

## La tétralogie des « Quatre saisons » par le filtre de son paratexte et de ses *incipit*

Caroline Lepage  
Université Paris Nanterre

Nul besoin d'y regarder de près, avec la malveillance des sournois ou depuis la position distanciée des avocats du diable, pour constater qu'il y a dans la tétralogie des « Quatre saisons » et ses prolongements une fracture structurelle, de l'ordre de la brèche et même de la faille... dans laquelle il est loisible de se glisser et de circuler. Pour quoi faire ? S'il s'agit strictement d'aller débusquer et de souligner les contradictions, les égarements, les attermolements et peut-être les « mensonges » d'un auteur, en quelque sorte de remuer le couteau dans la plaie, cela ne présente pas grand intérêt. Et surtout, n'en déplaise aux inconditionnels de Padura Fuentes, ce serait beaucoup trop facile. Non, ce qui intéresse dans cette exploration souterraine, c'est de constater que cette fracture est assez profonde et large pour sérieusement fragiliser l'édifice interprétatif bâti autour de l'œuvre, à terme, plus stimulant encore et plus utile, pour remettre en question le cortège des « vérités absolues » composant le consensuel portrait de cet auteur pour l'histoire littéraire, et ainsi pour lui éviter l'échouage définitif dans les territoires des malentendus, rentables à court terme seulement, où il a été et où, surtout, il s'est lui-même piégé.

La première question est donc de savoir où se situe et ce qu'est ladite fracture ?

Elle trouve son origine dans la ligne de partage naturelle (l'adjectif mérite d'être souligné) tracée au milieu même de la tétralogie, c'est-à-dire entre deux ensembles bien distincts, d'un côté celui formé par *Pasado perfecto* et *Vientos de cuaresma*, de l'autre celui formé par *Máscaras* et *Paisaje de otoño* – dernier ensemble auquel on peut associer les épisodes ajoutés ultérieurement. Les différences, qui ne relèvent pas de la stricte anecdote ou même de la simple contextualisation, par exemple à l'une ou l'autre des saisons de l'année, sont nombreuses et importantes, comme en témoigne déjà, de manière explicite et signifiante, la manière dont sont élaborés les *incipit* de chaque roman.

L'amorce de *Pasado perfecto* présente beaucoup moins d'ambiguïtés, notamment concernant la portée symbolique du protagoniste, que ne le laisse croire un encodage discursif il faut bien l'avouer assez élaboré, rendu complexe en particulier grâce à un constant et dissonant parasitage intertextuel. La localisation initiale de Mario Conde dans pas moins de quatre espaces clos et intimes (sa maison, sa chambre, son lit, ses toilettes) et sa longue et complaisante description en pochard gisant à demi-mort un lendemain de beuverie le rapprochent de manière tonitruante (à ce sujet, le lexique scatologique, martelé et même presque forcé, a vocation à façonner le narrataire dans un moule bien précis) des modèles « transgressifs » du roman *hard-boiled* des pères fondateurs étasuniens..., où le « héros » tient son héroïsme non pas seulement de ses actes, mais, avant cela, de sa position de principe à la marge du système – d'où le privilège accordé ici avec insistance à la sphère privée – et de la norme sous toutes ses facettes – d'où la thématique savamment exploitée de l'auto-destruction par les « vices ». Il n'en demeure pas moins que non seulement cela est fugace, puisqu'en définitive, la « révolte » affichée, et dont le point d'orgue est le dérisoire et à peine risqué refus de répondre au téléphone, ne dure que le temps d'un paragraphe, et que, plus marquant, cela légitime une position de passivité, tout juste habilement déculpabilisée, à l'égard de la réalité (dans un état proche de celui du fœtus, baigné et bercé dans ses humeurs, incapable de voir, d'entendre, de parler, d'agir et surtout de penser, le personnage est en quelque sorte

dédouané de fait de ce qu'il ne peut pas voir, pas entendre, pas dire, pas faire et pas penser) et réduit donc ses aspirations d'indépendance à une part bien maigre, pour ne pas dire ridicule... À plus forte raison quand, après quelques lignes et un peu d'enrobage rhétorique à usage strictement performatif, l'emportent d'une part sa fidélité obsessionnelle au respect absolu du devoir à accomplir – en l'occurrence celui d'un policier a-typique certes mais d'un policier quoi qu'il en soit ; ce qui n'est pas anodin dans un pays comme Cuba –, et d'autre part sa soumission consentie et assumée à l'autorité, comme le montrent les nombreuses scénographies de la relation d'ordre filial existant entre Conde et son supérieur, El Viejo. Autant d'éléments qui le rattachent, malgré lui, peut-être, et solidement aux modèles « castristes » du roman policier cubain. Loin de nous, d'ailleurs, de lui en faire reproche, entre autres parce que ce sont ces ambiguïtés et le système de « défense » destiné à les brouiller qui donnent à cette œuvre une bonne partie de sa richesse. Par-delà les contournements et fioritures formels, purement accessoires, la posture est claire : on a beau renâcler, pour amuser la galerie, on obéit et on joue le rôle qui est le sien. Son rôle, c'est-à-dire celui de pourfendeur des traîtres à la Révolution, en priorité les hauts fonctionnaires corrompus, et autres « *hijos de puta* » profiteurs du système, pour reprendre le lieutenant. Jusqu'à ce que, sa mission dûment accomplie, il ait enfin droit au repos du guerrier, à regagner son nid, sa maison, sa chambre et son lit, pour s'y réfugier et s'abandonner aux rassurants rituels de l'évasion grâce à la lecture d'histoires éternellement ressassées, comme à l'heure du coucher et à leur demande on raconte toujours le même conte de fées aux petits enfants.

Dans *Vientos de curesma*, la localisation et la description n'ont évolué qu'en apparence, pour mieux assurer la permanence des positionnements et perspectives de *Pasado perfecto*, à savoir, donc, non seulement l'auto-légitimation ou auto-déculpabilisation dans la passivité, mais la quête de l'approbation tacite et presque sans condition du narrataire/lecteur, supposément acquis à la cause d'un héritier revendiqué d'Hammett, Chandler, Cain, Goodis, McBain... et Vázquez Montalbán puisque, d'après les déclarations de Padura Fuentes qui s'est attribué sa propre caution, « Conde est le petit-fils de Philip Marlowe et le fils de Pepe Carvalho »<sup>1</sup>.

En apparence, en effet, Conde n'est plus placé à l'intérieur, enfermé à double tour dans une suite de pièces enchâssées et de plus en plus étroites, il n'est plus vautré et ses sens ne sont plus neutralisés ou brouillés. Il se tient au contraire debout et bien droit, sur le seuil de chez lui et est décrit tout en perceptions et en réflexions – « *observó* », « *se le ocurrió pensar* », « *sabía* », « *aceptó* », « *respiró* », « *estimó* ». Que regarde-t-il ? À quoi pense-t-il ? La métaphore fonctionne ici sciemment sur le mode du cliché – l'ambition didactique n'est pas loin – pour évoquer une Cuba où domine la menace d'un « *apocalíptico vendaval* »<sup>2</sup>, annonciateur de l'arrivée du printemps et dont les prémisses créent déjà un spectacle de désolation « *las calles vacías, las puertas cerradas, los árboles vencidos, el barrio como asolado por una guerra eficaz y cruel...* »<sup>3</sup>. Ouvrons une courte parenthèse pour signaler que c'est là une constante chez Padura Fuentes, singulièrement dans l'ouverture de ses romans : des avertissements jamais suivis d'effets (les sanctions supposées s'abattre sur l'indiscipliné Conde, etc.) et qui, dès lors, tiennent surtout de la rodomontade ou du trompe-l'œil, en guise

<sup>1</sup> Leonardo Padura Fuentes, « Je vis à Cuba, j'écris à Cuba, sur Cuba... », 813, Paris, n° 76, mai 2001, p. 15.

<sup>2</sup> Leonardo Padura Fuentes, *Pasado perfecto* (1991), Barcelona : Tusquets, Andanzas, 2000, p. 11.

<sup>3</sup> *Op. cit.*

de *captatio benevolentiae* ou, dans le cas de la récurrente annonce de la mort de Carlos, le meilleur ami, en manière de chantage affectif. Où il faut conclure quoi qu'il en soit de la scénographie des premières lignes de *Vientos de cuaresma* que l'achèvement et le début d'une saison – comprendre évidemment époque ou ère – n'est pas vue comme un possible renouveau, comme un éventuel recommencement, quel que soit le prix à payer, mais comme un changement ne suscitant que la peur et interprété comme la punition d'une instance supérieure, contre laquelle on ne peut évidemment rien : « *algo de maldición debía de haber en aquella brisa de Armagedón...* »<sup>4</sup>. On arguera certainement qu'au moins Conde, qui, pour héroïque qu'il soit ne saurait pas plus que les autres s'opposer à un phénomène d'une telle ampleur (encore une fois, il n'y peut rien et son impuissance est liée exclusivement aux circonstances), a-t-il le « courage » d'être dehors et de regarder ce qui se passe, d'une certaine manière de faire face, alors que le reste de la population a fui et se terre – il y a inversion par rapport à *Pasado perfecto*. Mais n'oublions pas un certain nombre de points : d'abord que s'il n'est plus à l'intérieur, Conde n'est pas pour autant véritablement à l'extérieur, il ne franchit pas la frontière de la sphère privée en demeurant devant sa porte, dans l'entre-deux, entre l'agir et le subir, entre la participation et le retrait..., autant dire entre deux territoires et donc symboliquement entre deux types de modalités pour la « mise en œuvre » du personnage-outil argumentatif. Sans compter qu'il bénéficie de la protection, non négligeable et certainement pas anodine, de son porche. Pour finir, cette « résistance » affichée à grands bruits et avec force moulinets adverbiaux et adjectivés est encore de courte durée, à peine le temps de quelques lignes ; après avoir accompli ce qu'il considère relever de sa responsabilité (« *cuando estimó haber pagado una cuota de sufrimiento a su desvelado masoquismo...* »<sup>5</sup>), il s'empresse de regagner sa maison et s'en remet à ses éternels médiateurs de l'oubli et de l'auto-exclusion hors de l'ici et maintenant, l'alcool et les femmes. Et il est d'emblée pardonné, car qui ne se montrerait pas compréhensif, voire complaisant et complice, s'agissant de la gaudriole ? L'interprétation est claire quant à la feuille de route que se trace le narrateur : la réalité sera expressément décrite à partir de ce qui en sera entrevu, aperçu succinctement dans l'entrebâillement d'une porte, plus que vu (eu égard à la fugacité de la séquence extérieure) à partir de la seule perspective d'un Conde simple spectateur... Nul autre point de vue dans *Vientos de cuaresma*, comme d'ailleurs dans l'ensemble des volumes de la série. L'individualisation et la restriction du champ sont d'autant plus prégnantes et incidentes sur le récit à venir que, la conscience du personnage rassurée et même galvanisée de s'être auto-contemplé dans le sacrifice d'une bonne quinte de toux, on le suit en train de se réfugier dans son antre parce que cela deviendra trop insoutenable à subir. Les pages qui suivent cette théâtralisation d'une focalisation bien particulière pour éviter de trop voir, de trop entendre, de trop sentir, de trop parler et de trop réfléchir, sont intéressantes en ce que la reprise des leitmotifs chers à Padura Fuentes, l'amitié et l'amour, la nourriture et la sensualité, constitue une sorte de protectrice barrière de corail... le danger des monstres marins, la réalité réelle et non celle des souvenirs, des rêves et des fantasmes, étant repoussés au-delà. Pas moins de quinze pages sont ainsi monopolisées au début du roman par la douce musique de la narration padurienne, qui déroule effectivement son refrain désormais bien rôdé

---

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 12

et connu, avec la reprise de formules ritualisées et lénifiantes<sup>6</sup>, etc., jusqu'au deuxième chapitre, quand, obéissant et prêt à endosser son costume de lieutenant de police, Conde arrive au commissariat et joue son rôle, toujours le même. La récompense de sa chasse aux fossoyeurs des valeurs de la Révolution étant identique à celle obtenue au terme de *Pasado perfecto*, à savoir la claustration volontaire, l'horizontalité, le blottissement et l'inconscience : « *No podía leer. Casi no podía vivir. Cerró con fuerza los párpados y trató de convencerse de que lo mejor era dormir, dormir, sin siquiera soñar. Se durmió antes de lo que pensaba...* »<sup>7</sup>.

Avec *Máscaras*, le pas est semble-t-il enfin franchi puisque l'*incipit* place Conde dans la rue..., à quelques mètres de chez lui et donc encore dans son quartier, autant dire dans un environnement sensoriel, affectif et « intellectuel » familial, mais au moins pleinement à l'extérieur ; de surcroît, il est immédiatement décrit dans ses fonctions de « teniente Mario Conde »<sup>8</sup> (première désignation du personnage dans le roman) et en état de marche, au sens propre comme au sens figuré. Le *continuum* avec les deux épisodes précédents est assuré grâce à une énième mention de la torture physique et psychique que subit le personnage, intrinsèquement liées l'une à l'autre. Signalons d'une part la mention à une chaleur comparée à une « *plaga maligna* »<sup>9</sup>, à laquelle il fait à présent face sans plus reculer – de ce point de vue, il y a un parallèle à établir avec le Conde de *Pasado perfecto*, qui refusait d'ouvrir les yeux sur une symbolique lumière trop crue (parce que « *lo más difícil sería abrir los ojos. Aceptar en las pupilas la claridad de la mañana que resplandecía en los cristales de las ventanas* »<sup>10</sup>...) et celui de cette nouvelle aventure où non seulement il a les yeux bien ouverts, mais où il se permet en plus d'enlever ses lunettes de soleil et de regarder directement vers le ciel, quitte à subir une blessure, en dépit de la sueur qui le brûle. Signalons d'autre part la mention d'une cuisante humiliation devant un groupe de jeunes garçons auquel il a voulu se mêler en participant à une partie de base-ball qu'ils avaient en cours. Ce dont le protagoniste prend conscience, c'est que le passé aussi parfait soit-il est achevé et que l'heure des constats au présent et au futur a sonné, avec son cortège de « vérités » sur soi et l'environnement autour de soi (la fusion entre les deux est éclatante), probablement aussi cruelles que celles que révèlent brutalement un corps et une âme ressentant l'ébauche du vieillissement et de leur propre disparition. Ce corps et cette âme périmés sont bien entendu celui et celle d'une certaine Cuba, désormais dépassée et au bord de l'extinction. Si *Pasado perfecto* marquait l'étape condienne/cubaine pré-natale dans ce monde autre de 1989 (avec la description initiale et détaillée d'un corps dont il est effectivement difficile de déterminer s'il était déjà fœtal ou encore agonisant), si *Vientos de cuaresma* marquait l'étape du retour à l'enfance et l'adolescence, comme ultime refus du présent et du futur (avec la thématique, les personnages, l'environnement convoqués... qui tournaient autour de l'ancien lycée de Conde et des souvenirs qui s'y rattachaient), *Máscaras* constitue l'étape de la rupture et peut-être aussi de la guérison avec cette sorte de syndrome de Peter Pan dont il paraissait jusque-là atteint :

---

<sup>6</sup> « *¿Qué te gustaría oír?/¿Los Beatles?/¿Chicago?/¿Fórmula V?/¿Los Pasos?/¿Credence?/Anjá Credence... Pero no me digas que Tom Foggerty canta como un negro, ya te dije que canta como Dios, ¿verdad?...* », *Ibid.*, p. 23.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 224.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>10</sup> *Ibid.*

[...] se alejó hacia la Cazalda, sintiendo que el sol, rojo, impío, ubicado ya en la altura de sus ojos, le quemaba el cuerpo y el alma. Sobre su cabeza pudo ver la espada en llamas que le indicaba la salida irreversible de aquel paraíso irremisiblemente perdido que había sido suyo, y ya no era y no volvería a ser.<sup>11</sup>

En somme banale métaphore du feu des évidences de l'immanence et de la réalité en mouvement ; et ne reste plus qu'à savoir ce que l'éveil et le dessillement supposeront, c'est-à-dire l'étendue et le contenu du champ des perceptions et des réflexions de celui qui est supposé se trouver à l'orée du cheminement vers la maturité. Qu'y a-t-il par-delà le théâtre des illusions, individuelles et collectives, et de l'auto-représentation ? Significativement, cette traversée mène Conde vers un *excipit* où il est chez lui, comme les autres fois, mais non plus seul, non plus couché, non plus endormi, non plus livré aux « drogues » de l'oubli, mais accompagné, planté sur son balcon, le regard tourné vers La Havane et, la résignation assumée, les règlements de compte avec le passé jugés inutiles (intéressant constat à l'échelle de la nation), prêt à un autre départ, tissé narrativement avec l'inusable emblème de l'oiseau, mais où chaque élément prend une dimension symbolique particulière dans l'assimilation avec le personnage<sup>12</sup>. Précision utile : quelle est cette mue dont s'est défait le protagoniste et qui lui permet, par le biais de l'accès à la verticalité et à la liberté de mouvement, etc., d'espérer cette régénérescence sans trop de heurts, finalement ? Il a découvert que dans ce paradis du passé parfait, le régime avait muselé et persécuté les intellectuels et les homosexuels pendant les années 1970, en particulier au cours du tristement célèbre « *Quinquenio gris* »<sup>13</sup>. Ne le savait-il pas avant ? La question a de quoi troubler, pour ne pas dire plus. Et, surtout, est-ce la seule découverte à faire à l'étape de regarder le monde en face ? Toujours est-il qu'une fois cela dénoncé, la paix, la concorde et l'amour peuvent en quelque sorte revenir...

Il y a des similitudes et une gradation manifestes entre *Máscaras* et *Paisaje de otoño* : le roman de 1998 s'ouvre également sur l'évocation grandiose et métaphorisée de l'inclémence des éléments (en l'occurrence le célèbre ouragan Félix), mais cette fois, Conde semble autrement plus déterminé et combatif, « *hastiado de tanta vigilia pasiva* »<sup>14</sup>, véritablement prêt à en découdre. Il est d'ailleurs sorti de chez lui, en se glissant par la fenêtre est-il précisé ; ce qui est fort intéressant quand on considère que c'était autrefois (dans *Pasado perfecto*) une barrière et un filtre, perméable à la crudité et la violence de la lumière, mais une barrière et un filtre quand même, dont le principal avantage était de permettre l'isolement et la

---

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>12</sup> « ¿Por qué carajo todo tiene que ser así? Pues porque todo es así y no de otra manera Conde. ¿Será posible volver atrás y deshacer entuertos y errores y equivocaciones? No es posible, Conde, aunque todavía puedes ser invencible, se dijo, cuando en medio de la oscuridad, descubrió el vuelo extravagante de aquella paloma blanca, que brotaba de un sueño o burlaba sus costumbres de animal diurno y desafiaba la noche tórrida y tomaba altura, en una vertical insistente, y después plegaba las alas y hacía una pirueta extrañas, como si en ese instante descubriera la sensación vertiginosa de caer en el vacío, hasta que la perdía de vista, detrás de un edificio carcomido por los años. Yo soy esa paloma, pensó, y pensó que, como ella, no tenía otra cosa que hacer: sólo remontar el vuelo, hasta perderse en el cielo y en la noche ». *Ibid.*, p. 233.

<sup>13</sup> Voir Ambrosio Fornet, « Conferencia leída en la Casa de las Américas como parte del Ciclo *La política cultural del período revolucionario: Memoria y reflexión*, organizado por el Centro Teórico-Cultural Criterios »; [en ligne], *La Ventana, portal informativo de la Casa de las Américas*, 03-02-2007, disponible sur : <<http://laventana.casa.cult.cu/modules.php?name=News&file=article&sid=3551>>

<sup>14</sup> Leonardo Padura Fuentes, *Paisaje de otoño*, Barcelona : Tusquets, Andanzas, 1998, p. 18.

claustration... comme les parois du bocal de son poisson, Rufino. Là, il y a comme un auto-engendrement à la « réalité » dans ce passage/franchissement hors de cette sorte de ventre maternel chaud, douillet et fermé qu'était, en dépit de tout, la maison. Et, comme si cela ne suffisait pas, le personnage vient littéralement se camper sur sa terrasse, c'est-à-dire, en une double référence à la verticalité (en lien direct avec la maturité et la virilité), qu'il est supposé prendre de la hauteur par rapport à la position au ras du sol qui était la sienne quand on le voyait devant le pas de sa porte et *a fortiori* couché, quand il rampait pour atteindre un misérable paquet de cigarettes. Où il faut en déduire qu'avec l'extension du champ de ses perceptions, l'adulte et le guerrier Conde va pouvoir embrasser un panorama qui ira bien au-delà de son simple point de vue immédiat, c'est-à-dire dépasser ses coutumières et diverses restrictions sensorielles et psychiques... et qu'il est prêt à assumer les conséquences de ses actes, puisque loin de fuir à la première douleur (comme dans l'épisode précédent), il se présente torse nu et dans la position d'un Christ en croix pour s'offrir en sacrifice pour le « sauvetage » de la communauté. Plus encore, il appelle de ses vœux<sup>15</sup>. La portée de la description est d'autant plus grande avec la mention d'un événement climatique bien réel et aux conséquences connues de tous, la menace étant enfin concrète et *a priori* non dilatoire... Sauf que concrètement, force sera de constater qu'ensuite, le récit n'y fera plus allusion jusqu'à la fin, si ce n'est en pointillé et comme on agite un chiffon rouge pour les besoins de la mise en scène. Son rôle de « croquemitaine » joué, à l'habitude avec grandiloquence et à grand fracas adverbial et adjectivé, à l'évidence principalement pour permettre au protagoniste de montrer son héroïsme, Félix peut disparaître. Le ballon de baudruche se dégonfle d'autant plus vite, et complètement, que l'aventure menée par Conde dans *Paisaje de otoño* et les « horreurs » qu'il est censé voir, entendre, sentir, dire et penser dans sa chair et dans son âme (l'assimilation entre corps condien et corps cubain est de plus en plus nette, significative et signifiante) se résument en fin de compte, à peu de choses près, à la prise de conscience que les idoles d'antan ont chu, de gré ou de force, les unes dans le rôle de la victime, les autres dans celui du bourreau. Le panthéon était, on le sait, celui de la police, en gardienne des valeurs révolutionnaires, avec une longue liste de magnifiques portraits de flics efficaces, dévoués et foncièrement humains, à l'exemple du capitaine Jorrín et, surtout, au firmament, le Viejo, *alias* Fidel Castro ; or cette vérité que Conde doit prendre en pleine figure et qui détruit tout sur son passage, notamment son échelle référentielle, n'est autre que cela : la police est corrompue... plus exactement, encore une précision utile, a été corrompue à cause des circonstances de cette fameuse année 1989 qui a brisé les digues, les murs du sanctuaire qu'était jusque-là le commissariat, plaçant chacun devant le choix de la fidélité au credo, quitte à périr, ou de la tentation à l'adaptation à la logique du chacun pour soi. Le constat n'est-il pas un peu court et ridiculement disproportionné par rapport au *Big Bang* prévu dans l'*incipit* ? Quoi qu'il en soit, au terme de cette douloureuse et âpre découverte de la nouvelle donne, effectivement présentée comme équivalente au sacrifice suprême et à « *el fin del mundo* »<sup>16</sup>, pour reprendre la formule qui ouvre le dernier chapitre du roman, Conde a

<sup>15</sup> « Pero Mario Conde sabía que ninguno de aquellos accidentes y falacias alteraría su destino ni su misión : desde que lo vio nacer en los mapas, había sentido una extraña afinidad con aquel engendro de huracán : ese cabrón llega hasta aquí, se dijo, mientras lo veía avanzar y crecer, porque algo en la atmósfera exterior o en su propia depresión interior [...] le había advertido de las intenciones y necesidades verdaderas de esa masa de lluvias y vientos enloquecidos que el destino cósmico había creado con el propósito marcado de atravesar aquella precisa ciudad para ejecutar una purificación esperada y necesaria ». *Op. cit.*

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 257.

conquis le droit de se retirer du jeu et, de retour dans l'abri de sa tanière, de se réfugier dans le monde intime de l'écriture, indifférent au sort extérieur : « *otro estruendo, llegado de la calle, le advirtió al escribano que la demolición continuaba, pero él se limitó a cambiar de hoja para comenzar un nuevo párrafo, porque el fin del mundo seguía acercándose, pero aún no había llegado, pues quedaba la memoria* »<sup>17</sup>. Guerrier vindicatif à l'annonce de l'arrivée de l'ouragan, déserteur dégagé de la moindre responsabilité et déculpabilisé à son déclenchement, tel est le Conde de *Paisaje de otoño*, désormais bien décidé à plonger dans le passé pour éviter d'entendre, de voir, de sentir, de penser le présent et le futur... autrement dit bien décidé à éviter les écueils d'une perception trop directe et trop douloureuse de la réalité en devenir.

Plonger dans d'autres réalités, c'est exactement ce qu'il fait dans les deux premiers prolongements à la tétralogie, *La cola de la serpiente* et *Adiós Hemingway*, où Conde n'a guère de difficulté à être dehors, debout et agissant dès l'*incipit*, puisque dans un cas il s'agit de l'amorce d'un « exotique » et assez superficiel voyage touristique dans le quartier chinois de La Havane, non exempt de clichés... dans l'autre d'un léger voyage culturel dans la vie et l'œuvre de l'Hemingway dans sa période cubaine.

Dans *La neblina del ayer* – qui à notre avis constitue la concrétisation et le point d'achèvement des deux directions qu'amorçaient et aussi que testaient les deux courts épisodes culturels et historiques précédents –, Conde est apparemment agissant dans l'ici et le maintenant ; on souligne l'adverbe « apparemment » car, on l'aura compris, Padura Fuentes est plus enclin au déclaratif qu'à l'effectif. Les éléments d'une localisation dans la réalité présente ne manquent pas, par exemple la mention du Vedado, qui éloigne le protagoniste de son précieux quartier où il était irrémédiablement englué dans le passé et l'intime, par exemple avec le compte du temps écoulé depuis son départ de la police et qui le situe clairement en 2002. Le défi de la mise au monde immédiat est évidemment bien moins ardu à relever pour le narrateur dès lors que le personnage a troqué son ancienne et finalement encombrante identité de lieutenant de police pour celle d'indépendant vivant et travaillant en marge de tous les réseaux officiels, c'est-à-dire supposément sans la moindre compromission ; en effet, et il n'est à ce sujet certainement pas anodin que la condition d'ex-policier soit martelée dans l'économie de ses seules premières lignes (afin qu'il ne reste aucun doute là-dessus), cela permet de franchir moins difficilement cette sorte de sas de « (re)-conditionnement » que se devait jusque-là d'être l'*incipit* padurien, où il s'agissait d'obtenir l'adhésion plus que l'acceptation du narrataire à une figure qui aurait au contraire dû incarner un repoussoir absolu, en tant que représentant de l'un des piliers du régime castriste... Conde est en quelque sorte enfin pleinement passé du bon côté de la barrière, redevenue une « belle âme » hégélienne. Une base sur laquelle Padura Fuentes peut se permettre d'aller encore plus loin puisqu'après avoir portraituré son héros christique s'offrant généreusement en sacrifice pour le peuple cubain, il le construit ici en véritable synecdoque de l'île, le corps cubain et le corps condien étant pleinement et définitivement fusionnés l'un en l'autre ; la légitimation de la fonction et du rôle du personnage dans l'histoire à venir se fait, il est vrai, par le biais d'une activation particulièrement soignée de la thématique sensorielle. Si dans *Pasado perfecto*, le protagoniste était privé de l'usage de ses cinq sens, progressivement reconquis dans les épisodes suivants, il n'est plus que cela dans *La neblina del ayer*, ses perceptions physiques et psychiques étant tellement exacerbées qu'il éprouve dans sa chair plus qu'il pressent et à plus

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 260.

forte raison qu'il sent la réalité collective, de surcroît avec la très accréditante pureté de l'enfance, convoquée dès la phrase initiale :

Los síntomas llegaron de golpe, como la ola voraz que atrapa al niño en la costa apacible y lo arrastra hacia las profundidades del mar: el doble salto mortal en el estómago, el entumecimiento capaz de ablandar sus piernas, la frialdad sudorosa en las palmas de las manos y, sobre todo, el dolor caliente, debajo de la tetilla izquierda, que acompañaba la llegada de cada una de sus premoniciones.<sup>18</sup>

Cette légitimité d'oracle autorise à parler du destin de son pays une fois acquise... Conde est d'emblée l'outil idéal de l'histoire à raconter et, à travers elle, du discours à échafauder. Que fait donc le personnage dans le camp des braves et de ceux qui ne se salissent pas les mains ? Il sillonne les rues des jadis quartiers riches de La Havane, à la recherche de ses perles rares qui lui assureront un revenu suffisant pour s'en tirer dans la situation sociale et économique désastreuse de Cuba, ce fameux vent d'apocalypse qui avait menacé si longtemps et qui a fini par se déchaîner avec l'ouverture contrainte de l'île aux lois et à l'ordre du capitalisme – l'assimilation de l'un à l'autre ne faisant pas le moindre doute ; avec la question subsidiaire de savoir si cela suggère que les « problèmes » des Cubains n'ont commencé qu'avec la date charnière de 1989. Toujours est-il que la circonstance qui fait du protagoniste un acheteur de livres anciens est très habilement exploitée par Padura Fuentes dans la mesure où cela lui permet de procéder à une à peine visible, mais parfaitement réelle exclusion du personnage hors de cette réalité où il l'avait pourtant ancré avec tellement d'insistance, du moins le temps de quelques paragraphes, à son habitude. Conde se trouve en effet dès l'ouverture significativement de nouveau enfermé dans un délicieux territoire clos, en l'occurrence pas n'importe lequel dès lors qu'il s'agit d'une bibliothèque contenant les trésors éditoriaux de Cuba les plus précieux, c'est-à-dire un lieu par excellence hors de l'espace et du temps... désigné sous des expressions limpides quant au sens à lui donner, par exemple « *recinto sagrado* »<sup>19</sup> et « *espacio teatral listo para una función...* »<sup>20</sup>. L'assimilation entre un microcosme-bibliothèque et un macrocosme-île (le destin de l'une étant à lire et interpréter à l'aune de celui de l'autre, et réciproquement) nous fait comprendre que dans ce temple du savoir que perçoit, que regarde, qu'entend, que sent et que pense Conde, se cache une sorte de Bible de la cubanité que le personnage aura la lourde responsabilité de décrypter et de préserver. On arguera que la mention détaillée des titres des ouvrages que renferment les étagères des Montes n'est pas accessoire – il s'agit moins de littérature que de toutes sortes de traités permettant la gestion concrète de l'île, dès l'origine productrice de ses propres références... – et que c'est cette découverte de l'enquêteur amateur qui peut permettre d'en faire l'instrument du présent et de l'avenir d'une Cuba non contaminée par les modèles et les influences extérieures, mais il n'en reste pas moins que cela relève d'une stricte hypothèse, pour ne pas dire de l'utopie. Dans l'intervalle, l'attention du narrataire/lecteur est savamment détournée du « réel », en particulier celui du passé imparfait et – pourquoi pas puisque, paraît-il, il s'agit de roman noir ? – des comptes à solder, au bénéfice des longues digressions épistolaires et des tout aussi longues circonvolutions du destin malheureux des Ferrero, etc., et de l'ensemble de ces figures, dont l'emblématique Violeta del Río, exhumées d'une Cuba pré-

---

<sup>18</sup> Leonardo Padura Fuentes, *La neblina del ayer*, Barcelona : Tusquets, Andanzas, 2005, p. 15.

<sup>19</sup> *Op. cit.*

<sup>20</sup> *Ibid.*



révolutionnaire sciemment idéalisée sur le mode de l'inoffensif cliché, puisque, semble-t-il, le temps de la réconciliation est venue, avec ce double sacrifice de l'île d'autrefois que métaphorisait la chanteuse, sacrifiée sur l'autel des intérêts des sbires de Batista, et de la Cuba castriste que métaphorisait le vaillant soldat, Dionisio, sacrifié sur l'autel des traîtres à la Révolution. Chacun étant placé sur un même plan, une égalité non exempte de politiquement correct. Conde est en quelque sorte placé au milieu, en arbitre neutre, pour regarder les idoles tomber, les plaindre à parts égales et s'assurer qu'elles reposent en paix... dans les coins et recoins d'une bibliothèque tellement sanctuarisée qu'il n'est plus question d'y revenir pour y faire entrer la lumière. La récompense de cette délicate mission de vitrification de l'Histoire individuelle et collective est le droit accordé à Conde d'une nouvelle pause dans le refuge sa chambre, accompagné cette fois de Tamara... parce que, tels Adam et Ève, les voici en premier homme et première femme de cette Cuba à refonder, sur une table rase et vierge.

Telle est donc la fracture, la brèche et la faille, pour ne pas dire le point faible, dans l'œuvre padurienne ; l'œuvre padurienne qui n'est visiblement pas une ligne continue et ne constitue pas un tout cohérent et uniforme... qui, tout aussi visiblement, aura longtemps tergiversé et en quelque sorte dormi dans le confort psychologique et moral du sommeil du juste, jusqu'à *Máscaras*, la phase d'éveil « contrôlée »<sup>21</sup>, tardive<sup>22</sup> et de courte durée. Car que sont ses déclinaisons ultérieures, si ce n'est pour *Paisaje de otoño* une légitimation d'un prompt rendormissement, pour *La cola de la serpiente* et *Adiós Hemingway* un voyage aux pays des chimères, et pour *La neblina del ayer* un non moins artificiel cauchemar (les descriptions des rues d'Atarés sont tellement stéréotypées dans leur réalisme brutal qu'elles (re-)construisent davantage un paysage de littérature, celui bien connu du roman noir, qu'un paysage de réalité) ? Dans ces conditions, la portée politique et sociale de la production fictionnelle de Padura Fuentes n'est plus aussi évidente qu'on a coutume de le dire et une part non négligeable de ces fameuses « vérités absolues » de son portrait pour l'histoire littéraire sont sérieusement ternies, lui que l'on voyait et qui s'auto-définissait en rénovateur des canons du roman policier cubain et un dénonciateur percutant et affûté des vices et dérives révolutionnaires. Pour la grande majorité, Padura Fuentes est en effet en auteur ayant eu l'immense mérite et le courage de se pencher au-dessus du cadavre du régime castriste et, tel un médecin légiste légitime dans sa neutralité et son efficacité par la science et ses scalpels acérés, en aurait disséqué les nauséabondes et laides entrailles... d'une part pour dresser le « véritable » bilan du « passé parfait » par-delà les « masques » et, d'autre part, pour y lire le destin de Cuba, à l'instar de l'oracle de Delphes ; un processus courant et auquel on assiste chaque fois qu'un auteur latino-américain est soudain tiré du néant et propulsé par la magie marketing, publicitaire et journalistique européenne sur les tribunes les plus en vue (la Maison de l'Amérique latine, par exemple, où Padura Fuentes est venu parler du devenir de son île à plusieurs reprises) pour y interpréter le rôle d'élément « représentatif » et donc en tant que porte-parole privilégié, voire par excellence, toute autre voix que la leur se voyant d'autorité reléguée dans le brouhaha gênant de l'arrière-plan. Il est certain qu'en dehors de quelques

---

<sup>21</sup> On conviendra qu'une tombée des masques restreinte à la dénonciation des persécutions subies par les intellectuels et les homosexuels, comme s'ils avaient été les seules victimes du régime, n'est guère déstabilisatrice, étant entendu que c'est loin d'être propre à Cuba, à plus forte raison à cette époque-là.

<sup>22</sup> Elle survient en 1994 seulement, sachant que la série a commencé d'être écrite en 1988.

rare éclairages discordants<sup>23</sup>, il y a une presque unanimité pour évaluer cette œuvre, et, vingt ans après la publication de *Pasado perfecto*, cela a assuré à Padura Fuentes une place enviable aussi bien à Cuba (où il est considéré comme « *uno de los mejores escritores cubanos que habitan la isla* »<sup>24</sup>, vanté y compris sur les sites web destinés à assurer la promotion des atouts du pays, parmi les adresses d'hôtels et de restaurants, les recettes de cocktails et de plats typiques, les listes de monuments et de musées à visiter, les biographies sommaires des gloires nationales d'hier et d'aujourd'hui), qu'à l'étranger (où il a été traduit dans une dizaine de langues, où il peut désormais compter sur un large public, comme l'atteste son arrivée dans les catalogues des collections de poche à grands tirages, où il a reçu de nombreux prix prestigieux...).

Il se trouve que ces fissures dans l'édifice padurien ne se voient pas à l'œil nu... En effet, l'opération de replâtrage a fonctionné, l'enjeu des éditeurs de Padura Fuentes et de l'auteur lui-même ayant été, consciemment ou inconsciemment, de colmater, de calfater, d'obturer et finalement de barricader l'ensemble, en somme de trouver le moyen de l'effacement des aspérités et des creux, afin de montrer à voir et à interpréter l'inverse de ce qu'il est ; l'inverse, c'est-à-dire exclusivement une ligne droite et un tout cohérent et uniforme.

Nulle étude sérieuse sur Padura Fuentes ne devrait omettre un certain nombre d'éléments déterminants de la « petite » histoire paratextuelle, chacun ayant participé au mélange composite de l'enduit de rebouchage nécessaire.

Premièrement, le fait d'avoir bénéficié d'une certaine « image » en étant publié d'abord au Mexique, laissant supposer l'application d'une censure et de mesure de rétorsion contre lui, supposition étayée indirectement par l'auteur en personne, quand il présente son éviction de la revue *El caimán barbudo* « *como castigo porque consideraban que yo era una persona con problemas ideológicos* »<sup>25</sup>.

Deuxièmement, important également en terme d'image, le fait d'avoir très tôt et durablement été intégré à la *Semana Negra* de Gijón ; outre que cela le range dans une certaine catégorie d'auteurs, bien vue, c'est en partie à la *Semana Negra*, dont il est désormais « *un asiduo invitado y animador* »<sup>26</sup>, qu'il doit d'avoir été « remarqué » par les éditeurs étrangers<sup>27</sup>.

---

<sup>23</sup> Padura Fuentes est parfois vu en « *esclavo amaestrado* », un « *Ejemplo inmejorable de censura internalizada que se traduce en razonamientos turbios para el autoconsuelo* », qui devrait se contenter d'écrire sur « *la abuelita, o la ceiba del parque, o las ruedas de casino...* » au lieu de « *hacer creer a la gente que es un escritor-que-sufre-para-dejar-testimonio-de...* ». « Padura y la censura » [en ligne], *Penúltimos días*, 19 diciembre 2008, disponible sur <<http://www.penultimosdias.com/2008/12/19/padura-y-la-censura/>>

<sup>24</sup> <http://sabotaje.blogspot.com/category/literatura/page/2/>

<sup>25</sup> María Laura Riba, « Entrevista: Leonardo Padura: 'No me interesa escribir de manera sencilla' » [en ligne], *CubaNow*, disponible sur : <<http://laventana.casa.cult.cu/modules.php?name=News&file=article&sid=4354>>

<sup>26</sup> Dennys Matos, « Leonardo Padura: 'Intento escribir una novela esencialmente cubana' », [en ligne], *cubaencuentro.com*, *Encuentro en la red - Diario independiente de asuntos cubanos*, Año I, Edición 13, Miércoles, 20 diciembre 2000, disponible sur : <<http://arch.cubaencuentro.com/espejo/entrevista/2000/12/20/429.html>>

<sup>27</sup> Le grand éditeur italien Marco Tropea affirmait par exemple en 2000 : « [...] *En el caso de los policiaos fue especialmente curioso, porque yo leí a muchos de ellos pues mis primeras relaciones fueron a través de la Asociación Internacional de Escritores Policiaos, y antes de fundar mi editorial ya sabía que el único al que se podía publicar era Leonardo Padura, aunque los otros tenían un gran éxito en Cuba. Pero a mí no me gustaban y lo que ha ocurrido con los libros de Leonardo en Italia me ha dado la razón* », **disponible sur** : <<http://cubaalamano.net/sitio/client/article.php?id=3992>>

Troisièmement, le fait d'avoir été « parrainé » par Taibo II soi-même. L'étiquette d'« intellectuel de gauche » et la place spécifique qu'on décerne au Mexicain (« l'une des principales références du roman noir, et son grand défenseur et diffuseur »<sup>28</sup>) ne peuvent constituer de meilleur certificat des qualités littéraires de l'œuvre padurienne et, plus déterminant, du positionnement idéologique de son auteur. Taibo II a exercé une influence patente sur la trajectoire, mais aussi sur la construction de l'image de Padura Fuentes en tant qu'écrivain et en tant que personnage public. Ainsi le détail, bien moins insignifiant qu'il n'y paraît, de l'avoir inclus dans *La bicicleta de Leonardo*<sup>29</sup>, en lui donnant le rôle d'un personnage on ne peut plus valorisant de magicien cubain anarchiste, n'a certainement pas manqué d'intervenir. L'incidence du rôle majeur joué par Taibo II sur le processus de diffusion des romans de Padura Fuentes est à l'origine d'un autre réseau de malentendus possibles, notamment si l'on prend en compte l'évident conditionnement du champ critique. L'évaluation n'est-elle foncièrement biaisée par le « parasitage » des amitiés et autres complicités, sans doute innocentes, mais ô combien envahissantes ?

Quatrièmement, d'avoir été « découvert » par Anne-Marie Métailié, la grande prêtresse des lettres hispanophones en France et véritable caution de « qualité » et de « bon goût », presque l'arbitre des élégances en la matière... qui, non seulement a construit la tétralogie en véritable « produit culturel » pour lui assurer une implantation massive<sup>30</sup>, mais aura aussi été le moyen de le faire entrer et de l'installer chez les éditeurs européens les plus influents et les plus respectés ; rien moins que Tusquets et la célèbre collection « Andanzas » pour l'Espagne, où Padura figure aux côtés d'Arthur Miller, Ernst Jünger, Jorge Semprún... et quantité d'autres noms prestigieux. Tout cela étant incompatible avec des fractures, des brèches, des failles, notamment sur le plan de la position de l'auteur vis-à-vis du régime et de son passif. Or cette médiation est effectivement cruciale dans la mesure où les éditions Métailié ont pris cette décision curieuse que, contre toute logique apparente, *Máscaras* est sorti en premier en France, c'est-à-dire avant les deux premiers volets de la série ; empressons-nous de préciser qu'à l'exception de l'Allemagne, l'ensemble des éditeurs « étrangers » a fait de même, influencé par le choix français, il est vrai commercialement payant. Car il est évident que l'ordre de publication n'est pas le fruit du hasard. Cela s'explique-t-il parce qu'il était meilleur ? Mais selon quel étalon ? Ou parce qu'il était en effet plus clairement « dénonciateur » à l'égard du régime, en quelque sorte débarrassé des tergiversations et ambiguïtés de *Pasado perfecto* et *Vientos de cuaresma* et donc, plus conforme à ce que l'on attend chez nous d'un roman cubain ? Enchaînons avec l'argument identique (et aggravant puisqu'il se répète) qu'encore une fois, contre toute logique apparente, et encore une fois, au détriment de l'échafaudage construit par l'auteur pour le lecteur, *L'Automne à Cuba*<sup>31</sup>, la traduction de *Paisaje de otoño*, qui devrait clore la série, est sorti en France, et ailleurs

<sup>28</sup> « Interview de Ramón Díaz Eterovic » [en ligne], *actu-du-noir. Blog de JM Laherrère*, 3 mai 2008, disponible sur : <<http://actu-du-noir.over-blog.com/article-19270145.html>>

<sup>29</sup> Pablo Ignacio Taibo II, *La bicicleta de Leonardo*, México : Joaquín Mortiz, 1993.

<sup>30</sup> Avec des choix loin d'être anodins : choix du nom de l'auteur, Padura Fuentes cédant la place à Padura tout court pour éviter la confusion avec Carlos Fuentes, choix de la collection généraliste habillée d'une élégante couleur crème et non pas noire dans laquelle il est publié, choix des belles et typiques photos de couverture, choix des titres de chaque roman [*Électre à la Havane* est évidemment plus vendeur que *Máscaras*] et même choix de proposer une traduction de *Pasado perfecto* issue non pas de l'édition d'origine, mais de celle, lissée de ses aspérités, parue en Espagne...

<sup>31</sup> Leonardo Padura, *L'Automne à Cuba [Paisaje de otoño]*, Paris : éditions Métailié, 1999.

ensuite, en deuxième position. Quelle place peuvent encore avoir les deux premiers *opus*, conçus dans une sobriété idéologique plus que significative et signés par un inconnu, en particulier hors des frontières cubaines, quand ils subissent l'encombrant voisinage d'histoires indéniablement différentes pour le contenu et écrites par un auteur à succès, en particulier hors des frontières cubaines ? Cela mérite réflexion quant à la prétendue acuité de la perspective et de la virulence formulative de l'auteur.

Cinquièmement, et cela est logiquement lié à ce qui précède, que les premières critiques d'une certaine ampleur qui lui sont consacrées et qui ont contribué à lui apporter le succès sont apparues non pas dans l'immédiat contexte cubain et international de la fin des années 1980 et du début des années 1990, mais presque dix ans après, c'est-à-dire alors que paraissait *Máscaras*... alors, surtout, que s'imposait pour tous, et définitivement, l'idée qu'il s'agissait d'une série (rappelons, Padura Fuentes s'est assez exprimé sur le sujet, que telle n'était pas l'idée de départ, pas plus qu'ensuite d'y adjoindre les prolongements que l'on sait), à laquelle on s'empessa d'ailleurs d'assurer une unité, grâce, entre autres, à un double étiquetage, « tétralogie des quatre saisons » (brandie sur la quatrième de couverture du titre que les lecteurs lisaient en premier), grâce à cette date de 1989 apposée sur le frontispice de chaque épisode, avec les ambiguïtés que suppose un volontaire et hautement ambigu alignement du temps de l'histoire, du temps du récit, du temps de l'écriture et donc du temps de la lecture, et grâce à la composition même des *incipit*, bientôt tirillée entre les logiques contradictoires de la discontinuité et de la continuité – discontinuité avec un Conde devant sans cesse faire oublier son appartenance presque bienheureuse et son rôle actif au sein du corps de la police (symptomatiquement, les raisons avancées pour justifier son engagement seront progressivement diluées derrière une espèce d'écran de fumée argumentatif) par le biais de sa mise au travail en tant que personnage de roman noir à part entière, du moins en apparence, on l'a vu, et finalement pleinement « racheté » grâce à son métier de vendeur de livres anciens... et continuité grâce à la sempiternelle reprise de l'« attirail » condien, tout ce qui rend le personnage si proche, si attachant et si « inoffensif », d'où une accentuation de l'importance accordée à la vie privée du personnage (amour et amitié) et une multiplication des descriptions de sa dégradation physique, qui, dans *La neblina del ayer*, compose la photographie d'un homme vieillissant et si affaibli par l'alcool, le tabac, une mauvaise alimentation... et la désillusion, qu'il ne ferait pas de mal à une mouche. Qui aurait peur du tendre, gentil et au bout du rouleau ex-lieutenant de police ? Cette désignation, « ex-lieutenant Mario Conde » est récurrente dans le dernier roman en date ; certainement parce qu'elle marque bien la rupture d'avec la vie d'avant et parce qu'elle permet malgré tout de bénéficier du crédit inconsciemment accordé à quelqu'un que l'on place d'emblée et l'air de ne pas y toucher du côté des professionnels de l'investigation, etc. Il s'agit en somme de bénéficier de dire que le protagoniste a quitté la police et de dire qu'il a appartenu à la police. Ce qui est peut-être beaucoup demander au narrataire/lecteur. Une analyse poussée de l'ensemble des ouvertures des sept romans criminels de Padura Fuentes montrerait cette astucieuse combinaison d'éléments affirmant la rupture et d'éléments tissant le chaînage, pour gagner sur les deux tableaux. Une chose est sûre : le « ramassement » chronologique, qui fait notamment « découvrir » les trois premiers volets en même temps, et l'assimilation des perspectives et points de vue adoptés, fondus en un projet soi-disant concerté à l'avance, a nécessairement fait envisager les deux premiers, *Pasado perfecto* et *Vientos de cuaresma*, à l'aune de ce que, contextuellement, Cuba et les Cubains étaient devenus après plusieurs années de «Periodo Especial en Tiempo de Guerra» et à l'aune de ce que, pour le parcours personnel et artistique

de l'homme et de l'écrivain, posait et laissait supposer *Máscaras*, qui assura enfin à l'auteur un succès à grande échelle, alors que les deux autres titres étaient passés à peu près inaperçus. En France, la situation est d'autant plus compliquée du fait que c'est en 1998 seulement, date de la sortie de la première traduction, *Électre à La Havane*, que les journalistes se sont véritablement intéressés à Padura Fuentes, pour immédiatement l'encenser. Le quotidien *Le Monde* lui a alors consacré deux articles, dont l'un de Ramón Chao<sup>32</sup>, qui (c'est à signaler en raison de ses positions affichées vis-à-vis du régime cubain) a lui-même trouvé son compte dans l'exposition de la situation de l'île dans *Électre à la Havane*<sup>33</sup> ; il se félicite de ce que « derrière » « le masque figé sur la face du pays », « les choses indiquent que Cuba s'achemine vers le développement : deux travestis ont été étranglés dans le bois de La Havane. Qui plus est, deux commissaires viennent d'être expulsés de la police pour corruption, et deux autres sont sur le point d'être suspendus pour cause de négligence ». D'une certaine façon, c'est le roman de 1997, qui a fixé les paramètres et périmètres interprétatifs de l'auteur Padura Fuentes. Alexandre Lous estimait en 1998, dans *Le Magazine littéraire* :

Cela ne fait pas de doute : *Électre à la Havane* est un roman superbe et son auteur, Leonardo Padura Fuentes, un écrivain de toute grande classe – un écrivain dont on sent à tout moment qu'il est profondément habité par ses personnages et par l'histoire tragique qu'il raconte, un artiste chez qui domine le souci de composer une œuvre pleine de vérité, d'ardeur, de passions et d'émotions.<sup>34</sup>

Un simple survol des *incipit* a montré que cela méritait au moins quelques nuances. Reconnaissance et admiration logiques dans la mesure où *Máscaras* offre un récit qui, outre ses qualités indéniables, est à la fois saisissant et nécessairement fédérateur autant que persuasif – d'aucuns ironiseront en évoquant le « politiquement correct » –, au moins grâce à la thématique choisie et, additionnellement, grâce au confortable recours à l'intouchable figure tutélaire de Virgilio Piñera. Le tout ayant effectivement établi une concomitance faussement « naturelle » et génératrice d'une flagrante confusion idéologique<sup>35</sup> ; avec, entre autres effets pervers, un effacement presque inéluctable, mais regrettable de différences pourtant importantes entre ces *opus* quant à l'« engagement », dans tous les sens de ce terme, du narrateur omniscient et à ceux des personnages – à commencer

<sup>32</sup> R. Chao, « Sombres apparences (Sous couvert d'enquête policière, Leonardo Padura offre une plongée dans la réalité cubaine) », *Le Monde*, 15/05/1998.

<sup>33</sup> Leonardo Padura Fuentes, *Électre à La Havane [Máscaras]*, Paris : Éditions Métailié, « Bibliothèque Hispano-américaine », 1998.

<sup>34</sup> A. Lous, « Mise en meurtre », *Le Magazine Littéraire*, Paris, n° 368, septembre 1998.

<sup>35</sup> À propos de laquelle on peut se demander si elle n'est pas favorisée par Padura Fuentes lui-même quand, dans *Paisaje de otoño*, qui ferme (momentanément) la tétralogie, il rédige, comme toujours jusque-là, une « Nota del autor », dans laquelle il pose la date de 1997 comme ayant marqué la fin de la rédaction de la tétralogie tout en faisant figurer le repérage « Otoño 1989 » au bas de son texte. C'est effectivement la première fois qu'il englobe de cette manière le paratexte dans le texte, et opère sciemment la fusion entre les deux (dans la mixtion du « je » auteur et du personnage Mario Conde dans un « nous », source du récit), avec – par-delà le jeu, de notre point de vue secondaire, sur les frontières des différentes instances littéraires telles que les définissent la narratologie – la double caution que cela apporte au paratexte comme au texte... l'un devenant l'étai de l'autre, et réciproquement, en une démonstration à l'argumentation fallacieuse, autrement appelée « figure de boule de neige » – laquelle s'appuie sur la dépendance. Cet avant-texte pose – il est vrai très habilement – que 1997 = 1989 et que donc, 1989 = 1997, les conséquences d'une telle confusion chronologique étant évidemment nombreuses et lourdes de sens...

par le protagoniste –, vis-à-vis de la réalité évoquée. N’y a-t-il pas là (dans la confluence entre le refus affiché du politique par l’auteur et les « circonstances horizontales » de la réception de son œuvre), la source d’un grave malentendu possiblement générateur d’erreurs interprétatives et de sérieuses déformations dans le portrait de Padura Fuentes pour l’histoire culturelle cubaine et internationale ? En outre, ces articles de 1998 créent une perspective foncièrement biaisée, puisqu’il s’agit de se limiter à commenter la traduction de *Máscaras*. Une limite due à l’absence de l’indispensable éclairage des interprétations synchroniques et, donc, de la comparaison utile qu’aurait dû apporter la lecture antérieure des traductions de *Pasado perfecto* et *Vientos de cuaresma*... Le jugement de Jean-Pierre Perrin : « Leonardo Padura [...] fouille au scalpel les entrailles de la société cubaine »<sup>36</sup>, exprimé dans *Libération*, également en 1998 à l’occasion de la publication d’*Électre à La Havane*, s’applique-t-il réellement aux premiers épisodes, susceptibles d’être considérés comme plus élusifs et évasifs dans la dénonciation politique ? Aurait-il été aussi tranché s’il avait porté sur eux, d’abord et exclusivement ? Le journaliste ne se serait-il pas, au contraire, étonné de leur manque de clarté et de vigueur doctrinales ? À leur parution en France, en 2001 et en 2004, *Passé parfait*<sup>37</sup> et *Vents de Carême*<sup>38</sup> ont par conséquent logiquement bénéficié des confortables filtres et prismes interprétatifs élaborés et consolidés quelques années auparavant, grâce à *Électre à La Havane* et au parasitage des coordonnées temporelles – interne et externe au texte. Il en résulte que les cartes de l’interprétation ont été dangereusement brouillées d’entrée de jeu, précisément à cause de l’ordre de publication des volumes. À notre avis, cette constatation cardinale légitime une interrogation initiale de fond sur les répercussions que cela n’a pas manqué d’avoir sur la perception que le lecteur français – pris comme simple exemple à confronter à des situations probablement similaires dans les autres pays européens – a de l’univers littéraire padurien et des options idéologiques qu’il véhicule, dans ses écrits autant que lorsqu’il prend la parole au nom des Cubains à telle ou telle tribune.

Sixièmement le solide balisage par l’épitéxte – comme instrument d’un processus auto-exégétique à l’efficacité redoutable ; l’autoportrait padurien n’ayant certes guère à envier au portrait par des tiers. Si dans *Seuils*, Genette écrivait que le texte :

[...] se présente rarement à l’état nu, sans le renfort et l’accompagnement d’un certain nombre de productions [...] dont on ne sait pas toujours si l’on doit ou non considérer qu’elles lui appartiennent, mais qui en tout cas l’entourent et le prolongent, précisément pour le présenter, au sens habituel de ce verbe, mais aussi en son sens le plus fort : pour le rendre présent, pour assurer sa présence au monde, sa ‘réception’ et sa consommation...<sup>39</sup>

désormais il n’y a plus guère d’ambiguïtés sur le fait que les productions d’accompagnement, dans leurs versions papiers et numériques (avec l’incidence que les secondaires ont sur les premières), avec les sites webs d’auteurs, les blogs, les pages personnelles, les groupes de fans (131 membres pour les « Leonardo Padura lovers » sur Facebook et 4798 fans de sa page), sont, pour la plupart, non seulement revendiquées dans une appartenance pleine et entière au paratexte, mais travaillées pour envahir l’espace du texte

<sup>36</sup> J.-P. Perrin, « Un Condé à Cuba », *Libération*, Paris, jeudi 29 octobre 1998.

<sup>37</sup> Leonardo Padura, *Passé parfait*, Paris : Métailié, « Bibliothèque Hispano-américaine », 2001.

<sup>38</sup> Leonardo Padura, *Vents de Carême*, Paris : Métailié, « Bibliothèque Hispano-américaine », 2004.

<sup>39</sup> Gérard Genette, *Seuils* (1987), Paris : Éditions du Seuil, « Poétique », 2002, p. 7.

lui-même (dont les marges sont sans cesse repoussées et à redéfinir), comme légitimement et fortement programmatiques. Le champ des questions sur le contenu, le statut et l'influence de l'auto-exégèse telle qu'elle se compose, s'exprime et s'affiche maintenant, trouve à notre avis en Padura Fuentes un excellent spécimen de cette savante association possible des médias traditionnels et d'internet pour solidement étayer, notamment avec un pré-pacte de lecture, l'assemblage classique de la stratégie intra-textuelle. Deux exemples de pratiques épitextuelles paduriennes efficaces : d'abord les très nombreuses interviews accordées à des amateurs ou professionnels (en ligne, on en trouvera aussi bien en espagnol, qu'en italien, qu'en français, qu'en anglais, qu'en allemand, qu'en portugais...), avec une accélération à partir de la reconversion et « métamorphose » de 1998, Padura Fuentes s'y livrant de bonne grâce et s'y montrant toujours fort prolixe, bien que terriblement redondant, en particulier quand il s'agit d'expliquer et de commenter son projet littéraire, le but étant de se placer du bon côté, en s'auto-proclamant représentatif de sa génération, en s'affichant préoccupé du sort de son pays, et en se donnant soi-même toutes les légitimités, notamment en clamant haut et fort le renoncement aux modèles du roman policier cubain socialiste<sup>40</sup>, avec tout ce que cela est supposé suggérer de renoncements et, plus encore, de transgression à/vis-à-vis de(s) modèles autres que strictement littéraires, en priorité des modèles socio-politiques évidemment ; ce alors que concrètement, il en assure durablement la pérennité dans ses textes et que donc, on le devine, il prône indirectement, l'avènement de cette fameuse troisième voie, ni le castrisme, ni le capitalisme, mais un retour au passé parfait de la Révolution... la proposition implicite étant que tout change pour que rien ne change vraiment, de recommencer sur les bonnes bases et les magnifiques prédispositions du début (que montraient, entre autres, le joyeux groupe de l'atelier d'écriture du lycée de la Víbora), en évacuant simplement les hypocrites et les salauds qui ont fait échouer le beau projet, car chez Padura Fuentes, ça n'est pas la Révolution qui est mauvaise, mais les hommes qui ont été chargés de la mener à bien et qui l'ont en somme usurpée au peuple. Significativement, Padura Fuentes revendique presque systématiquement dans ses interviews de ne pas aborder la contrée du politique et de s'en tenir à celle du social ; outre que cela est plus prudent et donne l'apparence de davantage de « réalisme », le plaçant au-dessus de la mêlée et hors des questions et débats obsolètes, cela suggère que l'avenir est à construire de manière pragmatique, c'est-à-dire non plus sur des idées et concepts creux – et surtout désormais érigés en épouvantails – que sur des principes collectifs et positionnements individuels de bon sens, de solidarité et de partage, tels les grands banquets généreusement offerts à la communauté des « amis » par Conde. Et surtout, il ressort de cette masse d'échanges avec la presse ou des lecteurs en général, dans des salons, dans des librairies..., que Padura Fuentes est visiblement très attaché à établir et cultiver une relation « immédiate » et « privilégiée » voire « affective » avec les uns et les autres, de surcroît autour du contenu de l'œuvre elle-même – d'ailleurs davantage dans sa dimension anecdotique qu'idéologique, par exemple s'agissant de répondre à la question récurrente de savoir si Conde finit par épouser Tamara. L'impact du discours auto-exégétique construit dans cet espace frontière en quelque sorte auto-fictionnel par un auteur-ami est dans son cas si important qu'elle a visiblement pris le

---

<sup>40</sup> À la question de savoir ce qui l'avait poussé à opter pour le genre noir, il a répondu : « le désir d'écrire un roman policier qui ne ressemblerait pas aux autres romans policiers cubains [L. P. F., « Je vis à Cuba, j'écris à Cuba, sur Cuba... » *op. cit.*, p. 17.], avec cette explication : « Le roman policier cubain que l'on a connu dans les années 1970 et 1980 était nettement politique, didactique, manichéen, pratiquait l'euphémisme, et se révélait assez peu élaboré sur le plan littéraire. Sa fonction a plus été propagandiste qu'artistique : avec cette optique, on ne peut mener à bien aucun projet littéraire ». *Ibid.*, p. 20.

pas sur le texte, au point de renverser les hiérarchies habituelles, l'œuvre devenant à peu près dépendante de l'auto-exégèse, avec la série de déformations que l'on imagine sans peine. Et l'épitéxte, c'est aussi le journalisme, avec lequel Padura Fuentes a toujours entretenu des liens étroits<sup>41</sup>. La presse est effectivement pour lui l'espace idoine de la fabrique de l'auto-exégèse et, par là, du formatage de la réception de l'œuvre littéraire à partir du façonnage de son image personnelle et de son image en tant que personnalité « collective ». Immanquablement l'auteur de l'œuvre de fiction établit et entretient à travers ces textes une sorte de correspondance détournée, mais évidente avec un tiers à l'identité fluctuante et aux contours mouvants certes, mais néanmoins bien plus concrètement ciblé qu'un lecteur de presse ordinaire... une facette extra-territorialisée mais complémentaire de l'instance du narrataire – le cœur du dispositif de la stratégie discursive mise en place. Un tiers qui présente l'avantage de permettre de « s'exposer » davantage, de « s'expliquer » différemment. Ou en tout cas à feindre de « s'exposer » davantage et de « s'expliquer » différemment, en l'occurrence pour permettre à Padura Fuentes de s'attribuer la place de sage au-dessus de la mêlée, de réceptacle de la culture cubaine « authentique »<sup>42</sup>, logiquement « *considerado uno de los más prestigiosos y agudos cronistas cubanos de los últimos veinte años* »<sup>43</sup>, avec l'importance que cela a pour lui assurer une écoute réelle et au travers de cela construire progressivement, mais solidement la crédibilité de ses engagements en général, dont certains sont, nous ne le nierons pas, tranchés et assumés... et ce afin de les étendre à ses romans et nouvelles alors qu'il n'est pas du tout évident qu'ils s'y trouvent. La portée de cette masse de textes, en apparence seulement périphériques, est donc insigne ; la principale question qu'elle soulève étant de déterminer dans quelle mesure le journaliste Padura Fuentes ne dédouane pas à bon compte un écrivain globalement frileux, pour ne pas dire plus, dans ses engagements.

Septièmement avec un balisage pas moins solide grâce à un périexpte auctorial qui surprend par sa variété et son abondance – avec par exemple de nombreuses citations en exergue, huit auteurs convoqués pour les seuls quatre premiers volumes, et parfois d'ampleur importante –, enfin par sa ritualisation. Un ensemble révélateur à la fois d'une volonté très profonde de baliser/pré-conditionner la lecture à travers moult garde-fous et d'une recherche constante pour obtenir qu'avant même que le texte parle, il s'exprime non pas dans sa pleine émancipation, mais dans une étroite dépendance avec d'autres, à travers la voix de ce que l'on pourrait désigner comme un panthéon personnel d'auteurs. Ce qui est d'une importance

---

<sup>41</sup> Il a longtemps été chroniqueur et reporter, pour *Juventud Rebelde* et pour *La Gaceta de Cuba*, avant de devenir écrivain à plein temps.

<sup>42</sup> Ses chroniques pour *IPS*, *Entre dos mundos*, sont décrites comme « *un recorrido por la cotidianidad artística y social de la isla en los años que enlazan el siglo XX y el siglo XXI* » et portées aux nues parce que jugées essentielles pour la préservation de la mémoire culturelle de l'île. Par exemple quand dans cette sorte d'entretien-reportage intitulé « Habana cultura » que l'on trouve sur YouTube, trois commentaires de spectateurs, « représentatifs » et édifiants aussi bien pour leur contenu que pour leur rhétorique, sont enregistrés en bas d'écran : « *El maestro describe, narra y expone la realidad cubana, sin los maquillajes que le endilgan otros escritores de generaciones pasadas* ».

<sup>43</sup> [http://cubaalamano.net/sitio/client/entre\\_dos\\_siglos.php](http://cubaalamano.net/sitio/client/entre_dos_siglos.php)  
 Considéré il est vrai comme majeur, en particulier pour la récupération et la préservation de la mémoire cubaine (voir l'article de C. Bianchi Ross, « Padura o la memoria – Mucho ha cambiado el periodismo en los últimos años. » (2005), [http://cubaalamano.net/sitio/client/entre\\_dos\\_siglos\\_bianchi.php](http://cubaalamano.net/sitio/client/entre_dos_siglos_bianchi.php)), son apport à la presse s'est ainsi vu récompensé, en 2005 par le Premio Nacional de Periodismo Cultural et ses contributions (commencées en 1995, dans la section *Cultura y Sociedad* de *IPS*) ont été réunies dans un volume intitulé *Entre dos mundo*. Pour une présentation de la revue, consulter : [http://cubaalamano.net/sitio/client/entre\\_dos\\_siglos\\_lubetkin.php](http://cubaalamano.net/sitio/client/entre_dos_siglos_lubetkin.php)



capitale si l'on considère la répétition du processus de cession de la parole, *a fortiori* celle de l'entrée en matière, avec ce que l'on a démontré précédemment à propos de la récupération à bon compte, en particulier dans le lieu déterminant de l'*incipit* des voix de Chandler, Hammett, pour la première génération et pour les États-Unis, de Vázquez Montalbán et de Taibo II, pour les nouvelles générations et les pays de langue espagnole. Ce phénomène de mixtion constante de sa propre voix avec un concert de voix autres est évidemment intrigant. Quoi qu'il en soit, l'un et l'autre de ces mouvements (volonté de baliser/pré-conditionner la lecture – recherche d'une mécanique proche d'un jeu de ventriloque) composant une géographie péritextuelle très intéressante en soi et dans les effets qu'elle produit et sur laquelle, de ce fait, on aurait tort de ne pas s'attarder. Eu égard à l'ampleur de la tâche, on s'en tiendra ici à un exemple, celui de *Pasado perfecto*, pour chaque élément péritextuel : dédicace, citations et note de l'auteur.

Pour ce qui est de la dédicace, s'il arrive qu'elle inclue d'autres personnages « accreditants » et valorisants par leur mention (Taibo II, Ambrosio Fornet et Dashiell Hammett), elle revient systématiquement à Lucía López Coll, l'épouse de l'auteur. Cela aussi assure le *continuum* entre des œuvres disjointes et dissonantes et cela renvoie à une première déclinaison de la stratégie de captation du lecteur. Dès le premier volet de la série, l'auteur pose en effet qu'il adresse son texte à un dédicataire privé, l'être qui partage au plus près son intimité, laissant entendre qu'il a livré bien plus que la simple histoire fiction de simples personnages de fiction évoluant dans une simple La Havane de fiction ; mais en même temps, il mêle à ce message privé, la parole d'un autre et de ce fait, il lui confère d'emblée le statut de prolongement d'une intention et d'un discours tiers... l'une et l'autre dimensions étant indissociablement mêlées, fusionnées. « *Para Lucía, con amor y escualidez* » étant une reprise et adaptation du titre de la nouvelle de l'écrivain étasunien Salinger, « Pour Esmé, avec amour et abjection ». Autant dire qu'avec d'un côté l'intime, puissamment étayé par la déclaration d'amour, et avec, de l'autre côté, l'intertextualité, solide avec le recours à un auteur largement reconnu, la dédicace sert de caution quant à la profondeur et à la sincérité du propos. Ce que l'on remarque, c'est que de nouveau, et déjà à cet emplacement du livre, il y a une difficulté à assumer et peut-être à savoir prendre la parole, à avoir sa propre parole, à s'exprimer en dehors d'une parole pré-existante – *Pasado perfecto* sera en quelque sorte à lire comme une réponse/concrétisation à/de ce qu'avait demandé la jeune fille de la nouvelle de Salinger au personnage de soldat et d'écrivain, un soldat et écrivain traumatisé par son expérience de la deuxième guerre mondiale et préoccupé par sa réflexion sur l'écriture, sur la possibilité de trouver le moyen d'échapper à la dimension éminemment sordide de la réalité en général, et plus précisément de la sienne, eu égard au contexte qui est le sien quand il se souvient de sa rencontre avec la toute jeune Esmé : la préoccupation du Sergent X d'écrire les événements, de le faire correctement, de manière authentique, visible dans son style de reportage direct et de longues citations de dialogues. Le plus important à retenir étant par conséquent la place accordée à la pureté et à l'authenticité tant des personnages que du récit. Or puisqu'ils sont mêlés et fusionnés par la dédicace de l'un, qui reprend le titre de l'autre, les deux textes sont effectivement similaires, au moins mis sur le même plan.

On l'a dit, Padura Fuentes encadre ses textes d'une ou de plusieurs citations. Il est certain que les exergues jouent un rôle déterminant dans la stratégie discursive, dans leur autonomie et, plus encore, dans les échos qu'elles produisent entre elles, au sein d'un même volume et au-delà et dans le réseau qu'elles tissent sur la totalité. L'essentiel portant sur une lecture à deux échelles, avec un premier niveau qui implique une équivalence avec la situation cubaine

et un second, plus intéressant, qui, avec une lecture de fond et entière du texte souche, trahit une récupération abusive ou franchement inverse. L'analyse détaillée de « Cauchemars en Harmaguédon » de Ray Bradbury, sur lequel prend appui *Pasado perfecto* révèle ainsi une importante supercherie puisque loin de faire l'apologie du désengagement, l'étasunien défendait une position de résistance jusqu'au bout ; son cosmonaute échoué sur un astéroïde est tenté de se laisser sombrer dans le sommeil tandis qu'il attend les secours, mais il comprend qu'il ne le doit pas, sous peine de mourir. Ce qui est en effet une position radicalement contraire à celle défendue dans le roman, où le protagoniste aspire à dormir, précisément convaincu que seuls le retrait, le renoncement à la lutte lui apporteront le salut, loin des bruits perturbants du monde extérieur.

Et donc, comme si la déclaration d'intention n'était pas assez claire et avec elle le balisage du pacte d'écriture/lecture pas assez étroitement scellé, l'auteur ponctue le système dédicace + citation(s) en exergue de cette fausse « *nota del autor* », présente dans presque tous les volumes et d'ailleurs de plus en plus longue et personnelle, avec toujours le franchissement de 1998. Dans *Pasado perfecto*, il s'agissait pour l'auteur essentiellement de poser comme allant de soi et comme inattaquable la véracité de la narration et sa position combative. À son habitude, Padura Fuentes se glisse dans un texte pré-existant et connu de tous, apparemment de manière naturelle, du fait même de la familiarité du propos, en l'occurrence une mise en garde stéréotypée, avec la reprise des formules consacrées – « *los hechos narrados en esta novela no son reales...* » – qui en somme parlent et « fonctionnent » d'elles-mêmes (comme lorsqu'il affiche implicitement, mais sans ambiguïté ses référents intertextuels, en priorité au roman noir étasunien et espagnol, pour qu'ils insufflent à son histoire encore embryonnaire leur capital génétique « accréditant », leur mécanique, leurs positionnements idéologiques et l'histoire de leur diffusion dans le monde), pour feindre une adhésion entière et ainsi mieux la vider de sa substance. En l'occurrence, en marge de l'insistance sur l'objectivité du propos à venir et du persiflage, qui laissent entendre que l'auteur s'apprête à raconter une histoire qui sera conjointement le strict reflet de la réalité et une attaque frontale contre le régime, il avance l'argument qu'il procèdera par contournement..., parce que les circonstances l'exigent et parce que cela n'en sera que plus percutant, le message étant supposément logé dans les plis et replis du texte que nul ne saurait manquer de repérer et de décrypter, seul. Ce qui est pratique dans la mesure où cela laisse toute latitude au narrateur/auteur de ne rien exposer de concret, mais d'avoir une réponse prête pour les cas où un lecteur/critique s'étonnerait de ne pas trouver ceci ou cela de ce portrait supposément hyper-réaliste. Ceci ou cela ? Rien moins que ce qui fait que Cuba n'est pas un pays ordinaire, contrairement à ce que semble vouloir laisser croire *Pasado perfecto*. Bel exercice d'équilibriste que de prétendre dire, de surcroît avec véhémence, ce qu'en fin de compte on ne dit jamais.

Quelques mots pour conclure : si l'œuvre padurienne est riche et forte, ce n'est finalement pas réellement pour les qualités et vertus qu'on lui prête, les uns et les autres de ses lecteurs/« évaluateurs » étant principalement poussés par un goût pour l'exotisme facile, par une auto-satisfaction narcissique de se voir inclure entre les lignes dans le texte, ne serait-ce qu'en tant que décrypteur initié des marqueurs d'un genre littéraire qui a maintenant ses lettres de noblesse, par le soulagement de voir que l'utopie cubaine à laquelle a tant cru la génération de 1968 n'est pas complètement passée de mode... Non, si l'œuvre padurienne est riche, forte et importante, c'est qu'en tant que reflet sensible et tragique, quoi qu'il en soit involontaire, d'un moment incroyablement complexe et certainement de transition pour la littérature insulaire, et bien au-delà pour le rapport du pays avec sa propre histoire. Padura Fuentes et

Mario Conde marquent l'étape du renoncement difficile et douloureux à ce qui les a façonnés... une certaine idée de soi dans une certaine idée d'un nous, transcendant et exemplaire pour le monde entier. De sorte que c'est moins dans la maîtrise des techniques et autres artifices masquant son mensonge que Padura impressionne que dans cette fracture, ces brèches, ces failles qui lui échappent et laissent s'échapper une tout autre musique... peut-être un chant du cygne.

## Bibliographie

- CHAO, R., « Sombres apparences (Sous couvert d'enquête policière, Leonardo Padura offre une plongée dans la réalité cubaine) », *Le Monde*, 15/05/1998.
- FORNET, Ambrosio, « Conferencia leída en la Casa de las Américas como parte del *Ciclo La política cultural del período revolucionario: Memoria y reflexión*, organizado por el Centro Teórico-Cultural Criterios » [en ligne], *La Ventana, portal informativo de la Casa de las Américas*, 03-02-2007, disponible sur : <http://laventana.casa.cult.cu/modules.php?name=News&file=article&sid=3551>>
- GENETTE, Gérard, *Seuils* (1987), Paris : Éditions du Seuil, « Poétique », 2002, 426 p.
- LAHERRÈRE, JM, « Interview de Ramón Díaz Eterovic » [en ligne], *actu-du-noir: Blog de JM Laherrère*, 3 mai 2008, disponible sur : <<http://actu-du-noir.over-blog.com/article-19270145.html>>
- LOUS, A., « Mise en meurtre », *Le Magazine Littéraire*, Paris, n° 368, septembre 1998.
- MATOS, Dennys, « Leonardo Padura: 'Intento escribir una novela esencialmente cubana' », [en ligne], *cubaencuentro.com, Encuentro en la red - Diario independiente de asuntos cubanos*, Año I, Edición 13, Miércoles, 20 diciembre 2000, disponible sur : <<http://arch.cubaencuentro.com/espejo/entrevista/2000/12/20/429.html>>
- « Padura y la censura » [en ligne], *Penúltimos días*, 19 diciembre 2008, disponible sur <<http://www.penultimosdias.com/2008/12/19/padura-y-la-censura/>>
- PADURA FUENTES, Leonardo, *Pasado perfecto* (1991), Barcelona : Tusquets, Andanzas, 2000, 232 p.
- \_\_\_\_\_, *Vientos de cuaresma*, La Habana : Ediciones Unión, 1994, 211 p.
- \_\_\_\_\_, *Máscaras*, Barcelona : Tusquets, Andanzas, 1997, 233 p.
- \_\_\_\_\_, *Paisaje de otoño*, Barcelona : Tusquets, Andanzas, 1998, 260 p.
- \_\_\_\_\_, *La cola de la serpiente* (2000) – *Adiós Hemingway* (2001), La Habana : Ediciones Unión, 2007, 205 p.
- \_\_\_\_\_, *La niebla del ayer*, Barcelona : Tusquets, Andanzas, 2005, 360 p.
- PERRIN, J.-P., « Un Condé à Cuba », *Libération*, Paris, jeudi 29 octobre 1998.
- RIBA, María Laura, « Entrevista: Leonardo Padura: 'No me interesa escribir de manera sencilla' » [en ligne], *CubaNow*, disponible sur : <<http://laventana.casa.cult.cu/modules.php?name=News&file=article&sid=4354>>
- TAIBO II, Pablo Ignacio, *La bicicleta de Leonardo*, México : Joaquín Mortiz, 1993.