

## **De *La novela de mi vida* à *Regreso a Ítaca* ou les variations du genre romanesque dans l'œuvre de Leonardo Padura**

CLARA DAULER

UNIVERSITÉ DES ANTILLES - CRILLASH

*claradauler@gmail.com*

1. La matière littéraire et en particulier l'écriture romanesque ouvre le champ des possibles pour étudier la variation. À ce propos, d'aucuns considèrent « l'élasticité » (Bakhtine, 1975 ; 444) du roman comme une caractéristique essentielle, à l'instar de Mikhaïl Bakhtine qui rappelle que ce format narratif « permet d'introduire dans son entité toute espèce de genres » (Bakhtine, 1975 ; 444). De même, Carlos García Gual évoque un genre « protéiforme » et « omnivore » (García Gual, 1995 ; 14), qui devient même « aventurier » et « roturier » (Robert, 1972 ; 12) dans les études de Marthe Robert, tant il importe de souligner le caractère prosaïque et hétérogène de ce type de fictions. Dans le cas du roman historique qui se situe entre Histoire et Littérature, Claudie Bernard observe que le genre devient d'autant plus difficile à définir (Bernard, 1996 ; 7) qu'il mélange dans la diégèse des degrés indéfinis d'éléments fictifs et réels. Pourtant, les études comparatives menées récemment entre divers espaces de l'aire hispanique (Dauler, 2022) attestent de la vitalité du roman et en particulier du nouveau roman historique issu des pays hispano-américains. L'engouement est tel que certains romanciers sont sollicités pour réécrire leur texte sous forme de scénario afin de faciliter la mise en spectacle du roman. La trame du récit ainsi obtenue peut retrouver selon Alain Rey « le rythme et la couleur d'une narrativité littéraire » (Rey, 1987 ; 15). Aussi, dans le cadre de

cette publication, il nous a semblé pertinent de creuser la question du genre romanesque et de ses mutations dans le processus d'adaptation au cinéma d'un roman historique à partir de l'œuvre du romancier cubain Leonardo Padura.

2. Né à La Havane en 1955, cet écrivain à succès est aussi journaliste et scénariste. Il accède à la reconnaissance internationale grâce à son roman historique *El hombre que amaba a los perros* (Padura, 2011) et à la série de romans policiers qui met en scène son *alter ego*, le détective Mario Conde. Les interactions entre journalisme et littérature forment dans cette bibliographie un style particulier, d'autant plus que l'auteur a choisi de rester à Cuba malgré la pénurie liée à un contexte de crise socio-économique persistant depuis la Révolution castriste afin de projeter dans ses textes une vision authentique et très actuelle de l'espace cubain. Par ailleurs, la filiation littéraire qu'il nourrit avec Alejo Carpentier, le fondateur du réal merveilleux, fait de Leonardo de la Caridad Padura Fuentes l'un des plus grands auteurs de la littérature du post-boom. L'expression de la *cubanía* (Ortiz, 1939), soit le sentiment d'appartenance à la culture cubaine, ainsi que la thématique de l'exil restent des préoccupations majeures pour ce romancier. Cet engagement dans la revendication identitaire tend à infléchir la structure même du roman, qui, en s'adaptant à la réalité cubaine, montre l'existence dans le monde américano-caribéen d'un canon littéraire à dimension patrimoniale.

3. Pour comprendre l'impact des fictions historiques de Leonardo Padura, il convient de présenter quelques traits caractéristiques du nouveau roman historique hispano-américain à la lumière des travaux de Marta Cichocka (Cichocka, 2002 ; 262). Ainsi, la fragmentation, l'éclatement du discours narratif au profit d'une représentation cyclique du temps, le dédoublement du « je » et l'implication de l'auteur avec ses réflexions sur l'activité d'écrire ou encore le recours à la méta-narration sont autant de

techniques littéraires récurrentes qui peuvent réhabiliter, à l'aune de la postmodernité (Lyotard, 1979), des *subaltern studies* (Spivak, 1988), et des théories postcoloniales voire décoloniales (Mignolo ; 2007), des identités culturelles restées longtemps marginalisées dans les représentations euro-centrées. Assurément, la densité de ce type de roman génère une large gamme de variations à prendre en compte lors d'une approche intertextuelle.

4. Nous nous appuyerons dans cette étude sur un corpus constitué de deux ouvrages de Leonardo Padura. D'une part, *La novela de mi vida* (Padura, 2002) roman historique inspiré de la vie du poète cubain José María Heredia et d'autre part, *Regreso a Ítaca* (Padura, 2016) qui est le scénario que Leonardo Padura a lui-même rédigé à la demande du réalisateur français Laurent Cantet pour adapter au cinéma *La novela de mi vida* ou tout au moins une partie de ce roman.
5. Rappelons que ce film tourné à Cuba par des acteurs cubains ne fut présenté à La Havane qu'un an après avoir connu une large diffusion en Europe et au Canada. À ce propos, Leonardo Padura montre le poids de la censure sur la création artistique à Cuba – « *censura artística* » (Padura, 2016 ; 157) – en précisant que *Regreso a Ítaca* fut d'abord déprogrammé à la dernière minute du Festival International de Cinéma de La Havane avant d'être projeté dans cette même ville à l'occasion de la semaine du cinéma français en mai 2015, sous la pression des artistes et des cinéastes cubains. Par ailleurs, l'absence de didascalies confirme le caractère atypique d'un scénario que l'auteur a lui-même qualifié de « *relato novelesco* » (Padura, 2016 ; 151), ou encore de « *argumento guionizado* » (Padura, 2016 ; 136), mais aussi de « *guión novelado* » (Padura, 2016 ; 154), soit l'équivalent du « roman-ciné » en français. Cette appellation met l'accent sur la dimension romanesque du manuscrit. Nous prétendons donc montrer les variations qui peuvent se mettre en place entre le roman historique *La novela de mi*

*vida* et son hypertexte *Regreso a Ítaca*. Quelles sont les particularités de l'œuvre romanesque de Leonardo Padura ? Comment situer la part romanesque de *Regreso a Ítaca* ? Quels sont les impacts du genre romanesque dans l'adaptation cinématographique de *La novela de mi vida* ?

6. Cette étude ne prétend pas verser dans l'analyse filmique de la réalisation de Laurent Cantet. Il s'agira plutôt de mesurer la littérarité du manuscrit de Leonardo Padura intitulé *Regreso a Ítaca*. Déjà, Renée-Clémentine Lucien montre les filiations entre *Regreso a Ítaca* et le voyage odysseéen dans son étude intertextuelle : « *Muerte de Nadie*, d'Arturo Arango, *La novela de mi vida*, de Leonardo Padura et *Retour à Ithaque*, de Laurent Cantet ou les variations d'une Odyssée sans fin » (Lucien, 2019). Nous nous proposons d'analyser le corpus au prisme de la sémiotique narrative, soit de la structure même de l'histoire qui compose le récit mais aussi de la construction des personnages qui évoluent dans la diégèse. Dans un premier temps, nous nous attacherons aux modes de (re)construction des personnages archétypes et à leurs impacts sur la représentation de la cubanité. Ensuite, nous envisagerons la fragmentation comme une technique immanente aux romans de Leonardo Padura pour représenter l'Histoire et les grandes problématiques de la société cubaine contemporaine. Enfin, nous envisagerons la langue et l'art comme des piliers de revendication identitaire.

### **1. Variation 1 : les personnages archétypes qui varient d'un roman à l'autre**

---

7. En première partie de cette étude sur les variations du genre romanesque entre *Regreso a Ítaca* et son hypotexte *La novela de mi vida*, il nous semble pertinent de nous appuyer sur deux éléments-clé et interdépendants

de la sémiotique narrative : la structure de l'intrigue et la construction des personnages.

### 1.1. SYNOPSIS ET SCHÉMA QUINAIRE

8. Rappelons que *La novela de mi vida* est un roman historique qui s'inspire de la vie de José María Heredia, un poète cubain qui meurt dans la misère et l'oubli après dix-sept ans d'exil au Mexique pour avoir participé à la conspiration abolitionniste de « *Rayos y Soles de Bolívar* » de 1823. L'œuvre est assez dense et complexe parce qu'elle propose une représentation à la fois diachronique et réactualisée de l'espace cubain en faisant alterner au sein de la diégèse trois temporalités, à savoir : le XIX<sup>e</sup> siècle représenté par José María Heredia et les principaux intellectuels de la réforme créole qui ont marqué la période prérévolutionnaire ; le début du XX<sup>e</sup> siècle qui est représenté par un autre personnage référentiel José de Jesús Heredia, le fils du poète cubain et légataire des mémoires de son père ; et la fin du XX<sup>e</sup> siècle, soit une période très actuelle où intervient Fernando Terry, un ancien universitaire qui revient à La Havane après dix-huit ans d'exil. Par ailleurs, *Regreso a Itaca* met en scène les retrouvailles d'un groupe d'amis venus célébrer sur une terrasse le retour d'Amadeo à Cuba après un départ forcé pour l'Espagne. Nous pouvons synthétiser le schéma quinaire des œuvres de notre corpus comme suit :

Fictions	Situation initiale	Transformation des événements			Etat final
		Provocation	Action	Sanction	
<i>La novela de mi vida</i>	1. (XIX <sup>e</sup> s.) : JMH est à Cuba et découvre la cubanité	1. Tertulias et circulation des idées progressistes	1. Conspiration <i>Rayos y Solos de Bolivar</i> de 1823	1. Exil forcé au Mexique. Poésie engagée pour l'indépendance	1. Meurt au Mexique après avoir écrit ses mémoires
	2. (Début XX <sup>e</sup> s.) : JJH détient les mémoires de JMH	2. Fin de vie proche	2. Remet aux loges maçonniques le manuscrit de JMH	2. Mort de JJH. Cristóbal Aquino détient le manuscrit de JMH	2. Disparition du manuscrit
	3. (Fin XX <sup>e</sup> s.) : FT rentre à Cuba après 18 ans d'exil pour retrouver le manuscrit de JMH	3. FT se retrouve face à son passé. Tiraillement entre mémoire et oubli	3. Tertulias sur la terrasse avec les Socarrones. Enquête pour retrouver le manuscrit	3. FT ne retrouve pas les mémoires de JMH	3. Cubanité retrouvée pour FT grâce à l'enquête menée sur les mémoires de JMH
<i>Regreso a Itaca</i>	XX <sup>e</sup> s : Amadeo est de retour à La Havane après 16 ans d'exil en Espagne	Amadeo et ses amis se retrouvent sur une terrasse et remémorent le passé	Amadeo annonce qu'il est venu pour rester	Incompréhension et colère de la part des amis d'Amadeo	Cubanité retrouvée pour Amadeo qui se réconcilie avec ses amis

1.

9. La lecture des schémas quinaires montre bien que c'est la période la plus récente incarnée par Fernando Terry qui retient l'attention du réalisateur Laurent Cantet et sert de source d'inspiration à Leonardo Padura pour tisser le fil narratif de *Regreso a Itaca* :

Luego de pensarlo un par de días, le propuse a Cantet que a partir de la situación del encuentro de unos amigos en una azotea habanera, creáramos una nueva historia en la que se quebrara el tópico del exilio (Padura, 2016 ; 136).

10. Cet aveu du romancier de vouloir évacuer les stéréotypes communément associés à l'espace cubain préfigure l'archétype de l'exilé aux prises avec un passé douloureux sur l'île. En effet, le protagoniste reste dans les deux fictions un Cubain qui revient à La Havane après une longue période d'exil : seize ans pour Amadeo dans *Regreso a Itaca* et dix-huit ans pour Fernando Terry dans *La novela de mi vida*. Dès lors, un parallèle peut s'établir entre les deux textes. D'une part, les retrouvailles de Fernando Terry avec les *Socarrones* ; d'autre part, celles d'Amadeo avec ses amis.
11. Par ailleurs, le choix de limiter l'univers diégétique de *Regreso a Itaca* à une terrasse permet de transmettre en très peu de pages le sentiment d'enfermement qu'ont pu exprimer Fernando Terry et José María Heredia dans *La novela de mi vida* sur le territoire cubain. Ce sentiment d'enfermement voire d'emprisonnement lié à l'insularité est d'autant plus accru que le temps de l'action de *Regreso a Itaca* se limite à une soirée contrairement à celui de *La novela de mi vida*, où Fernando Terry s'entretient pendant plusieurs jours avec les *Socarrones*. La terrasse peut donc être perçue comme un microcosme de la société cubaine parce que l'on y retrouve un condensé du contenu discursif de *La novela de mi vida*, souvent considérée par la critique littéraire comme une œuvre majeure de la cubanité.
12. À ce propos, il convient également d'observer la teneur des messages véhiculés par le texte pour montrer combien l'effet-valeur du roman *La novela de mi vida* est préservé dans *Regreso a Itaca* et ce, même si le personnel romanesque est revisité. D'emblée le narrataire du diptyque hypotexte/hypertexte que forment *La novela de mi vida* et *Regreso a Itaca* est invité à considérer la cubanité comme l'axe de lecture préférentiel du récit de l'exil.

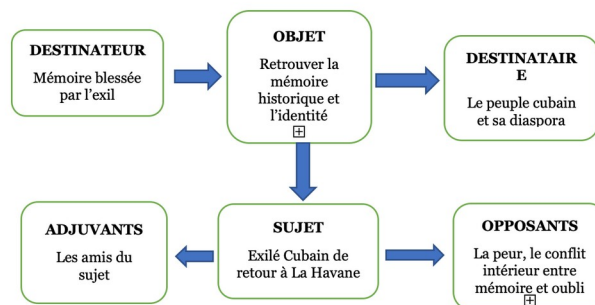
13. En somme, le schéma quinaire des deux ouvrages montre que *Regreso a Ítaca* récupère la quintessence du message transmis dans *La novela de mi vida* à la faveur de personnages archétypes.

**1. 2. LA CONSTRUCTION DES PERSONNAGES ARCHÉTYPES :**

14. La construction des personnages de *Regreso a Ítaca* reste une stratégie opérante pour rendre l'effet-valeur de son hypotexte *La novela de mi vida*. Nous analyserons les techniques littéraires employées pour orienter les représentations de l'Exilé, de la Femme contemporaine et du Noir à Cuba.

**1.2.1. L'Exilé cubain**

15. L'une des figures marquantes de notre corpus est l'archétype de l'Exilé qui se retrouve, par ailleurs, au centre du schéma actantiel :



2.



16. Cette synthèse nous indique quelques éléments-clés de *La novela de mi vida* qui sont transférés dans *Regreso a Ítaca* grâce aux personnages. Rappelons que dans les deux cas, le « sujet » reste un exilé cubain. À ce propos, l'influence de la biographie de José María Heredia (dix-sept ans d'exil) est notable dans cette reconstitution de l'archétype de l'Exilé. José María Heredia, le personnage historique de *La novela de mi vida*, n'apparaît pas dans *Regreso a Ítaca* mais partage avec Amadeo beaucoup de points communs. Pour revenir au schéma actantiel présenté ci-dessus, notons que le « destinataire » est dans les deux cas la thématique de l'exil. Aussi bien dans l'hypotexte que dans l'hypertexte, le sujet cherche à réparer la mémoire blessée par une injustice ou une trahison commise dans l'île. Le principal « opposant » à cette « quête » de justice reste le sentiment de peur mais aussi le conflit intérieur que vit l'Exilé de retour à Cuba entre mémoire et oubli. L'« adjuvant », soit l'élément qui aide le sujet dans sa quête, est le groupe d'amis restés sur l'île. Dans la communauté cubaine représentée, l'Insulaire s'associe à l'Exilé pour repenser à l'unisson le passé national et façonner la mémoire collective et historique. C'est alors le peuple cubain avec les différentes voix qui le composent qui est mis à l'honneur. Il est le récipiendaire, autrement dit le « destinataire », de la mémoire réparée et réhabilitée dans la fiction. Aussi bien Amadeo que Fernando Terry prétendent en fin de compte retisser les liens entre Cuba et sa diaspora après les ruptures provoquées au sein du collectif national par les grandes vagues migratoires vers les États-Unis et en l'occurrence l'exode de Mariel de 1980. Dès lors, le fossé se creuse entre les écrivains de l'Exil et ceux de l'Île. Il semble que la mise en avant du point de vue des *Marielitos*, projeté dans le corpus grâce à Fernando Terry et à son avatar Amadeo, s'inscrive dans un projet littéraire qui plaide pour l'écriture d'une « littérature cubaine une et indivisible », révoquant ainsi la dichotomie « littérature du dedans vs litté-

rature du dehors » soulignée par Françoise Moulin-Civil (Moulin-Civil, 2011 ; 21).

### 1.2.2. *La Femme cubaine contemporaine*

17. Parmi les Insulaires, certains archétypes sont retenus pour compléter la représentation du peuple cubain dans *Regreso a Ítaca*. Tania l'ophtalmologue, par exemple, est le personnage qui projette dans la fiction quelques grandes caractéristiques de la Femme cubaine contemporaine. Elle dégage une sensualité « *bella y coqueta* » (Padura, 2016 ; 25) qui n'est pas sans rappeler le charme de Delfina qui séduit dans *La novela de mi vida* les *Socarrones*. Les deux femmes sont éduquées, instruites, et montrent une certaine force de caractère face aux douloureux événements qui frappent leur vie familiale et personnelle. Elles restent toutes les deux viscéralement ancrées au territoire cubain et s'opposent catégoriquement à la perspective de l'exil :

-¿No te gustaría vivir en España ?

-No -dijo ella tajantemente-. Quiero seguir aquí, aunque me esté comiendo un cable. No me da la gana de irme... (Padura, 2002 ; 195)

18. Cet échange entre Delfina et Fernando Terry montre la détermination de la jeune femme à rester vivre dans son pays. Carmen Junco, une autre femme plus âgée et qui appartient à une ancienne famille de la haute bourgeoisie, partage la même position :

-Y ustedes, Carmencita, ¿por qué no se fueron de Cuba ?

-¿Irnos nosotros ? ¿Por qué ? Acuértese de que los Junco, los Ponce de León y los Vélez de la Riva somos cubanos desde hace tres siglos y no siempre hemos tenido dinero pero hemos seguido viviendo. El que quiera irse que se vaya, pero por lo menos a mí, que soy cubana por los cuatro costados, tienen que botarme, sí no, no me voy a ningún lado (Padura, 2002 ; 153).

19. Ainsi, les femmes de notre corpus restent les figures de proue de la résistance culturelle à l'intérieur des frontières cubaines. Elles se font le

porte-parole du romancier Leonardo Padura et de tous ceux qui choisissent de rester à Cuba malgré la pénurie et les soubresauts de l'Histoire pour vivre et défendre la cubanité.

20. Enfin, « *el pulso ritual* » (44) – le bracelet rituel – arboré par Tania ainsi que l'allusion aux orishas « *Ochún* » et « *Yemanjá* » (45) viennent compléter la représentation de la culture cubaine en rappelant l'importance dans l'île du syncrétisme religieux. Pour mémoire, la déesse de l'eau « *Yemanjá* », avait déjà été présentée par une autre femme de *La novela de mi vida*, la prostituée Bétinha (47).
21. En somme, Tania concentre plusieurs traits caractéristiques des femmes qui apparaissent dans *La novela de mi vida*. Elle est aussi une insulaire convaincue qui suggère une possible implication de l'auteur dans la fiction.

### 1.2.3. L'archétype afroclubain

22. La construction de l'archétype afroclubain est un autre élément que Leonardo Padura transpose de *La novela de mi vida* à *Regreso a Ítaca*. Parmi les *Socarrones*, « el Negro » Miguel Ángel retrouve son équivalent à travers Aldo. Ces deux personnages sont les garants du passé colonial qui a marqué l'histoire des Antilles. D'une part, le roman historique montre l'impact de l'histoire de l'esclavage sur la communauté afroclubaine actuelle en prêtant à Miguel Ángel un regard de Nègre-Marron « *una mirada de cimarrón* » (22) qui montre la résurgence de la peur ancestrale et de l'esprit de rébellion propres à l'esclave insoumis. D'autre part, le roman-ciné s'attèle à montrer la condition du Noir dans la société cubaine contemporaine :

Yo, no me quejo..., bueno, no me quejo demasiado. Con mis baterías, es verdad que me quemo las manos, pero también me busco la vida, y ¿sabes qué? Aunque a nadie le importe, aquí sigo siendo Aldo García Ferrán, soy negro y no

me importa serlo, soy ingeniero, aunque fabrique baterías con cosas robadas, pero soy cubano igual que todo el mundo y voy al estadio a cada rato a ver cómo pierden los Industriales (Padura, 2016; 75).

23. Par cette déclaration, Aldo met en lumière une communauté pleinement intégrée dans le collectif national. Le personnage partage les valeurs et les codes culturels de tous les Cubains y compris de Leonardo Padura à l'instar de sa passion pour le baseball, signifiée ici par l'allusion aux «Industriales». Il appert que la Révolution de 1959 a tenu sa promesse en facilitant l'accès aux études à tous les Cubains sur un pied d'égalité sans distinction raciale. Cependant, les stigmates du passé affleurent dans ce passage qui sous-entend également que les discriminations envers les Noirs persistent à Cuba. L'élément afrocubain reste pourtant au coeur du discours identitaire comme le montre l'intervention de Fela (81-82) la mère d'Aldo, qui parle avec autorité en faveur de la réconciliation au sein du groupe d'amis de son fils. Cette figure maternelle d'ascendance africaine fédère tous les archétypes représentés sur une terrasse qui peut être perçue comme un microcosme de la société cubaine, soit une matrice en quelque sorte de l'identité cubaine. Assurément, l'élément africain reste au coeur de la cubanité (Benítez Rojo, 1989 ; 377).

## **2. Variation 2 : Traitement du temps et fragmentations**

24. Dans cette seconde partie, il convient d'envisager la fragmentation comme une technique littéraire inhérente à l'œuvre romanesque de Leonardo Padura. En effet, l'auteur confiera lors d'un entretien avec Sandrine Bivort qu'il apprécie les structures triangulaires « *porque dan un equilibrio muy estable a las historias* » (Bivort, 2013 ; 156). Ainsi le roman padurien tend à éclater la ligne du temps, démultiplier les portraits, dédoubler le « je » façonnant ainsi des jeux de miroir entre les intrigues, entre les per-

sonnages et parfois entre les personnages et l'auteur lui-même. Par ailleurs, les genres s'hybrident et se mélangent au sein du roman à l'instar de *La novela de mi vida* qui se situe entre roman historique, roman policier et « *autobiografía ficticia* » (Parisot, 2020) pour citer Leonardo Padura. Comment se traduit cet éclatement dans *Regreso a Ítaca* ? Si l'on s'attache à montrer les échos du roman historique dans son hypertexte, il devient pertinent de s'intéresser au traitement du temps.

25. Rappelons que *La novela de mi vida*, est en partie identifié par l'auteur comme un roman historique parce que la fiction remonte au XIX<sup>e</sup> siècle, soit un passé lointain qu'aucun contemporain du romancier n'a vécu directement. La notion de distance soulignée par Carlos García Gual importe donc considérablement pour opérer une taxinomie parmi les fictions historiques. Dans le cas de *Regreso a Ítaca*, les personnages évoquent un passé lointain mais que Leonardo Padura lui-même et ses contemporains ont vécu. La mise à distance entre le lecteur et le fait historique représenté est réduite, ce qui permet à la fiction d'apporter en quelque sorte des témoignages vérifiables dans la mémoire collective des Cubains. Dans ce cas, nous pourrions emprunter à Philippe Merlo-Morat l'appellation de « roman de la mémoire » (Merlo-Morat, 2013 ; 259) ou encore de « *novela testimonial* » – le « roman-témoignage » (Fell, 1984 ; 25) – car la parole sur l'intrahistoire prime sur l'action.

26. L'impact de cette parole libérée sur les événements passés est notable car elle s'apparente à une psychothérapie d'accompagnement collectif – ou « *psicoanálisis de grupo* » selon Laurent Cantet (Padura, 2016 ; 16) – qui vise à réparer une mémoire blessée en comblant les blancs de l'histoire. Aussi bien dans *La novela de mi vida* que dans *Regreso a Ítaca* les personnages du XX<sup>e</sup> siècle remontent le temps oscillant entre le passé et le présent pour réhabiliter l'image du cubain exilé – « *exiliado* » –, déraciné – « *des-terrado* » (Padura, 2002 ; 204) –, et injustement marginalisé par les

Cubains qui sont restés sur l'île. Dans les deux cas, la fictionnalisation de l'histoire s'acquitte d'une mission didactique en cherchant à réconcilier les quotes-parts de la population cubaine identifiées par Françoise Moulin-Civil : « l'exilé, le diasporique et l'insulaire » (Moulin-Civil, 2011 ; 26).

27. Enfin, notons une certaine complémentarité entre *La novela de mi vida* et *Regreso a Ítaca* de Leonardo Padura. Même si le réalisateur du film sollicite un seul espace et une seule soirée, il semble que les personnages ne cessent d'osciller entre le passé et le présent mais aussi entre le présent et le futur si l'on tient compte des personnages de Yoenis, le fils d'Aldo et sa petite amie, Leidiana :

Los cinco amigos están comiendo cuando llegan Yoenis, el hijo de Aldo, y su novia, Leidiana, que viste de negro, al estilo gótico: t-shirt con imagen de "Drácula", pantalón ceñido. Son jóvenes, alrededor de los veinte años. Él es mulato, mucho más claro que su padre; ella es blanca (Padura, 2016 ; 90).

28. Ce passage introductif, chargé d'apporter en lieu et place des didascalies les indications scéniques du chapitre 9, met en lumière dans une focalisation externe quelques nuances du métissage de la population cubaine et les goûts vestimentaires quelque peu décalés des nouveaux venus sur la terrasse. Cette nouvelle génération de Cubains incarnée par Yoenis et Leidiana évolue à la marge de la génération à laquelle appartiennent Leonardo Padura et ses protagonistes Fernando Terry et Amadeo. L'exil reste au centre des préoccupations de ces jeunes qui rêvent de quitter l'île pour améliorer leurs conditions de vie contrairement à Amadeo et Fernando Terry qui ont connu l'exil forcé. Le style vestimentaire de Leidiana fait écho à l'emo Judith, un personnage-clé de *Herejes* (Padura, 2014), un autre texte polymorphe, situé cette fois-ci entre roman policier et roman historique, dont les relectures préliminaires à la publication s'achèvent lorsque Leonardo Padura entreprend la rédaction de *Regreso a Ítaca*. L'intertextualité reste donc tangible de Judith à Leidiana. Ces archétypes de la jeunesse

cubaine semblent vivre en « *inxilio* » (Padura, 2019 ; 301), c'est-à-dire à contre-courant du reste de la population, comme des îlots en quelque sorte à l'intérieur de l'île parce qu'ils ne partagent pas les mêmes aspirations ni les mêmes préoccupations que les Cubains qui ont grandi avec la Révolution. Dans *Regreso a Ítaca*, Leidiana, Yoenis mais aussi les enfants de Tania qui ont quitté l'île en compagnie de leur père à cause de la pénurie sont autant de personnages capables de montrer la fracture sociale qui menace la cohésion nationale à Cuba à l'aune du XXI<sup>e</sup> siècle.

29. Par conséquent, la vision diachronique de l'espace cubain en trois temps amorcée dans *La novela de mi vida* se prolonge dans *Regreso a Ítaca* sur une quatrième génération beaucoup plus actuelle que l'on pourrait qualifier de trans-révolutionnaire dans la mesure où elle suggère une transformation (Rodríguez Magda, 2014 ; 8) de la société postrévolutionnaire ; soit un changement de paradigme fortement perceptible lors des manifestations du 11 juillet 2021.

30. Par ailleurs, cette complémentarité entre hypotexte et hypertexte que nous observons dans notre corpus en appelle à de nouveaux témoignages sur des modes de vie impactés par les idées de la Révolution et les politiques castristes. Ainsi, la dure réalité de l'UMAP (Unité Militaire d'Aide à la Production : *unidades militares de ayuda a la producción*) et des camps de travail agricole où l'on envoyait jusqu'en 1990 les jeunes hommes considérés inaptes au service militaire à l'instar des hippies, des homosexuels, des témoins de Jéhovah, des artistes idéologiquement « diversionnistes » et autres opposants au pouvoir, est mentionnée dans *Regreso a Ítaca*. Les personnages se souviennent de *Perdomo El Tieso* (37-65), un jeune homosexuel qui s'était mutilé la jambe à coup de machette pour échapper aux travaux forcés dans les champs de canne. À la suite de cet incident, l'homme devenu infirme était désormais surnommé « Perdomo le boîteux ». Ce souvenir qui revient par deux fois comme un tourment traumatique recrée le

climat de peur et d'angoisse qui poussait les uns à l'exil ou les autres à la délation. Par ailleurs, le sentiment de trahison reste au cœur de l'action dans *Regreso a Ítaca* et *La novela de mi vida*. Tantôt Fernando Terry soupçonne les *Socarrones* d'avoir provoqué son expulsion de l'université de La Havane, tantôt Amadeo est perçu comme le traître qui a abandonné les siens.

31. De même, l'évocation de la mystérieuse Gladys (p. 117 : « *Gladys me dijo que trabajaba en el Ministerio de la Cultura* ») qui a poussé Amadeo à l'exil, a longtemps généré chez le personnage un sentiment de terreur. Cet épisode illustre le discours de Vincent Bloch qui rappelle, dans une étude intitulée « le rôle de la Terreur dans la genèse d'un pouvoir totalitaire à Cuba », la mise en place dans les années 1960 du CDR (Comité de défense de la Révolution) qui fonctionnait au sein de la population comme un véritable réseau d'espionnage gouvernemental capable de contrôler les faits, gestes et opinions politiques de tout un chacun grâce au système de la délation.
32. Enfin, l'exaltation du « je » qui passe dans *Regreso a Ítaca* par les dialogues et le style direct, équivaut dans la narration du roman historique à la focalisation interne. L'intériorité du sujet ainsi dévoilée permet de susciter l'adhésion du lecteur à la représentation de l'espace cubain. Ainsi, les traumatismes et l'état psychologique des personnages qui ont grandi avec la Révolution et la volonté d'incarner « *el Hombre Nuevo* » selon l'idéologie de Che Guevara, acquièrent une certaine légitimité :  

-Porque el Hombre Nuevo se forjaba con el Estudio..., el Trabajo y el Fusil! - exclama Amadeo, al que Tania se ha unido para soltar a coro el final del viejo lema (36).
33. Il semble que la reconstruction de la mémoire historique fédère les membres du groupe.



34. En somme, la pluralité des bandes temporelles et des personnages archétypes qui servent à traiter la thématique de l'exil permet de montrer plusieurs facettes du phénomène dans le contexte cubain. Plus qu'une variation, la démultiplication du portrait de l'Exilé observé dans *Regreso a Ítaca* vient compléter et enrichir la représentation de l'exil projetée dans l'hypotexte en proposant en quelque sorte un quatrième plan temporel qui met en lumière une scission entre les jeunes Cubains et la génération de Leonardo Padura. Ce fossé intergénérationnel montre une dichotomie d'un nouveau genre au sein de la population cubaine. D'une part, la génération désenchantée (identifiée dans le texte à la p.103 comme « *La generación de los PA de los padres abandonados* »). D'autre part, la tranche de la population qui s'inscrit dans la mondialité glissantienne – puisque ces jeunes prônent le respect du Divers dans leur rapport à l'Autre – tout en prétendant relever le défi identitaire posé par la mondialisation et l'uniformisation des mœurs qu'elle génère.

### **3. Variation 3 : Contenus discursifs entre revendication identitaire et dénonciation socio-politique**

---

#### **3.1. L'INSTRUMENTALISATION DE LA LANGUE**

35. Le troisième volet de cette étude sera consacré au discours engagé dans la revendication identitaire qui s'appuie sur l'instrumentalisation de la langue et du patrimoine artistique des Cubains.
36. Si Corinne Mencé-Caster met en lumière la dimension acrolectale de la langue utilisée dans la narration et dans les dialogues de *La novela de mi vida* – faisant ainsi référence à l'utilisation d'un espagnol plutôt standard voire soutenu –, elle observe aussi la mise en place d'une « polylangue inté-

rieure » (Mencé-Caster, 2020 ; 13), soit une langue qui exprime les émotions communes aux exilés cubains pour représenter l'intériorité de la conscience cubaine. En effet, on remarque une assez faible quantité de vocables cubains dans l'ensemble du roman. Face à ce marquage diatopique si discret, l'espagnol standard s'appuierait donc sur l'imaginaire collectif pour exalter la cubanité et respecter en même temps un registre de langue adapté à la communauté d'écrivains et d'intellectuels qui constituent le personnel romanesque.

37. Dans *Regreso a Ítaca*, la politique langagière est toute autre. Le lecteur peut clairement observer dans les dialogues l'insertion de vocables, expressions familières et divers autres signes caractéristiques du parler cubain. Cette « variation de la langue dans l'espace » (Lehman et Martin-Berthet, 1998 ; 4) est nommée diatopique en linguistique. Il appert que le scénario romancé d'un film, à l'instar de *Regreso a Ítaca*, peut être un support idoine d'expression identitaire parce qu'il combine entre dialogues et passages narratifs, les subtilités de la langue pratiquée à Cuba.
38. En effet, le texte regorge de diatopismes cubains. Les expressions familières : « *está empigao* » (93), « *y pa'la pinga* » (71), « *le ronca el mango* » ; les élisions de consonnes finales si caractéristiques de l'espace cubain : « *Pero to' el mundo se los comía* » (85), « *Vete pal carajo* » (44) ; l'utilisation de vocables propres à la culture cubaine dans le domaine de la gastronomie : « *malanga* » (83), « *frijoles negros* » (83) ou encore de la religion « *babalao* » (108), « *santería* » (59), génèrent un « effet de réel » (Barthes, 1982 ; 81) d'autant plus réussi qu'il favorise la *catharsis* des spectateurs et des acteurs eux-mêmes si l'on se fie à Laurent Cantet : « *las frases de Leonardo tenían el ritmo justo, y eran tan precisas, sonaban tan auténticas y tan "cubanas" que los actores no sintieron, salvo en muy pocas ocasiones, el deseo de alejarse de ellas* » (16).

39. Ainsi, la variation diatopique participe pleinement à la construction d'une représentation authentique, intimiste et vraisemblable de l'espace cubain.
40. Notons également dans le discours identitaire, un autre type de variation, diastratique cette fois-ci, parce qu'elle montre la différence de traitement que se réservent les personnages selon l'âge de l'interlocuteur. Par exemple, le langage change pour marquer le respect aux aînés quand Fela, la mère d'Aldo, entre dans le cercle d'amis :
- ¿Qué le hicieron ustedes ? -insiste Fela.  
-Nada, Fela, no te preocupes..., una bobería -dice Tania (82).
41. Le changement de ton est pressenti dès lors que le grand âge de Fela est précisé dans le passage narratif précédent le dialogue : « *entra Fela, una mujer mayor, madre de Aldo* » (81). Dans une autre scène, Tania ne s'adresse pas non plus de la même façon à Yoenis parce qu'il a l'âge d'être son fils (p. 90 : « *¿cómo andas, mijo?* »).
42. De même, il importe de relever un décalage entre l'espagnol standard relativement neutre de la narration et le parler cubain qui investit les dialogues dans un registre familier. Cette alternance entre oral et écrit, entre variété de l'espagnol standard et variété de l'espagnol cubain, apporte une plus grande lisibilité à cette double variation diatopique et diastratique qui fonctionne comme une véritable vitrine de l'identité cubaine.
43. Enfin, l'utilisation de l'espagnol standard et ses impacts dans la narration mérite toute notre attention. Les passages narratifs font fonction de didascalies, nous l'avons dit, parce qu'ils décrivent l'espace scénique en apportant des détails sur le jeu des acteurs, sur l'ambiance, les accessoires, les déplacements, les gestes sans paroles, le décor, etc. La focalisation externe y est alors prédominante, rappelant ainsi le rôle technique de la

voix narrative. Elle fonctionne comme une caméra qui filme à distance des acteurs chargés de mettre en scène les émotions.

44. Cependant, la langue utilisée dans la narration n'est pas si neutre parce qu'elle projette à travers certains mots une connotation positive ou négative qui oriente la représentation de l'espace cubain comme le montre la lecture analytique de l'*incipit* :

De un lado, el mar se extiende más allá del muro del Malecón, que reptaba hacia las fortalezas coloniales de la ciudad vieja, junto a la avenida por donde pasan veloces los autos de las más diversas marcas y edades. [...] Por todos lados, ropa tendida al sol, gente que se asoma a los balcones y, en el muro del Malecón, pequeños grupos de personas frente al mar, que disfrutaban de los últimos rayos del sol.

45. Notons, ici, la personnification du Malecón, ce site emblématique, voire mythique, de La Havane qui prend vie grâce au verbe d'action « *reptar* » (ramper/serpenter). Ce terme suggère une comparaison inquiétante entre le Malecón et un dangereux reptile comme pour inscrire dans le pacte de lecture l'omniprésence de la peur ressentie par les Cubains qui s'opposent au Régime totalitaire. De plus, le Malecón est évoqué en début et fin de diégèse comme s'il s'agissait de représenter l'île comme une prison bien gardée par la mer. À la fin du paragraphe, les petits groupes de personnes qui profitent sur le Malecón des derniers rayons du soleil peuvent être perçus comme des prisonniers qui se promènent dans la cour d'un centre pénitencier, faisant d'emblée de Cuba un univers carcéral. Le projet auctorial qui vise à dégrader l'utopie révolutionnaire est annoncé dès l'*incipit*. Enfin, le passé colonial de Cuba qui ne saurait être développé dans le scénario comme dans le roman historique est cependant évoqué à travers les termes-clé : « *fortaleza* » et « *colonial* ».

46. Ainsi, de *La novela de mi vida* à *Regreso a Ítaca*, la langue est loin d'être neutre. L'espagnol standard qui suit les normes de la Castille reflète

pourtant l'imaginaire collectif des Cubains alors que les dialogues de *Regreso a Ítaca* mettent en évidence l'existence d'un parler cubain. Il semblerait que les subtilités de la polylangue identifiée par Corinne Mencé-Caster dans *La novela de mi vida* deviennent plus concrètes dans *Regreso a Ítaca* grâce à l'exploitation d'un registre de langue familier. Cette hétérogénéité dans l'utilisation de la langue permet de rendre compte de la singularité et de la richesse de l'identité cubaine qui est présentée sous divers aspects.

### 3.2. LA MISE EN AVANT DE L'ART

47. Parmi les procédés observés dans *La novela de mi vida* pour exalter l'identité cubaine, on retrouve dans *Regreso a Ítaca* l'instrumentalisation de l'art. Dans un travail précédent, nous rappelons que *La novela de mi vida* peut se lire comme un panégyrique (Dauler, 2020 ; 2) de la littérature et de l'art cubain parce que la fiction met en avant un bon nombre de références littéraires, musicales et même des références liées à la peinture cubaine.
48. Cette thématique est reprise dans *Regreso a Ítaca* par la mise en avant des préoccupations de l'artiste cubain. Rafa le peintre, par exemple, déplore à la page 107 un contexte culturel délétère à Cuba : « *Me mataron las ganas* ». Quant à Amadeo, il annonce qu'il souhaite revenir dans l'île pour retrouver son inspiration d'écrivain : « *Pero déjenme decirles por qué me voy a quedar : yo quiero volver a escribir, quiero sentir que soy escritor* » (74). Cette déclaration fait écho à José María Heredia dans *La novela de mi vida* qui perd sa force créatrice en partant pour un exil forcé vers le Mexique. La douleur de l'exil ; et dans l'île, la pénurie, la peur et la censure qui tuent l'artiste restent des motifs récurrents d'un roman à l'autre. Ainsi, la fiction met en avant le patrimoine artistique et littéraire du peuple cubain

pour opposer une résistance culturelle à l'oppression et revendiquer la liberté d'expression à Cuba.

49. Par ailleurs, la fiction s'appuie sur la musique pour situer les personnages dans le temps et montrer la joie de vivre des Cubains. Dès l'incipit, les personnages de *Regreso a Ítaca* dansent au gré de « *Eva María* » un énorme succès du groupe de rock espagnol « *Formula V* » qui a marqué la jeunesse des années 1970. Les personnages écoutent ensuite « *Aquellas pequeñas cosas* » (26), une chanson interprétée par Mercedes Sosa et Joan Manuel Serrat, qui préfigure une diégèse fondée sur les réminiscences d'un vieux groupe d'amis. Les références à la musique étrangère servent également à dénoncer les exactions du régime castriste. Rafa, par exemple, rappelle l'oppression qu'il a subie à cause de son engouement pour les Beatles (35). Le ton ironique que prend Amadeo pour le qualifier de « *pene-trado cultural* » vient tourner en dérision et dédramatiser ce témoignage poignant qui, pourtant, remet en cause la liberté d'expression à Cuba. Une fois de plus, l'humour est brandi comme une arme contre l'oppression. Au terme de la diégèse, même l'irruption quelque peu désagréable du reggaeton (98) vient enrichir le répertoire musical national en projetant les tendances d'une nouvelle génération qui se nourrit, elle aussi, des influences extérieures pour construire sa cubanité.

## Conclusion

---

50. Pour conclure, de *La novela de mi vida* à *Regreso à Itaca* l'écriture romanesque de Leonardo Padura se condense pour représenter avec authenticité l'intériorité de la conscience et de l'identité cubaine. Amadeo et ses amis restent des instruments textuels pertinents pour construire dans le roman-ciné une vision kaléidoscopique de la société cubaine contempo-

raine. Ces personnages archétypes peuvent, à l'instar des protagonistes de *La novela de mi vida*, montrer plusieurs facettes du peuple cubain. L'instrumentalisation de la langue se met, elle aussi, au service de la revendication identitaire. Par ailleurs, le roman-ciné vient compléter le roman historique en montrant la fracture intergénérationnelle qui menace la cohésion du peuple cubain. Assurément, les préoccupations de l'auteur s'expriment au travers d'une réécriture dystopique qui brise les stéréotypes établis sur l'île et la Révolution cubaine. Enfin, la parodie du slogan castriste « *Patria o Muerte* » que l'on perçoit dans la chanson contestataire « *Patria y vida* », devenue très populaire depuis les manifestations de 2021, suggère un rapprochement plus approfondi entre Musique et Littérature qui pourrait mettre en lumière un nouveau type de variation dans la réécriture du discours national.

## **Bibliographie**

---

BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris (Moscou), Gallimard (Khoudojestvennaïa Literatoura), 1978 (1975).

BARTHES Roland, « L'effet de réel », in *Littérature et réalité*, BARTHES Roland, BERSANI Léo, HAMON Philippe (dir.), Paris, Seuil, 1982, p. 81-90.

BERNARD Claudie, *Le Passé recomposé*, Paris, Hachette supérieur, 1996.

BENÍTEZ ROJO Antonio, *La isla que se repite, el Caribe y la perspectiva posmoderna*, Colombia, Editorial Plaza Mayor, 2010 (1989).

BIVORT Sabine, « Leonardo Padura y la dignidad del derrotado », in *Revista Letral*, 2013, p. 152-158.

C. DAULER, « De *La novela de mi vida* à... »

CICHOCKA Marta, « Entre Nouvelle Histoire et le nouveau roman historique : relectures, réinventions, écritures », in *Méthodologie de la recherche en linguistique et en littérature, Rencontres doctorales des départements de français des universités polonaises et tchèques*, Centre de Civilisation Française et d'Études Francophones, Université de Varsovie, Varsovie, Zurowska Joanna (Ed.), 2002, p. 261-268.

DAULER Clara, « Des Baléares aux Caraïbes. Créolisation des imaginaires dans le nouveau roman historique hispanique », in *Méditerranée-Caraïbe. Deux archipélités de pensées ?*, BERTIN-ELISABETH Cécile et COLLIN Franck (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2022, p. 195-207.

FELL Claude, « Le roman-témoignage », in *Le monde diplomatique*, juin 1984. [www.monde-diplomatique.fr](http://www.monde-diplomatique.fr)

GARCIA GUAL Carlos, *La Antigüedad novelada*, Barcelone, Anagrama (Coll. Argumentos), 1995.

LEHMAN Alise, Françoise MARTIN-BERTHET, *Introduction à la lexicologie Sémantique et morphologie*, Paris, Edition DUNOD, 1998.

LUCIEN Renée Clémentine, « *Muerte de nadie*, d'Arturo Arango, *La novela de mi vida*, de Leonardo Padura, et *Retour à Ithaque*, de Laurent Cantet, ou les variations d'une Odyssée sans fin », in *Écriture palimpsestuelle : le texte et ses liens*, LEPAGE Caroline, LUCIEN Renée Clémentine, ROGER Julien (Dir.), CRIA, Université Paris Nanterre, *Crisol*, série numérique n° 7, 2019.

LYOTARD Jean-François, *La condition postmoderne*, Paris, Ed. de Minuit, 1979.



C. DAULER, « De *La novela de mi vida* à... »

MENCE-CASTER Corinne, « *La novela de mi vida*, un roman écrit en cubain ? », in *La novela de mi vida de Leonardo Padura : miscellanées*, GONDOUIN Sandra, LEPAGE Caroline, LUCIEN Renée-Clémentine (dir.), *Crisol*, série numérique n° 13, Université Paris Nanterre, 2020.

MERLO-MORAT Philippe, *Littérature espagnole contemporaine*, Paris, PUF, 2013.

MIGNOLO Walter, *La idea de América Latina. La herida decolonial y la opción decolonial*, Barcelona, Gedisa, 2007.

MOULIN-CIVIL Françoise, « La littérature cubaine est-elle une et indivisible ? », in *La littérature cubaine de 1980 à nos jours*, LEPAGE Caroline et VENTURA Antoine, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2011.

ORTIZ Fernando, « Los Factores Humanos de la Cubanidad », Conferencia a los estudiantes de la fraternidad, Iota Eta en la universidad de La Habana, el 28 de noviembre de 1939, *Bimestre cubana XLV* (2), 1940.

PARISOT Fabrice, « *La novela de mi vida* al desnudo. Entrevista con Leonardo Padura Fuentes », in GONDOUIN Sandra, LEPAGE Caroline, LUCIEN Renée-Clémentine (dir.), *La novela de mi vida de Leonardo Padura: miscellanées*, *Crisol* série numérique n° 13, Université Paris Nanterre, 2020.

PADURA Leonardo :

*Agua por todas partes*, Barcelona, Tusquets Editores, 2019.

C. DAULER, « De *La novela de mi vida* à... »

*Regreso a Ítaca*, Barcelone, Tusquets Editores, « colección Maxi », 2018 (col. Andanzas, 2016).

*Herejes*, Barcelone, Tusquets, 2014.

*El hombre que amaba los perros*, Barcelone, Tusquets Editores, « coll. Andanzas », 2009.

*La novela de mi vida*, [2002], Barcelona, Tusquets Editores, 2022.

REY Alain, « Adaptation », in *Dictionnaire des littératures de la langue française*, de BEAUMARCHAIS Jean-Pierre, COUTY Daniel, REY, Alain (dir.), Paris, Bordas, 1987.

ROBERT Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, 1972.

RODRÍGUEZ MAGDA Rosa María, *La condition transmoderne*, Paris, L'Harmattan, 2014.

SPIVAK Gayatri Chakravorty, « Can the subaltern speak? », in Cary Nelson, Larry Grossberg (dir.), *Marxism and the interpretation of the Culture*, Champaign, University of Illinois Press, 1988, p. 271-315.