas y alumbradas, o en los edificios y plazas con bellas fuentes que, por doquier, daban empaque y elegancia a una ciudad cuya prosperidad era palpable. Con el alma en vilo fui hasta más allá de extramuros, y justo donde antes se había alzado la casa de madame Anne-Marie, encontré un desolador descampado junto a lo que era el inicio de un largo paseo en construcción, que llevaría el nombre de Tacón. Desarmado por la ausencia de los últimos vestigios de aquel sitio al cual siempre fui como a un santuario, tomé cualquier rumbo y a unas pocas cuadras hallé la estructura ya en pie del nuevo teatro que el capitán general había mandado levantar y que, como el paseo, también llevaría su nombre. La ciudad que tanto y tan bien conocía empezaba a escaparse de mis viejas referencias, a hurtarme las nostalgias y a advertirme de mi condición de forastero, casi extranjero en tierra propia. Pero su olor invencible vino en mi ayuda, para recordarme que hay cosas tan verdaderas que ni el poder de los dictadores logran cambiar (288).

112. Si de tels changements urbanistiques sont *a priori* « une marque de progrès incontestable », exhibition d'une nation en construction (Le Naour, 2020 ; 9), ils témoignent également d'une volonté d'*américaniser* ou *euro-péiser* La Havane, d'en faire une capitale moderne à l'image des villes étatsuniennes et européennes marquées par la première révolution industrielle. Dans une ville massivement *étrangérisée*, et par conséquent, *décubanisée*, il n'est alors guère étonnant que le poète se sente maintenant comme un « forastero, casi extranjero en tierra propia ». La Havane transformée de 1836 n'est d'ailleurs pas sans rappeler Boston, où séjourna José María Heredia pendant son exil nord-américain :

Lo primero que llamó mi atención fue la regularidad y limpieza de sus calles, anchas y bien empedradas, tan diferentes de las estrechas y sucias vías de las ciudades cubanas. Los carruajes se movían con elegancia por aquellos caminos propicios y no sufría el transeúnte el peligro de ser cubierto de lodo (189-190).

113. Dans un effet d'échos démultipliés, l'allusion à l'absence du « peligro de ser cubierto de lodo » pour le promeneur américain doublement protégé par les rues pavées et le véhicule dans lequel il se déplace rappelle alors à son tour les explications fournies par le guide Domingo Del Monte à son ami récemment arrivé à La Havane en 1817, sur l'état du promeneur hava-

nais couvert de boue ou de poussière, selon la saison, donnant à voir la réalité réelle merveilleuse de la capitale. Ainsi, par et dans un double mouvement opposé d'association – La Havane de 1836 et Boston de 1823 – et d'opposition – les rues propres de La Havane de 1836 et du Boston de 1823, la propreté des promeneurs nord-américains vs la saleté des promeneurs havanais en 1817 –, La Havane de Tacón est davantage encore marquée du sceau de l'étrangéreté, véritable mise en abyme de l'île-conte régie par une cubanité inauthentique.

114. La Havane est devenue une façade aseptisée, un décor de carton-pâte, une vitrine de la propreté, de la technologie et du bon goût – selon les critères imposés par les modes nord-américaine et/ou européenne. Par synecdoque, la capitale est le « nuevo teatro que el capitán general había mandado levantar ». L'île-conte est devenue un territoire étranger dominé et entièrement refaçonné par des gouverneurs coloniaux-auteurs étrangers pour qui les changements urbanistiques n'ont d'autres buts que rivaliser de pouvoir (« en medio de una sorda competencia de poderes ») et être publiquement glorifiés (« un largo paseo en construcción, que llevaría el nombre de Tacón », « nuevo teatro que el capitán general había mandado levantar y que, como el paseo, también llevaría su nombre »). Les désirs tyranniques des gouverneurs coloniaux-auteurs étrangers se voient satisfaits au détriment non seulement d'une l'île-conte totalement dénaturalisée, *désauthenticisée*, vidée de son réel merveilleux, mais aussi de ses habitants de cœur-lecteurs qui se sentent exclus. Et si la douleur du sentiment d'exclusion apparaît déjà mise en abyme dans l'expérience de José María Heredia qui, à son retour en 1836, « a perdu ses repères et son repaire : la maison close de madame Anne-Marie » (Le Naour, 2020 ; 9), la condamnation à l'exil forcé du poète par Tacón souligne quant à elle son extrême violence et sa profonde injustice.
115. En définitive, le Capitaine Général Tacón construit bel et bien une nation en modernisant-étrangérisant non seulement l'urbanisme, mais aussi sa population. Il accroît d'ailleurs le nombre d'étrangers sur l'île : « Tacón había inundado la isla de esclavos, contra los deseos de los ricos cubanos, que se proponían detener el flujo de negros que, por supuesto, frenaba cualquier intento independentista [...] » (319).
116. Esclaves noirs et mulâtres ou exilé converti en étranger, tels sont les seuls visages qui peuplent maintenant l'île, tous soumis, contre leur gré, aux

transformations opérées par le despote Tacón, symbole de l'étrangéreté par le pouvoir colonial qu'il incarne et par « el pelo negrísimo » (311) qu'il arbore. En ce sens, Tacón représente le pire auteur qui soit. Car pire encore que l'auteur soumis qui accepterait de satisfaire les exigences d'un tyran-lecteur « malade de sa cubanité » (Lepage, Gil Herrero, 2020a), il existe le tyran-auteur qui sert volontairement « un café demasiado dulce » (311), tel celui que Tacón offre à José María Heredia lors de leur entretien, c'est-à-dire un tyran-auteur qui maintient ses esclaves noirs et mulâtres-lecteurs étrangers enchaînés à de fausses idées de la cubanité et *décubanise* de force les exilés-lecteurs cubains de l'extérieur et de l'intérieur. Totalement sourd et insensible aux désirs d'émancipation des uns, et à l'amour pour leur patrie des autres, l'auteur Tacón ne cherche à satisfaire que ses ambitions et ses rêves de gloire. Face à lui, José María Heredia incarne alors un triple rôle, offrant ainsi une triple lecture de leur rencontre et de leur échange (311-316). S'il est l'exilé-lecteur cubain soumis à une *décubanisation* forcée, il est aussi :

- d'une part, l'auteur justicier qui s'engage dans l'émancipation de l'île et de ses habitants, soit le fameux « líder » (28) grâce à qui les esclaves noirs et mulâtres-lecteurs étrangers « podrían revertir el destino de la isla, como unos años atrás había sucedido en la próspera Saint Domingue » (28) ;
- et inversement, il est d'autre part l'auteur victime, le conteur-chroniqueur du réel merveilleux havanais contemporain chassé de son territoire par l'auteur tyran.

117. Ou par le lecteur tyran, soit le Fernando Terry de l'*incipit* convaincu de (re)trouver l'essence cubaine dans le bar Las Vegas-fausse fiction cubaine auprès d'un serveur-auteur soumis à ses exigences et réfractaire à l'abandon de sa tyrannie (« Échame más ron » [19]). Nous l'aurons compris : Tacón est aussi le lecteur qui ne cherche à satisfaire que ses exigences, ses fausses convictions, totalement sourd et insensible aux désirs d'(aide à l')émancipation des uns, et à l'amour pour leur patrie des autres.

118. « Il était une fois un lecteur adulte esclavisé et un auteur invisibilisé, tous deux malheureux et victimes d'une *étrangérisation* forcée de leur territoire par un méchant auteur tyran. En s'engageant comme conteur-chroniqueur justicier, l'auteur libéra le lecteur adulte grâce à *La novela de mi vida*, un conte-chronique réel merveilleux havanais contemporain. Le lec-

teur pu alors renaître en lecteur adulte actif enfant, authentiquement (*re*)cubanisé. Il vécut heureux, volontairement emprisonné et soumis au bon dictateur conteur charmeur. » Ainsi se résumait le conte de ma vie en tant que lectrice de *La novela de mi vida* et le conte de la vie de Padura.

119. Tel est donc le conte de ma vie, en tant que lectrice de *La novela de mi vida* et tel est donc le conte de ta vie, à toi mon ami-frère-poète-conteur-médecin-pédagogue-guide-victime-Libertador-bon dictateur Padura. Nos deux identités se reflètent dans le partage d’une expérience personnelle à la fois même et autre. Nos « je » et « tu » s’entremêlent et se croisent avec les « je », « tu », « il » littéraires du texte, soit avec tous les personnages de *La novela de mi vida*. Lecteur, auteur, personnages de la diégèse, ensemble, nous formons maintenant une chaîne maçonnique autour du poète défunt, José María Heredia, unis dans l’expérience des mêmes épreuves :

—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... Y aunque esa ruptura sea consecuencia de una ley natural, única causa capaz de desatar los lazos fraternales que nos unen en la vida, debemos reconstruirla, ya que esos lazos jamás deben aflojarse... 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... (318).

3. Enjeux...

120. Plusieurs conclusions sont maintenant à tirer de la reprise de mon enquête et de l’analyse menée.

3.1. LES ENJEUX MICRO ET MACRO DE LA RENAISSANCE ET DE L’APPARTENANCE DU LIVRE AU ROMAN HISTORIQUE, À LA BIOGRAPHIE FICTIONNELLE D’UN PERSONNAGE HISTORIQUE ET AU ROMAN POLICIER

121. Pour commencer, conformément à notre hypothèse de départ, de nouveaux liens entre origines et architextualité ont été mis en lumière. En effet, si d’une part le conte est un récit oral dans lequel le roman *La novela de mi vida* puise son origine, il est d’autre part le genre narratif originellement associé aux origines de l’enfance et au merveilleux et qui, dans et par *La*

novela de mi vida, renaît en conte réel merveilleux havanais contemporain, destiné maintenant au lecteur adulte actif enfant. Surtout, nous notons que pour Padura, narrer le conte de sa vie est finalement une énième occasion privilégiée de réactiver, en y apportant une variation-précision, l'importance du lien entre son ancrage solide et continu dans le territoire des origines et sa légitimité précisément à écrire sur ce même territoire : en raison de ses origines et de son lieu de résidence – il n'est pas inutile de rappeler que Padura vit à Mantilla dans la maison de sa mère et que Fernando Terry revient chez sa mère où se situe précisément le territoire idéal, c'est-à-dire la terrasse –, il est l'auteur cubain le plus compétent pour pouvoir écrire le réel merveilleux havanais contemporain. Il est d'ailleurs très intéressant de noter qu'à partir de la publication de *La novela de mi vida*, Padura établit un lien plus précis entre origines et écriture dans son discours paratextuel, comme en témoignent les propos confiés en 2016 à Jacinta Cremades :

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 [...]. (Padura – Cremades, 2016).

122. La description peu avantageuse de Mantilla, quartier « assez laid, assez détérioré » de La Havane n'est alors pas sans rappeler les nombreuses descriptions des secteurs de La Havane du XIX^e et du XX^e siècles aux apparences sales, détériorées, mal famées... d'où, pourtant, grâce aux explications des personnages-guides, émerge le merveilleux.

123. En outre, si notre étude a permis de révéler l'appartenance de *La novela de mi vida* à un genre autre que ceux établis et recensés en introduction et de donner une nouvelle preuve, s'il en fallait, de l'hybridité du livre, elle nous conduit par ailleurs aux mêmes conclusions que nos travaux précédents, à savoir que « sa biographie autofictionnelle [de Padura] semble être le niveau de lecture le plus important » (Wajntraub, 2020b ; 17), et, par conséquent, aux mêmes conclusions que Caroline Lepage, Diana Gil Herrero et Élodie Peeters, qui constatent qu'« 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 » (Lepage, Gil Herrero, Peeters, 2020 ; 112). La mise en lumière d'une nouvelle (auto)représentation de la même scène dans un nouveau

décor, celui du conte réel merveilleux havanais contemporain, confirme donc l'« extraordinaire rapt historique » (Lepage, Gil Herrero, Peeters, 2020 ; 116) orchestré par l'auteur qui relègue la biographie fictionnelle de José María Heredia au rang de pur prétexte, renforçant davantage encore l'hypothèse de la fiction autobiographique comme véritable projet paduréen :

[...] 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... (Lepage, Gil Herrero, Peeters, 2020 ; 117).

124. En effet, si conformément aux codes du conte traditionnel, *La novela de mi vida* permet au lecteur de « se délivrer du cauchemar dont le mythe avait opprimé sa poitrine » (Benjamin, 1936 ; XVI), plus précisément de se libérer d'une multitude de mythes profanes fondés sur des raccourcis et porteurs d'une vision manichéenne du réel –

- ce qui est visible, ce qui est écrit n'est pas nécessairement réel ou vrai ;
- inversement, absent ne signifie pas nécessairement inexistant ou insignifiant ;
- le lieu de résidence ne détermine pas nécessairement une filiation politique ;
- être né à Cuba n'est pas une condition nécessaire et suffisante pour faire autorité et prétendre pouvoir chroniquer le réel cubain contemporain et donner à (res)sentir la cubanité authentique ;
- satisfaire les désirs des lecteurs « malade[s] de [leur] cubanité » (Lepage, Gil Herrero, 2020a) ne leur permettra pas d'accéder/de retrouver le bonheur ;
- se laisser emprisonner par un dictateur n'est pas nécessairement une expérience malheureuse –,

125. le livre permet également à Padura de poursuivre, étoffer et consolider « son propre mythe personnel ». En d'autres termes, Padura construit une nation. Il construit son île, un territoire personnel et unique, un refuge propice à la réalisation de toutes ses utopies. Construit dans et par la fiction, l'île-mythe personnel de Padura cherche à s'enraciner dans le réel, telle une « vérité littéraire » (Robert, 1981) et dans cette perspective, la redondance

est une stratégie indispensable. C’est pourquoi la fiction autobiographique de Padura ne peut se limiter à un seul décor, elle ne peut appartenir à une seule catégorie architextuelle.

126. Enfin, notre analyse révèle que parallèlement à la construction et la consolidation de son territoire mythique personnel, Padura a également mené à bien une quête du territoire architextuel, commandée par son projet littéraire. En effet, guidé par le seul désir d’écrire des romans qui soient des chroniques du réel de la société havanaise contemporaine, Padura a fait renaître le conte merveilleux pour enfants en un conte réel merveilleux havanais contemporain, soulignant ainsi l’incapacité du territoire architextuel existant à abriter son entreprise littéraire. De là, s’ensuit également son incapacité à générer un horizon d’attentes en conformité avec le projet de l’auteur et à guider par conséquent le lecteur vers la réception la plus pertinente, en d’autres termes une incapacité à générer un lecteur adapté et parfaitement compétent pour saisir le sens profond du livre. C’est pourquoi outre les quêtes territoriale et identitaire de Padura dans la création littéraire en général, et dans la littérature sur Cuba en particulier, *La novela de mi vida* rend compte aussi d’une autre double quête menée par l’auteur : une quête du territoire architextuel et une quête identitaire, soit une recherche du lecteur approprié. L’initiation du lecteur adulte à renaître en lecteur adulte actif enfant témoigne du cheminement et de l’aboutissement de la quête identitaire conduite par le maître Padura. Le territoire et le lecteur idoines ne sont pas livrés sur un plateau. Tous deux nécessitent une recherche – la quête du territoire et la quête identitaire entreprises par Fernand Terry. Puis pour trouver le territoire, sera nécessaire une re-signification – l’île-conte pour enfant renaît en île-conte réel merveilleux havanais contemporain – ou un réaménagement si profond qu’il équivaut à la construction d’un nouvel espace – l’île urbanistiquement et démographiquement transformée par Tacón. Enfin, pour trouver le bon lecteur, il faudra recourir à une initiation-éducation.

127. Pour Padura, il n’est pas envisageable de s’enraciner librement et immuablement dans un territoire existant insatisfaisant et prendre le risque d’une réception manquée. L’auteur s’y refuse. C’est pourquoi « Padura se montre coutumier de ce que l’on appellera la dénégation générique » (Lepage, Gil Herrero, Peeters, 2020 ; 127). Toutefois, nous remarquerons qu’il ne s’agit pas d’un catégorique « refus de l’étiquetage » (Lepage, Gil Herrero, Peeters, 2020 ; 128), mais, plus exactement, d’une volonté obses-

sionnelle de systématiquement nuancer, repréciser l'étiquetage, afin que soient mieux saisies la complexité et l'originalité de son projet :

Como yo no escribo novelas policiacas-policiacas, sino falsas novelas policiacas, ni novelas históricas-históricas, sino novelas que utilizan la historia, mi visión de lo genérico es muy heterodoxa y eso me da una gran libertad a la hora de escribir. Uso los recursos que necesito, para buscar los efectos que necesito y decir lo que necesito (Parisot-Padura, 2020 ; 6).

128. Comme en témoigne la triple répétition du verbe « necesito », l'entreprise de l'auteur dans et par *La novela de mi vida* requiert une ressignification des territoires du roman policier et du roman historique. Le livre est un roman policier même et autre. De la même manière, il est un roman historique même et autre. De sorte que pour appréhender le sens véritable du livre, le lecteur de *La novela de mi vida* doit non seulement se livrer à des transpositions hétérodiégétiques du texte, mais aussi à des transpositions des territoires architextuels auxquels le livre est à première vue rattaché. Dans cette perspective, chaque reprécision de l'étiquetage architextuel apparaît comme une leçon de lecture dispensée afin de trouver-construire le bon lecteur. Gouverné par son double projet de fiction autobiographique et de conte-chronique réel merveilleux havanais contemporain, Padura fait renaître des territoires existants en alliant quête du territoire architextuel et quête identitaire du bon lecteur :

Ce roman [*Le palmier et l'étoile*] 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 mode consensus) [...] (Lepage, Gil Herrero, Peeters, 2020 ; 136).

129. Padura cherche à sceller le pacte de lecture le plus pertinent avec son lecteur. Padura veut que son lecteur soit qualifié pour saisir avec justesse son entreprise personnelle et littéraire. En marge ou aux frontières des territoires architextuels existants, Padura, par et dans son œuvre, « génère et réinvente », « trace [...] le périmètre » en vue d'une bonne « réception », « interprétation » par un lecteur initié.
130. Ainsi, la manie qu'a Padura d'inlassablement discuter, repréciser, nuancer et renommer les étiquettes architextuelles appliquées à son livre et de continuellement guider son lecteur de manière explicite dans le para-

texte et dans le péri-texte, et de manière métalittéraire dans la diégèse, traduisent un dépassement des frontières des territoires architextuels préexistant aux auteurs contemporains. Les lignes bougent, les territoires sont redessinés. Il apparaît donc nécessaire de rendre compte de la cartographie architextuelle extrême contemporaine. C’est pourquoi, afin de prolonger au niveau macro la réflexion initiée par Padura au niveau micro et répondre à la consécutive invitation de Caroline Lepage, Diana Gil Herrero et Élodie Peeters à « trouver les outils susceptibles de permettre de bâtir la nouvelle Histoire de la littérature » (Lepage, Gil Herrero, Peeters, 2020 ; 136), je tenterai, maintenant, de me lancer, bien modestement, dans une double quête territoriale et identitaire et d’avancer, à cet égard, les maigres prémices de ma réflexion.

131. Comme le suggère Padura quand il affirme que « no escrib[e] ni novelas históricas-históricas, sino novelas que utilizan la historia », il utilise le roman historique pour mieux s’en libérer et aller *au-delà* des limites du genre. Ainsi, Padura ressignifie le territoire du roman historique qui renaît autre, au-delà notamment des frontières que pose implicitement l’adjectif « historique » puisque celui-ci convoque immédiatement et quasi exclusivement une temporalité passée, véhiculant ainsi l’idée que la perspective (extrême) contemporaine n’est que secondaire, voire inexistante. Et le nouveau roman historique d’entretenir une vision restreinte du roman historique quand dans son étude consacrée au nouveau roman historique, le théoricien de référence en la matière, Seymour Menton, affirme que : « La definición más apropiada es la de Anderson Imbert, que data de 1951 : “Llamamos ‘novelas históricas’ a las que cuentan una acción ocurrida en una época anterior a la del novelista” » (Seymour, 1993 ; 33).

132. À cet égard et en raison de la ligne narrative consacrée à Fernando Terry, personnage né comme l’auteur dans les années 1950, le livre de Padura ne peut en toute logique pas appartenir au territoire du nouveau roman historique alors même que « les paradigmes du nouveau roman historique, énoncés, par exemple, par Seymour Menton ou d’autres théoriciens, inscrivent dans ce genre *La novela de mi vida* » (Lucien, 2020 ; 194). Son exclusion est déroutante. Et pourtant, tel est le sort subi par les romans qui entremêlent les époques passée et contemporaine, au risque de mettre le propre Seymour Menton dans une position inconfortable :

Más difícil es justificar la exclusión de la categoría de novela histórica de aquellas novelas cuyos narradores o personajes están anclados en el presente o

en el pasado reciente pero cuyo tema principal es la re-creación de la vida y los tiempos de un personaje histórico lejano (Seymour, 1993 ; 34).

133. Pour les œuvres qui, à l’instar de *La novela de mi vida*, dépassent les frontières du roman historique, il apparaît donc nécessaire d’attester officiellement la renaissance du roman historique en le rebaptisant. Nous l’observons de nouveau : quête identitaire et quête territoriale sont intimement liées. À une variation près : il s’agit, maintenant, d’une quête identitaire autre, celle du nom à donner au territoire architextuel ressignifié. Renommer le territoire ressignifié en recourant au préfixe *trans-* permettrait alors non seulement de certifier son existence et de lui donner une place visible dans l’Histoire littéraire, mais donnerait aussi à lire la propre raison d’être du territoire ressignifié, à savoir le dépassement des frontières du (nouveau) roman historique. Sur le territoire du (nouveau) roman transhistorique, les actions diégétiques non nécessairement exclusivement ancrées « en una época anterior a la del novelista » ne seraient plus condamnées à l’exil forcé. Pour permettre au lecteur Fernando Terry, aussi perdu dans l’espace que dans le temps, de saisir avec pertinence l’entière portée du projet auctorial, le guide Padura doit dans un premier temps trouver le bon territoire architextuel, l’espace dans lequel son lecteur pourra se situer de manière juste dans le temps, entre passé et (extrême) contemporanéité, avant d’en trouver la bonne dénomination. En d’autres termes, Padura doit trouver un territoire architextuel dont les critères définitoires et le nom ne privilégient pas le passé, au risque de gommer dans l’esprit du lecteur, dans l’horizon d’attentes et la posture réceptive générés, la place et le rôle d’une perspective extrême contemporaine. Et ce, alors même que comme le rappellent pourtant Caroline Lepage, Diana Gil Herrero et Elodie Peeters : « [...] 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 ? » (Lepage, Gil Herrero, Peeters, 2020 ; 126).

134. Dans la quête de territoire spatio-temporel et la quête d’identité, la renaissance du (nouveau) roman historique en (nouveau) roman transhistorique offre donc une alternative, et surtout une possible réponse à la fois aux difficultés de classification architextuelle de *La novela de mi vida*, et, par conséquent, aux soucis de réception qui peuvent s’ensuivre, et également aux guidages de lecture répétés du patient pédagogue Padura.

135. Quant à la biographie fictionnelle de personnage historique, nous notons qu'elle est quant à elle soumise à une double ressignification : d'une part, sur le volet historique en tant que sous-catégorie du (nouveau) roman historique et d'autre part, sur le plan du biographique. De sorte qu'elle mériterait de renaître sous le nom de « transbiographie fictionnelle de personnage historique », invitant alors le lecteur à dépasser ses limites sur tous les fronts :

- en envisageant d'une part, d'autres sujets biographiés pouvant appartenir à d'autres époques que le passé et en considérant le biographique dans sa plus grande diversité ;
- et d'autre part, en dépassant l'écriture d'une vie comme seul projet du livre.

136. S'autoriser à aller au-delà des frontières des territoires architextuels existants pour satisfaire leur entreprise littéraire, telle est l'intention des auteurs postmodernes que partage et revendique Padura, notamment dans son rapport avec le roman policier :

Yo creo que los límites de la novela policial en estos momentos - no estoy hablando ya de la novela policial clásica estilo Agatha Christie, ni siquiera de la novela policial del *hard-boiled* americano de Chandler o de Hammett, sino en la novela policial contemporánea -yo creo que los límites se han perdido, que no existe el límite y que lo que puede quedar es una intención de escribir un tipo determinado de novela que tenga características de novela policial. [...] Mi intención de utilizar determinado tipo de recursos de la novela policial, sin pensar en límites, es lo que me acerca al género (Wieser – Padura, 2005).

137. Et si Padura se prévaut de dépasser les frontières du roman policier, de chercher un nouveau territoire pour mener à bien son projet littéraire, il marque aussi son engagement dans la quête identitaire quand il rebaptise la « novela policial » en « novela policial contemporánea ». Et c'est précisément parce que *La novela de mi vida* ne se réduit pas à une simple double recherche du manuscrit perdu de José María Heredia et du traître de Fernando Terry et que le projet qu'elle porte se fonde sur d'autres (en)quêtes – identitaire et territoriale spatio-temporelle – qu'elle dépasse les frontières du roman policier pour trouver domicile dans le territoire ressignifié du roman policier contemporain. Et c'est précisément, donc, parce que *La novela de mi vida* relève du territoire architextuel du roman policier contemporain que pour Padura, « [a]unque no lo parezca yo creo que la

más policíaca de mis novelas es *La novela de mi vida* » (Wieser – Padura, 2005).

3.2. LES ENJEUX MICRO ET MACRO DE LA RENAISSANCE ET DE L'APPARTENANCE DU LIVRE AU ROMAN DU DICTATEUR ET AU ROMAN DU LIBERTADOR

138. Enfin, je m'intéresserai à deux autres territoires architextuels, également préexistant à *La novela de mi vida*, mais auxquels le livre n'a, en revanche, à ma connaissance, jamais été rattaché : le roman du Dictateur et le roman du Libertador. Il est vrai que de telles appartenances génériques n'ont pas été revendiquées ni par Padura, ni par les maisons d'édition et qu'elles ne s'imposent pas de manière évidente, en particulier le roman du Dictateur.
139. En effet, *La novela de mi vida* ne s'articule pas autour d'un dictateur, ni de manière plus générale, autour d'une figure du pouvoir référentiellement identifiée ou archétypale. Seul le Capitaine Général Tacón pourrait assumer ce rôle. Mais excepté dans la courte scène de son entretien entre José María Heredia (310-316), son protagonisme littéral n'est que très relatif. Toutefois, le personnage joue un rôle essentiel. Représentation d'un pouvoir colonial despotique qui accroît la population d'esclaves noirs et mulâtres, qui s'oppose à l'émancipation des Cubains/à sa propre émancipation et qui *étrangérise* l'île et ses habitants/consolide par ses exigences l'*étrangérisation* de l'île et sa propre *décubanisation*, Tacón incarne le dictateur-auteur/lecteur. Plus exactement, il incarne un duo de mauvais dictateurs, formidable contrepoint et faire-valoir propice au développement et à la mythification du bon dictateur-auteur. Dans un engagement citoyen et littéraire, au nom de la vérité et de l'amour de la patrie, et en dépit de sa condamnation à l'exil-invisibilité, le bon dictateur-auteur s'oppose catégoriquement à la tyrannie du lecteur « malade de sa cubanité » (Lepage, Gil Herrero, 2020a ; 6) et l'enferme-interne dans son île-conte-maison de redressement-hôpital pour le corriger-désintoxiquer et lui inculquer-perfuser la cubanité authentique. Dans cette perspective, il devient donc légitime d'envisager *La novela de mi vida* comme un roman du Dictateur.
140. Néanmoins, pour parodier Padura, nous notons immédiatement qu'il ne s'agit pas d'un « roman du Dictateur-du Dictateur », autrement dit d'un roman du Dictateur *stricto sensu*. De nouveau, nous constatons comment, en transgressant les frontières du territoire architextuel, Padura fait

renaître celui-ci, prolongeant ainsi les transformations et les redélimitations consécutives qui ont marqué le genre dans l’Histoire littéraire. Avant tout, il convient de rappeler, à l’instar de l’écrivain guatémaltèque Augusto Monterroso en 2006, que si le dictateur n’est pas une invention hispanoaméricaine, l’origine du roman du Dictateur est bel et bien quant à elle hispanoaméricaine :

Entre las cosas que Hispanoamérica no ha inventado se encuentran los dictadores; ni siquiera los pintorescos y mucho menos los sanguinarios. Los dictadores son tan antiguos como la historia, pero nosotros, de pronto, asumimos alegremente esa responsabilidad y en Europa, que con dificultades ha vivido sin uno desde que los romanos les dieron nombre, hace algunos años comenzaron a pensar qué divertido, cómo Hispanoamérica puede dar estos tipos tan extraños, olvidando que ellos acababan de tener a Salazar, a Hitler y a Mussolini, y que todavía contaban con Francisco Franco. Y fue así como en un momento dado la literatura hispanoamericana se dio a producir novelas sobre tiranos, y hoy tenemos varias que se leen, se discuten y se traducen; y unas son buenas y otras no tanto (Monterroso, 2006).

141. En outre, il est fort intéressant de noter que les références aux dictateurs « pintorescos » et aux « sanguinarios », puis au regard « divertido » des Européens sur les premiers romans du Dictateur hispanoaméricains, évoquent à demi-mots une évolution majeure dans la période *post-boom* qui a marqué et redessiné tant le territoire architextuel du roman du Dictateur que son horizon d’attente : le passage d’une figure du pouvoir caricaturale au dictateur barbare, parallèlement à un abandon du réel merveilleux. En 1997, l’écrivain argentin Mempo Giardinelli soulignait en effet de manière éloquent le rôle des deux paradigmes étroitement liés, à l’origine de la reconfiguration post-boom des frontières du roman du Dictateur :

No hay autocompasión ni guiños cómplices, **no exageración, no exotismo** para que en Norteamérica y Europa confirmen lo que prejuiciosamente ya piensan de nosotros: que somos desordenados, holgazanes, impuntuales, corruptos, machistas o incapaces de vivir en democracia. Véase nomás el notable cambio en la mítica figura del dictador literario latinoamericano. Los tiranos jugueteros y hasta graciosos se mutaron en juntas militares, en Stroessner, en Pinochet, en Videla. La escritura del *posboom* ya no se ocupa del viejo y literariamente mítico dictador decimonónico, personaje casi caricaturesco, paternalista, involuntariamente simpático y jocosamente arbitrario y corrupto al frente de una república bananera. No, los últimos dictadores fueron asesinos fríos, inteligentes y hasta educados. Ya no se trató de simpáticos canallas **para maravillar a lectores europeos**, sino de represores de carne y hueso que aprendieron mucho de Europa, autoritarios reconocibles que sabían hablar en público y eran muy bien recibidos en Washington hasta que se embarcaron en una guerra que bastardeó una causa justa, y que se resistieron a ser juzgados (Giardinelli, 1997 ; 182 ; nous surlignons).

142. Une autre évolution est ensuite à noter, celle amorcée par l'avènement du dictateur référentiel et la mise en fiction de documents historiographiques authentiques. Comme le rapporte Carlos Ferrer Plaza dans sa thèse consacrée à la « Poética de la novela del dictador hispanoamericano. Origen, evolución y agotamiento de un subgénero novelístico », selon le critique cubain Roberto González Echeverría, *Yo el Supremo* du Paraguayen Roa Bastos, est le premier roman du Dictateur à mettre en œuvre les deux paradigmes, marquant alors en 1974 un nouveau dépassement des frontières du territoire architextuel et invitant ainsi à tracer une nouvelle cartographie de l'Histoire littéraire :

González Echeverría (2001) hace referencia a la ruptura realizada por Roa Bastos subrayando como diferencia significativa entre *El recurso del método*, *El otoño del patriarca* y *Yo el Supremo* la elección del autor paraguayo de presentar un dictador histórico en lugar de «un compuesto de varios dictadores» y de ficcionalizarlo a través «de textos reales del doctor Francia o sobre él», cuya importancia estriba, según el crítico, en la revelación del agotamiento del recurso de la narrativa precedente a «manuscritos encontrados, documentos perdidos hace mucho tiempo que son recuperados, y otros similares» [...] (132) (Ferrer Plaza, 2016 ; 441).

143. Il n'est alors pas inintéressant de rappeler que Seymour Menton associe également *Yo el Supremo* à la naissance du nouveau roman historique (Menton, 1993 ; 31). De sorte que le roman de Roa Bastos marque un tournant doublement majeur pour le territoire du roman du Dictateur, car non seulement celui-ci voit ses frontières redessinées, mais il glisse également à l'intérieur d'un autre territoire architextuel en pleine renaissance. Reconfiguration *désorientante* ou chronique d'une mort annoncée ? Toujours est-il que quand Mario Vargas Llosa publie en 2000 *La fiesta del chivo* consacrée aux dernières heures du dictateur dominicain Trujillo, l'écrivain et critique argentin Tomás Eloy Martínez signe dans *El País* un article intitulé « La resurrección del dictador » dans lequel il évoque une critique de presse qui se demandait « por qué Vargas Llosa ha elegido escribir otra novela del dictador tan a destiempo, veinticinco años después de *El otoño del patriarca* y de *Yo el Supremo* (Eloy Martínez, 2000). Et Tomás Eloy Martínez de répondre :

Tal vez porque ahora es más oportuno que antes. En 1974 y 1975, las novelas del dictador eran una respuesta al afán de los poderes absolutos por apropiarse de la escritura de la verdad y por negar toda verdad que no fuera la oficial. Ahora que están renaciendo los autoritarismos bajo la forma de democracias manipuladas y malversadas -en el Perú de Fujimori, en la Venezuela de Chávez-, los extremos inverosímiles de la tiranía trujillista sirven para recordar que la aceptación

de los primeros abusos acaba en la aceptación de otros abusos peores, y que los países anestesiados por la propaganda y el providencialismo se acostumbran a tolerar casi cualquier cosa (Eloy Martínez, 2000).

144. Ainsi, *La fiesta del chivo* dont l’écriture et la publication « a des-tiempo » marquent le retour sur scène, « [l]a resurrección » d’un genre endormi, voire donné pour mort, témoigne plus exactement d’une nouvelle renaissance du territoire architextuel : depuis une perspective extrême contemporaine, « están renaciendo los autoritarismos bajo la forma de democracias manipuladas y malversadas », le dictateur Trujillo n’étant plus que la mise en abyme des présidents de républiques actuels, véritables dictateurs déguisés. De sorte qu’en 2000, *La fiesta del chivo* inaugure un nouveau double tournant dans l’Histoire littéraire : d’une part, le livre de l’écrivain péruvien réveille/ressuscite un territoire architextuel endormi ou mort englouti par le nouveau roman historique et d’autre part, il fait renaître le roman du Dictateur en soulignant la dimension métaphorique extrême contemporaine de la figure du dictateur. À la manière du narrateur de « Kafka y sus precursores » de Borges, *La fiesta del chivo* qui a bénéficié d’une évidente résonance dans l’actualité politique du début de siècle, invite à relire autrement, depuis une perspective (extrême) contemporaine, les romans du Dictateur qui l’ont précédé, et à peut-être rétrospectivement modifier les frontières du territoire architextuel établies depuis le XIX^e siècle, soit depuis les origines du roman du Dictateur.

145. À la lumière de l’évolution du genre, il convient donc, maintenant, de préciser l’horizon d’attente généré par le roman du Dictateur pour un lecteur du XXI^e siècle, plus particulièrement pour le lecteur de *La novela de mi vida*. Dans l’horizon d’attentes d’un lecteur en 2002, un roman du Dictateur est un roman dans lequel :

1. le protagoniste est un archétype du pouvoir politique ou une figure du pouvoir politique référentielle soumis à une démystification dans et par la fiction ;
2. celui-ci s’ancre dans un cadre spatio-temporel réel merveilleux ou s’inscrit dans le réel historique ;
3. le dictateur peut métaphoriquement renvoyer à un ou plusieurs autres figures/entités autoritaires ;

4. sont mis en fiction des documents historiographiques fictifs, introduits par quelques poncifs narratifs, ou des documents historiographiques authentiques.

146. Cela étant posé, il est alors fort intéressant d'évaluer maintenant dans quelle mesure *La novela de mi vida* satisfait l'horizon d'attentes du lecteur. En d'autres termes, il s'agit d'examiner dans quelle mesure le livre de Padura trouve sa place spatio-temporelle parmi les caractéristiques du genre qui ont originellement dessiné, puis repoussé au fil du temps, les limites du territoire architextuel du roman du Dictateur. Tout d'abord, concernant le personnage du dictateur, nous constatons que dans *La novela de mi vida*, contrairement à l'ensemble des romans du Dictateur antérieurs, le dictateur n'est pas littéralement incarné par un unique protagoniste. Il émerge de lectures autres de nombreux personnages littéraires du texte qui ne représentent pas des figures du pouvoir politique. Plus précisément, il émerge de lectures multiples et croisées des reflets de Domingo del Monte, Álvaro, Delfina, José María Heredia... En outre, *La novela de mi vida* se présente comme un roman du bon Dictateur. Point de dictateur cruel à démystifier. Dans un total renversement, *La novela de mi vida* construit et consolide au contraire le mythe personnel du bon Dictateur Padura. De sorte que *La novela de mi vida* apparaît comme une transgression totale du roman du Dictateur. Et à en juger par la façon dont il renverse aussi les autres caractéristiques et dépasse ainsi les dernières frontières du roman du Dictateur, Padura désire une renaissance complète du territoire architextuel. En effet, nous notons également que sous la plume de Padura, le réel merveilleux et le réel historique ne renvoient plus à deux cadres spatio-temporels opposés, mais sont harmonieusement réunis dans le conte-chronique réel merveilleux havanais contemporain. Enfin, à travers les Mémoires fictifs de José María Heredia, Padura renoue avec la tradition de la mise en fiction de documents historiographiques fictifs tout en renversant le recours au topique des « manuscritos encontrados, documentos perdidos hace mucho tiempo que son recuperados, y otros similares » (González Echeverría, 2001 ; 132). En définitive, Padura prend systématiquement le contre-pied de toutes les caractéristiques du roman du Dictateur. Le maître Padura se joue et déjoue les codes du roman du Dictateur pour, dans la logique du renforcement de sa fiction autobiographique, d'une part mieux faire une nouvelle fois montre de son talent, et d'autre part s'inscrire aux origines d'une renaissance profonde du genre, et au-delà,

aux origines de la construction littéraire d’une nation hispano-américaine authentique. À l’inverse du mauvais dictateur Tacón qui construit la nation cubaine « para maravillar a lectores europeos » (Giardinelli, 1997 ; 182), le bon dictateur Padura, le fervent patriote cubain et au-delà, hispanoaméricain, construit dans son île-conte un territoire et une identité hispano-américaines authentiques, dans l’espoir de rompre la malheureuse association entre roman du Dictateur, réel merveilleux et fausse identité hispano-américaine et de mettre définitivement fin à une représentation erronée et préjudiciable de l’identité hispano-américaine. Dans leurs déclarations précédemment citées, les écrivains guatémaltèque et argentin, Monterroso et Giardinelli, pointaient déjà du doigt les préjugés des Nord-Américains et des Européens qui trouvaient un renforcement dans le roman du Dictateur réel merveilleux. La critique María Cristina Pons explique, en effet, très bien les risques du roman du Dictateur réel merveilleux sur la construction identitaire hispano-américaine et dont Gabriel García Márquez avait, lui aussi, pris conscience :

El general en su laberinto –como otras recientes novelas históricas que tratan el tema del poder– parece indicar que seguir reflexionando sobre el tema del dictador y del poder absoluto en términos totalizantes, arquetípicos y de tiempos que se repiten puede terminar en la mixtificación del mismo mito del poder absoluto. Es decir, se corre el riesgo de que esa producción literaria de representaciones del poder revierta su dimensión crítica y termine siendo una forma de expresión cultural que colabore en la perpetuación de la imagen fatalista del poder absoluto como algo inherente a la cultura latinoamericana, como algo inevitable, algo a lo cual estamos condenados de manera indefinida (Pons, 1996 ; 261).

147. Dans la perspective d’une émancipation du territoire et de l’identité hispano-américaines enchaînée à de fausses représentations d’elle-même, il est enfin légitime d’inscrire *La novela de mi vida* dans le territoire architextuel du roman du Libertador. Dans l’horizon d’attentes des lecteurs, le roman du Libertador est un roman dont le protagoniste est le Vénézuélien Simón Bolívar qui oeuvra dès 1813 à l’émancipation non pas uniquement de son pays, mais aussi de la Bolivie, de la Colombie, du Panama, de l’Équateur et du Pérou. Fondateur de la Grande Colombie qui regroupait alors la Colombie, le Panama, l’Équateur et le Venezuela, il rêvait de construire une nation qui regrouperait tous les pays d’Amérique latine. L’auto-représentation de Padura en un autre Simón Bolívar apparaît donc manifeste. Toutefois, nous pouvons supposer qu’une telle étiquette inviterait d’emblée le lecteur de *La novela de mi vida* à voir en premier lieu José María Heredia

comme un autre Libertador engagé lui aussi dans l’émancipation d’une autre colonie espagnole. Initié dans et par le livre à devenir un lecteur actif enfant, nous pouvons aussi présumer que le lecteur ne tarderait pas ensuite à lire autrement le texte, à voir au-delà des apparences un autre Simón Bolívar.

148. Nous l’aurons compris : dans et par *La novela de mi vida*, Padura resignifie les romans du Dictateur et du Libertador, repoussant ainsi les frontières des deux territoires. Mais qu’en est-il de leur identité, c’est-à-dire de leur dénomination ? Convient-il, comme nous l’avons proposé au sujet de la renaissance du roman historique, de la biographie fictionnelle d’un personnage historique et du roman policier, de renommer le territoire architextuel ? Et si oui, comment ?
149. L’ajout de l’adjectif « nouveau » n’apparaît guère convaincant. Il soulignerait davantage une rupture dans l’Histoire littéraire alors que la renaissance opérée par Padura révèle, au contraire, une continuité ressignifiée.
150. Alors pourrions-nous, peut-être, parler de « roman de l’autre Dictateur » ou de « roman de l’autre Libertador ». Mais, là encore, la formule ne convainc pas. Outre son manque d’esthétisme, son ambiguïté est à déplorer. Si l’adjectif « autre » doit uniquement porter sur la lecture littérale du dictateur et du Libertador et, donc, modifier l’horizon d’attentes du lecteur uniquement sur ce premier niveau de lecture – en d’autres termes, le lecteur ne doit pas nécessairement attendre de trouver un dictateur comme protagoniste, ni Simón Bolívar –, il peut aussi, malheureusement, s’entendre comme une invitation à des niveaux de lecture autres, métaphoriques, du Dictateur et du Libertador. Si la suggestion n’est pas fautive, elle est néanmoins préjudiciable aux deux territoires architextuels et aux romans qui les composent. En effet, en actant une possible lecture métaphorique, elle sous-entend l’absence d’une telle lecture dans les romans qui ont précédé *La novela de mi vida*, annulant alors leur lecture rétrospective à la lumière des transgressions opérées dans et par le livre de Padura. Or, il y a fort à supposer que, selon la démarche du narrateur de la nouvelle « Kafka y sus precursores » de Borges, la modification des territoires architextuels du roman du Dictateur et du roman du Libertador conduise à la renaissance de textes antérieurs, autrement lus, et par conséquent à leur potentielle déterritorialisation-reterritorialisation, soit à de nouvelles transformations de la cartographie de l’Histoire littéraire hispano-américaine.

151. Par ailleurs, le territoire architextuel se trouve tant ressignifié, en particulier celui du roman du Dictateur, que la littéralité du texte ne donne à lire ni une figure de pouvoir, ni Simón Bolívar. De sorte que le lecteur comprend d'emblée qu'il doit se lancer dans une quête identitaire du Dictateur et/ou du Libertador. C'est pourquoi je serai favorable à la conservation de la même dénomination, la revendication de l'auteur et de l'éditeur de l'appartenance du livre au roman du Dictateur et/ou au roman du Libertador suffisant à elle seule à agir sur l'horizon d'attente du lecteur et à le guider vers une réception pertinente du projet de l'auteur.
152. En définitive, nous l'aurons compris, Padura développe et renforce son mythe personnel sur tous les territoires architextuels. Dans cette perspective, il aspire en premier lieu à marquer l'Histoire littéraire par et dans *La novela de mi vida*. Et l'inscription de *La novela de mi vida* dans deux territoires architextuels supplémentaires, le roman du Dictateur et le roman du Libertador, le confirme. Leurs codes sont transgressés pour mieux repousser une nouvelle fois les frontières territoriales et redessiner la cartographie de l'Histoire littéraire hispano-américaine. Mais plus encore : une lecture architextuelle autrement éclairée de *La novela de mi vida*, depuis l'angle du roman du Dictateur et du roman du Libertador, révèle ensuite que Padura aspire aussi à marquer l'Histoire transnationale hispano-américaine, consolidant ainsi davantage encore son mythe personnel d'écrivain engagé citoyennement pour œuvrer au bien non seulement de la cité-littérature et de la cité-nation cubaines, mais également de la cité-littérature hispano-américaine et de la cité-nation supranationale. En d'autres termes, Padura aspire à être aux origines d'une nouvelle Histoire littéraire cubaine et hispano-américaine et d'une nouvelle identité cubaine et hispano-américaine, de sorte que la relation entre origines et architextualité démontre à nouveau sa fécondité.
153. Cela étant mis en lumière, il apparaît donc fort curieux que l'auteur n'ait jamais revendiqué de tels ancrages architextuels. Les étiquettes de roman du Dictateur et de roman du Libertador seraient-elles susceptibles de porter préjudice à *La novela de mi vida* ? Encore associée à une époque révolue, à un genre endormi, et liée à une représentation mensongère de l'identité hispano-américaine, l'étiquette de roman du Dictateur plus particulièrement compromettrait-elle les ventes du livre ? Ulysse-Padura aurait-il donc cédé aux sirènes du marketing ? Pour satisfaire ses rêves de gloire et de reconnaissance, l'auteur serait-il donc aussi un reflet inversé d'Álvaro,

soit le frère ennemi prêt à abandonner un Fernando-roman du Dictateur ancré dans le passé, endormi et « malade de sa cubanité »-son hispanité (Lepage, Gil Herrero, 2020a ; 6) ? L'hypothèse mérite d'être posée. À cet égard, il est d'ailleurs alors fort intéressant de rappeler que malgré « la rédaction de quatrième de couverture qui postule la représentativité et l'authenticité » (Lepage, 2021 ; 3), déjà la tétralogie de *Las Cuatro estaciones* avait été soumise à :

[...] une « esthétisation » opérée par la moulinette marketing des éditeurs..., notamment en France [...]. Cela comprend [...] 3) le choix d'un changement des titres – *L'Automne à Cuba* et *Mort d'un Chinois à La Havane*, sans doute plus « exotique » que *Paisaje de otoño* ou *La cola de la serpiente...* ou *Électre à la Havane*, sans doute plus « appétissant » que *Máscaras* –, 4) l'affichage en couverture de vieilles et belles photos de vieilles et belles maisons d'une belle et vieille Havane... [...] (Lepage, 2021 ; 3).

154. De la même manière, bien que *La novela de mi vida* ne verse pas dans l'exotisme linguistique et que le texte ne soit pas marqué par une « altérisation du signifiant » (Mencé-Caster, 2020 ; 39), la maison Métailié prolonge l'opération marketing initiée dans la tétralogie, notamment par le choix de traduction du titre, *Le palmier et l'étoile*, et la référence notoire à l'arbre-emblème cubain, soit à un cliché de la cubanité (Wajntraub, 2020b ; 29).

155. Héros ou anti-héros ? Bon dictateur ou mauvais dictateur-Tacón ? Entre les deux, oscille Padura. Identité éclatée dans une grande variété de territoires architextuels ressignifiés, dans les reflets directs et inversés d'une infinité de personnages intratextuels et intertextuels, Padura demeure insaisissable. Où est-il ? Qui est-il ? La quête du territoire et la quête identitaire sur Padura est insoluble, vouée à l'indétermination. Mais qu'importe. Padura n'attend pas d'être jugé. Christophe Colomb-Padura n'attend pas d'être canonisé ni dans le réel, ni dans et par *El arpa y la sombra* (1979). Dans et par *La novela de mi vida*, José María Heredia-Padura se charge lui-même « de la reparación histórica y literaria de su existencia que suponía aquel relato » (35). Dans et par *La novela de mi vida*, Christophe Colomb-Padura, l'homme qui a donné à voir au monde un autre réel, qui a repoussé les frontières de l'empire espagnol, redessinant alors la cartographie mondiale, se fait pape et s'auto-canonise. Ainsi, José María Heredia-Padura se livre à une véritable joute poétique avec son frère-ami-poète Domingo Del Monte-Alejo Carpentier, « [a]grediendo[se] a versos » (22). Dans un dialogue transgressif avec le livre de l'écrivain musicologue, *La*

novela de mi vida devient « el montaje de las caligrafías de su padre José María y de su madre Jacoba, mientras establecían un dramático contrapunto, como el de una sonata ejecutada a cuatro manos por dos pianistas que únicamente consiguen la perfección en el mutuo complemento sobre el ébano y el marfil del teclado » (33-34). Les deux pianistes, Carpentier et Padura, se complètent. La perfection est atteinte : dans et par *La novela de mi vida*, « El Invisible —sin peso, sin dimensión, sin sombra, errante transparencia para quien habían dejado de tener un sentido las vulgares nociones de frío o calor, día o noche, bueno o malo— » [Carpentier, 2020 ; 167] est maintenant devenu visible, canonisé.

Bibliographie

BENJAMIN Walter, « Le conteur. Réflexions sur l’œuvre de Nicolas Leskov », in *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000 (1936), p. 114-151. Consultable sur : <http://dormirajamais.org/narrateur/>.

BORGES Jorge Luis, « Kafka y sus precursores », in *Otras inquisiciones*, Madrid, Alianza Editorial, Coll. Biblioteca Borges, 1997 (1952).

BOUJOU Emmanuel, « Mal d’archive, bien du roman », in *Fabula / Les colloques : « Les écritures des archives : littérature, discipline littéraire et archives »*, 2019. Consultable sur : <http://www.fabula.org/colloques/document6326.php>.

CARPENTIER Alejo, *El reino de este mundo*, Barcelona, Austral Espasa, 2015 (1949).

_____, *El arpa y la sombra*, Madrid, Alianza editorial, 2020 (1979).

CHEVALIER CUETO Clara, « “Hijos de Cuba” o “hijos de puta”: los lazos paternofiliales en *La novela de mi vida* de Leonardo Padura Fuentes », in *Crisol*, n° 13 (2020), *La novela de mi vida de Leonardo Padura: miscellanées*. Consultable sur : <https://crisol.parisnanterre.fr/index.php/crisol/article/view/388/435>.

COQUIL Benoît, « Utopie et hétérotopies dans *La novela de mi vida*, de Leonardo Padura », in *Crisol*, n° 13 (2020), *La novela de mi vida de*

Leonardo Padura: *miscellanées*. Consultable sur :
<https://crisol.parisnanterre.fr/index.php/crisol/article/view/298/328>.

CREMADES Jacinta, « Leonardo Padura, le Havanais universel », in *Le Nouveau Magazine Littéraire*, mensuel 569, juillet-août 2016. Consultable sur : <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 », in in *Crisol*, n° 13 (2020), *La novela de mi vida de Leonardo Padura: miscellanées*. Consultable sur : <https://crisol.parisnanterre.fr/index.php/crisol/article/view/322/349>.

DE IPOLA Julia, b) «“Porque la cubana es...”: cubanía y personajes femeninos en *La novela de mi vida* de Leonardo Padura Fuentes», in *Crisol*, n° 13 (2020), *La novela de mi vida de Leonardo Padura: miscellanées*. Consultable sur : <https://crisol.parisnanterre.fr/index.php/crisol/article/view/389/436>.

DEL LUNGO Andrea, *L'incipit Romanesque*, Paris, Éditions du Seuil, 2003.

ELOY MARTÍNEZ Tomás, « La resurrección del dictador » in *El País*, 15 avril 2000. Consultable sur : https://elpais.com/diario/2000/04/15/opinion/955749603_850215.html

FERRER PLAZA Carlos, *Poética de la novela del dictador hispanoamericano. Origen, evolución y agotamiento de un subgénero novelístico*, Thèse de doctorat, 2016. Consultable sur : <https://repositorio.uam.es/handle/10486/677259>

GARCÍA TALAVÁN Paula, «Literatura y memoria de la identidad cultural cubana: *La novela de mi vida*» in *Crisol*, n° 13 (2020), *La novela de mi vida de Leonardo Padura: miscellanées*. Consultable sur : <https://crisol.parisnanterre.fr/index.php/crisol/article/view/342/389>.

GENETTE Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, « Poétique », 1982.

GIARDINELLI Mempo (1997), « Historia y Novela en la Argentina de los 90 ». En Karl Kohut (ed.), *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad*, p. 177-183. Frankfurt/Madrid, Vervuert.

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

LE NAOUR Nelly, « Résonance et dissonance dans les représentations de La Havane dans *La novela de mi vida*, de Leonardo Padura Fuentes », in *Crisol*, n° 13 (2020), *La novela de mi vida de Leonardo Padura: miscellanées*. Consultable sur : <https://crisol.parisnanterre.fr/index.php/crisol/article/view/264/281>.

LEPAGE Caroline, « Saveurs, significations et resignifications dans la tétralogie des « Quatre saisons » de Leonardo Padura Fuentes », in *Crisol*, n° 19 (2021), *Mélange 2021*. Consultable sur : <https://crisol.parisnanterre.fr/index.php/crisol/article/view/348/395>.

LEPAGE Caroline, GIL HERRERO Diana, a) « De la première à la dernière ligne de la ligne 1 : *La novela de mi vida* de Fernando Terry », in *Crisol*, n° 13 (2020), *La novela de mi vida de Leonardo Padura: miscellanées*. Consultable sur : <https://crisol.parisnanterre.fr/index.php/crisol/article/view/267/290>.

LEPAGE Caroline, GIL HERRERO Diana, PEETERS Élodie, « Quelques éléments de réflexion autour de la réception de *La novela de mi vida* (Leonardo Padura) en France », in *Crisol*, n° 13 (2020), *La novela de mi vida de Leonardo Padura: miscellanées*. Consultable sur : <https://crisol.parisnanterre.fr/index.php/crisol/article/view/359/408>.

LUCIEN Renée Clémentine, *La novela de mi vida*, Atlande, 2020

MENCÉ-CASTER Corinne, « La novela de mi vida : un roman écrit en cubain ? », in *Crisol*, n° 13 (2020), *La novela de mi vida de Leonardo Padura: miscellanées*. Consultable sur : <https://crisol.parisnanterre.fr/index.php/crisol/article/view/321/348>.

S. WAJNTRAUB, « “Il était une fois le conte de ma vie de dictateur” ... »

MENTON Seymour, *La nueva novela histórica de la América Latina*, 1979-1992, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1993.

MONTERROSO Augusto, « Novelas sobre dictadores », in *Abanico*. Revista de letras de la Biblioteca Nacional de la República Argentina, (marzo 2006).

MOULIN-CIVIL Françoise, « Interculturalité et paratopie identitaire : le cas de la littérature et de la culture cubano-américaines », in *Crisol*, n° 19 (2021), *Mélange* 2021. Consultable sur : <https://crisol.parisnanterre.fr/index.php/crisol/article/view/377/424>.

PADURA Leonardo, *La novela de mi vida*, Barcelona, Editorial Tusquets, « Colección Maxi Tusquets », 2018 (2002).

PARISOT Fabrice, « Des lettres dans le roman : le jeu de la correspondance épistolaire dans *La novela de mi vida* (2002) de Leonardo Padura Fuentes », in *Crisol*, n° 13 (2020), *La novela de mi vida de Leonardo Padura: miscellanées*. Consultable sur : <https://crisol.parisnanterre.fr/index.php/crisol/article/view/340/387>.

PARISOT Fabrice, PADURA Leonardo, « La novela de mi vida al desnudo. Entrevista con Leonardo Padura Fuentes », in *Crisol*, n° 13 (2020), *La novela de mi vida de Leonardo Padura: miscellanées*. Consultable sur : <https://crisol.parisnanterre.fr/index.php/crisol/article/view/323/355>.

PONCE Néstor, « Mario Conde : Vie d'un Cubain à La Havane », in *Cahiers d'études romanes*, 15 | 2006. Consultable sur : <http://journals.openedition.org/etudesromanes/1406>

PONS María Cristina, *Memorias del olvido. La novela histórica de fines del siglo XX*, México D.F., Siglo XXI, 1998.

REVUELTA Laura, «Leonardo Padura: “En Cuba tiene que haber un cambio profundo de mentalidad entre el poder”», 14 septembre 2020, in *abc.es*. Consultable sur : https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-leonardo-padura-cuba-tiene-haber-cambio-profundo-mentalidad-entre-poder-202009130102_noticia.html.

ROBERT Marthe, *La vérité littéraire*, Paris, Grasset, 1981 (1977).

S. WAJNTRAUB, « “Il était une fois le conte de ma vie de dictateur”... »

WAJNTRAUB Sabrina, a) « 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 », in *Crisol*, n° 13 (2020), *La novela de mi vida de Leonardo Padura: miscellanées*. Consultable sur : <https://crisol.parisnanterre.fr/index.php/crisol/article/view/265/282>.

_____ b) « 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) », in *Crisol*, n° 13 (2020), *La novela de mi vida de Leonardo Padura: miscellanées*. Consultable sur : <https://crisol.parisnanterre.fr/index.php/crisol/article/view/262/279>.

ZAYAS Elena, a) « Une île, une écriture: deux territoires rêvés de l'œuvre romanesque de Leonardo Padura », in *Crisol*, n° 13 (2020), *La novela de mi vida de Leonardo Padura: miscellanées*. Consultable sur : <https://crisol.parisnanterre.fr/index.php/crisol/article/view/270/287>.