



HAL
open science

Présences et absences de la rue dans la tétralogie havanaïse de Leonardo Padura Fuentes

Caroline Lepage

► **To cite this version:**

Caroline Lepage. Présences et absences de la rue dans la tétralogie havanaïse de Leonardo Padura Fuentes. Crisol Série numérique, 2019, Callejeando / La Rue dans tous ses états / A rua em todas as vias (5). hal-04441036

HAL Id: hal-04441036

<https://hal.parisnanterre.fr/hal-04441036>

Submitted on 6 Feb 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

Présences et absences de la rue dans la tétralogie havanaïse de Leonardo Padura Fuentes

CAROLINE LEPAGE

UNIVERSITÉ PARIS NANTERRE

caroline.lepage@parisnanterre.fr

1. Le roman noir est né dans et pour la rue. Chandler écrit : « Hammett took murder out of the Venetian vase and dropped it into the alley. » (Chandler, 2000 ; 42) ; c'est-à-dire au cœur de cette rue symbolique, métaphorique et emblématique, dans une dimension identitaire (dire les États-Unis dans la littérature), dans une dimension sociale et politique (montrer les dégâts causés par la crise de 1929) et dans une posture militante (dénoncer les dérives et corruptions d'un pays qui s'est promptement gargarisé de ses victoires post-Première Guerre mondiale).
2. Cela constitue une sorte de géosociologie et géopolitique littéraire de la rue sur la base de laquelle nous nous appuyons pour évoluer dans l'œuvre du Cubain Padura Fuentes.
3. C'est en 1990 qu'il publie le premier volet des « Cuatro estaciones », qui raconte les aventures du Lieutenant de police, Mario Conde, au cours de l'hiver, printemps, été et automne 1989. Ces histoires, *Pasado perfecto*, *Vientos de cuaresma*, *Máscaras* et *Paisaje de otoño*¹, ont une ambition commune. Après avoir jugé la production cubaine antérieure « [...] nettement politique, didactique, manichéen, pratiquait l'euphémisme, et se révélait assez peu élaboré sur le plan littéraire » (Padura Fuentes, 2001 ; 21), Padura a affirmé son « désir d'écrire un roman policier qui ne ressemblerait pas aux autres romans policiers cubains » (*Ibid* ; 17), revendiquant un héritage étasunien : « j'ai toujours lu des romans policiers et je dirais même que

1 L. Padura Fuentes, *Pasado perfecto* (1990), Barcelona, Tusquets, 2000 ; *Vientos de cuaresma* (1994), Barcelona, Tusquets, 2006 ; *Máscaras*, Barcelona, Tusquets, 1997 ; *Paisaje de otoño*, Barcelona, Tusquets, 1998.

j'en ai été un gros lecteur. [...] Parmi les auteurs de ce domaine, c'est Chandler que je relis le plus... » (*Ibid.* ; 18-19).

4. Quel sens et quelle portée attribuer au choix de rompre avec le modèle du roman policier castriste au bénéfice du modèle noir dans sa version classique ?
5. Eu égard à ce que sont le pacte d'écriture et l'horizon d'attente de celle que l'on appelle aussi la littérature *hard-boiled*, on devrait pouvoir exiger de Padura qu'il nous donne à voir une Cuba prise le plus crûment possible dans sa dimension identitaire, dans sa dimension sociale et politique, et placée sous le microscope et sous les instruments d'un médecin légiste sans états d'âme.
6. En quoi des sondages serrés dans le texte et ses représentations de la rue, et non depuis les ondes et les ombres du paratexte, confirment-ils ou infirment-ils la concrétisation de cette ambition ?
7. Un premier constat s'impose ; celui de l'absence, ou quasi absence de la rue dans les seuils des quatre volets de la série.
8. Significatif est que tout commence – *Pasado perfecto* et l'ensemble de la série – non pas dans la rue (comme cela doit être le cas dans les romans policiers castristes, en conformité avec la loi du genre / imposée au genre et qui fait de l'enquêteur un symbole, une métaphore un emblème de l'espace public), mais chez le protagoniste ; sa localisation dans la sphère privée étant travaillée de sorte qu'on comprenne qu'il y a là un enjeu dépassant le seul cadre et cadrage narratif, un élément de décor ou de facile typification générique. L'objectif est justement de souligner le refus d'en passer par cette injonction que le protagoniste ne s'appartienne pas parce qu'il appartient au monde. Le Lieutenant est non seulement dans un espace qui traduit ce qu'il est lui et non ce qu'il incarne ou devrait incarner, mais, en un total retournement, soulignement et rétrécissement, dans sa chambre, vautré, froissé, anéanti sur son lit. Double transgression dans le fait que l'on n'est pas physiquement dans la rue et dans le fait qu'on est et qu'on se complaît d'être ce qu'on ne devrait jamais être dans la rue. Ce qui est d'autant plus grave qu'en plus de ne pas pouvoir sortir (il est incapable d'ouvrir les yeux, d'entendre le moindre son, de bouger et de parler), il ne le veut pas. Quand son chef l'appelle pour lui ordonner de venir au commissariat afin de s'occuper d'une affaire, il lui raccroche au nez. Il faut un second appel et

la menace de sanctions pour qu'il daigne se lever, endosse tant bien que mal son costume et son identité de policier, regagne la rue.

9. Dans *Vientos de cuaresma*, on découvre Conde de nouveau chez lui et ayant de nouveau bien des difficultés au moment de s'en extraire. Deux différences, cependant. 1) Il n'est plus recroquevillé dans un enfermement hermétique et inapte pour l'extérieur, mais sur le seuil de sa maison, dans une sorte d'entre deux qui laisse présager un accès potentiellement plus aisé à la rue, ne serait-ce que parce qu'à défaut d'y agir, il la voit, il l'entend. 2) L'impossibilité de sortir est à présent lié au chaos qu'annonce l'arrivée d'un terrible orage : « Era miércoles de Ceniza y con la puntualidad de lo eterno un viento árido y sofocante, como enviado directamente desde el desierto para recordar el sacrificio del Mesías, penetró en el barrio. » (Padura Fuentes, 2006 ; 11) Alors que la rue n'est plus praticable : « Las calles vacías, las puertas cerradas, los árboles vencidos, el barrio como asolado por una guerra eficaz y cruel » (*ibid.*), le protagoniste s'y risque : « Se desabotonó la camisa y avanzó hacia la acera. [...] De cara al viento, recibiendo el polvo que le roía la piel, aceptó que algo maldito debía de haber en aquella brisa de Armagedón » (*ibid.* ; 11-12). C'est un autre Conde qui entre en scène dans la rue, en superhéros allant affronter les monstres et les épreuves du royaume de ce monde – métaphore des conséquences de 1989 pour Cuba. Cette sortie est pourtant de courte durée : « Respiró hasta notar cómo sus pulmones se hundían, cargados de tierra y hollín, y cuando estimó haber pagado una cuota de sufrimiento a se desvelado masoquismo, regresó al abrigo del portal... » (*ibid.* ; 12). Qui irait lui reprocher de fuir ? S'il ne reste pas dans cette rue que la tétralogie avait promis de montrer comme espace culturel représentatif, de nous démontrer comme espace historique, social et politique, c'est par la force des choses.
10. Qu'en est-il de *Máscaras* ? Conde est dans la rue dès le début ; et il a d'autant plus de mérite que cela est assimilé à une atroce souffrance physique, de celle que subissent les martyrs d'épreuves aux dimensions et à la signification bibliques : « El calor es una plaga maligna [...] Es un castigo sin apelación y ni atenuantes, que parece dispuesto a devastar el universo visible... » (Padura Fuentes, 1997 ; 13) Et c'est dans cet enfer que le Lieutenant évolue, ses sens bien amoindris, notamment s'agissant de voir, de nouveau par la force des choses : « El sudor le ardía en los ojos, y el teniente Mario Conde miró hacia el cielo, para clamar por la piedad de alguna nube propicia » (*ibid.* ; 14). Puisqu'il y a une progression quant à la présence du

protagoniste dans la rue d'un épisode à l'autre, on peut s'attendre à ce que *Paisaje de otoño* soit de ce point de vue une sorte de couronnement, où Conde périra, foudroyé sur l'autel de l'espace public. La promesse semble pleinement respectée quand on lit les premières lignes : « –¡Acaba de venir...! –gritó [...] hacia un cielo [...] gritó con los brazos en cruz, el pecho desnudo, expulsando su reclamo desesperado » (Padura Fuentes, 1998 ; 13).

11. Cette chose / cette instance que Conde, installé dans son rôle de Christ en croix, appelle de ses vœux, c'est le terrible ouragan Félix. La rue est sur le point d'être anéantie ; après le châtement des vents de carême, des chaleurs infernales de l'été, voici l'ultime étape : la dévastation de l'automne. Sauf qu'à présent, ça n'est plus dans la rue que le protagoniste contemple et affronte l'anéantissement, mais de nouveau de chez lui, plus exactement « desde la altura de su azotea » (*ibid.* ; 13). Retour à la case départ, en somme, ou presque. Avec la même justification : ça n'est pas de sa faute et il a fait ce qui était humainement et surhumainement possible pour être dehors.
12. Avant de circuler dans cette rue havanaise avec Conde, voyons si à défaut d'y être quand le récit commence, on y est quand il s'achève – les histoires seraient alors des processus de réconciliation, de cathartiques cheminement vers la guérison, au moins momentanée, avec / à l'égard de l'espace public cubain.
13. Dans *Pasado perfecto*, après avoir résolu le mystère de la disparition d'un haut fonctionnaire, le protagoniste, désabusé, se précipite chez lui et s'enferme, sans plus vouloir rien savoir du monde, avec une séquence qui n'est jamais qu'une variation de la première, puisqu'il est de nouveau vautré sur son lit, blotti dans sa solitude et dans son désespoir, avec pour seul dérivatif compensatoire la griserie de la lecture, pour justifier d'échapper totalement à un ici et maintenant démontré comme inhabitable.
14. S'agissant de *Vientos de cuaresma*, la sortie de la rue et le retour à l'isolement sont vécus comme tout aussi salutaires et conduisent à encore plus d'abstraction : cette fois, la lecture ne suffit plus à trouver la paix (« No podía leer » [Padura Fuentes, 2006 ; 224]), parce que l'expérience de la rue mène Conde à la conclusion que « Casi no podía vivir » (*ibid.*), et qu'autant s'abandonner : « Cerró con fuerza los párpados y trató de convencerse de que lo mejor era dormir, dormir, sin siquiera soñar » (*ibid.*).

15. Le cas de *Máscaras* est intéressant dès lors que c'était le seul où Conde était à peu près dans la rue à l'ouverture. Or, cette fois, Conde n'est ni dans la rue, ni chez lui, seul et désespéré, mais chez une amante ; l'objectif étant toujours le même : se cloîtrer et se griser, loin du monde (« ¿Puedo quedarme tres días aquí contigo, sin salir ni ver el sol? [...] haciendo [...] algo que no aburre nunca... » [Padura Fuentes, 1997 ; 231]). Cette activité où l'on ne s'ennuie jamais aura au moins la vertu de procurer à Conde une salutaire révélation, une grandiose épiphanie : « salió al [...] balcón [...] en busca de un alivio [...] en medio de la oscuridad, descubrió el vuelo extravagante de aquella paloma blanca. [...] 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.* ; 233)
16. Dans *Paisaje de otoño*, Conde est non seulement de nouveau chez lui et seul, mais décidé à tourner le dos au monde, grâce à l'écriture :

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. (Padura Fuentes, 1998 ; 260)
17. La mémoire étant à envisager comme le meilleur moyen d'échapper à la réalité de la rue, là-bas, de l'autre côté des portes, au-delà des balcons, des fenêtres, etc.
18. Ennuyeuse dissociation entre mémoire et rue, tout de même.
19. Le lecteur est alors curieux de savoir ce qu'est cette rue dans laquelle il est si difficile d'aller, ensuite de rester, hors de laquelle on se précipite au plus vite.
20. Pour mesurer la place que tient la rue dans *Pasado perfecto* et comprendre le rôle qu'elle y joue, il suffit de commenter l'architecture et la combinaison des premières séquences, qui seront continuellement répétées, avec de simples intermèdes accessoires entre les unes et les autres : après la longue scène d'intérieur de l'*incipit*, suit une courte scène d'extérieur, où, alors qu'il s'attendait à une agréable promenade, Conde découvre « lo peor » (Padura Fuentes, 2000 ; 18). Qu'est-ce donc que ce « lo peor » ? Une chaussée envahie par « los latones de basura en erupción, los papeles de las pizzas de urgencia arrastrados por el viento » (*ibid.*) et où il aperçoit un chien mort, « con la cabeza aplastada por el auto, que se pudría junto al contén » (*ibid.*) – un spectacle, assimilé à « lo peor », donc, qui le pousse à

la conclusion qu'il est devant « una especie de paisaje después de una batalla casi devastadora » (*ibid.*). On s'étonnera que ce « lo peor » n'aille pas au-delà de quelques papiers gras et d'un cadavre d'animal. Sous couvert d'un dégoût et d'une horreur tellement emphatiquement décrits, on en vient à une banalisation et même à une normalisation de la rue cubaine : comme partout, on y trouve de la saleté et des animaux écrasés ; comprendre, cela est affreux, mais le pire qu'on puisse y voir.

21. Et quand la réalité présente s'impose avec trop de vigueur, la solution est toujours la même : non regarder et donner à regarder, mais fermer les yeux et plonger dans le souvenir, faire revivre les rues du passé, ce fameux passé parfait du titre, parce que, pour reprendre les propos termes du protagoniste : « No hay que pasarse la cabrona vida pensando » (*ibid.* ; 19). Symptomatiquement, la séquence avec lequel le narrateur enchaîne le récit est précisément cette rue du passé, la rue que Conde arpenta le jour de sa première rentrée au lycée, vingt ans auparavant.
22. La ligne de frontière est tracée entre d'un côté une rue au présent, laide et sale, et de l'autre côté, une rue passée, mythifiée, siège de toutes les idéalizations et, surtout, issue de secours puis refuge éternel. Après ces quatre pages d'évocation d'une Havane de souvenirs, le personnage ne regagne pas la rue. Il est « rangé » par le narrateur-auteur au commissariat, il échoue dans son bureau, où il ne voit plus la rue du présent qu'à travers le cadre, le filtre et le prisme d'une fenêtre, derrière laquelle « disfrutaba un cuadro que le parecía sencillamente impresionista » (*ibid.* ; 28).
23. Beau tableau impressionniste, en effet, mais difficilement compatible avec l'horizon d'attente d'un roman noir.
24. Où il faut conclure que la rue du présent n'est que ponctuellement présente, qu'on passe d'un espace clos à un autre, que les sorties à l'extérieur se font en voiture, la ville n'étant vue que derrière des vitres et au besoin effacée par le regard d'un personnage qui ne voit que ce qu'il veut voir, les rues du présent traduites par les rues du passé.
25. Dès lors, on ne verra pas grand-chose de La Havane, d'une Havane qui vit sa trentième année de castrisme.
26. Dans *Vientos de cuaresma*, la rue est aussi peu présente, voire encore moins (au passage, coincée entre deux portes, entre deux espaces clos). L'entrée à l'extérieur a lieu à la page 15 et dément les menaces climatiques

et, à travers elles symboliques, qui semblaient peser sur Conde et l'île dans l'*incipit* – en une mécanique systématiquement répétée dans l'ouverture des romans de Padura Fuentes : on crie au grand méchant loup pour crédibiliser et légitimer la posture en retrait du protagoniste par rapport à la rue, et, très vite, tout reprend son cours normal, à l'intérieur. En l'occurrence, le Lieutenant s'attendait à ce que la ville soit anéantie par des vents d'apocalypse et il se trouve dans une rue sereine, où il a même le temps d'apercevoir celle qu'il voit d'abord comme la plus belle femme du monde. Cette apparition joue le même rôle que celui joué par le cadavre du chien : le point de vue est capturé, et le personnage désormais incapable de tenir la place dans l'espace public et de remplir la fonction de porte-parole qui devraient être celles d'un héros de roman noir. Mais de la même manière qu'on avait dédouané Conde de ne pas voir – et donc de nous empêcher de voir avec lui – la réalité cubaine dans ces rues de La Havane parce que le pathétisme du spectacle de ce chien opérait comme une forme de chantage affectif, on le dédouane ici avec d'autant plus de bonne volonté que la gaudriole est le plus sûr moyen de s'assurer la complicité du lecteur. Dans la séquence qui suivra cette rencontre amoureuse, le protagoniste aura regagné le « confort » du commissariat. La rue n'étant que traversée, de temps en temps, avec des séjours plus longs quand il s'agit de s'embrasser dans les parcs, ou vue depuis les perchoirs de terrasses, etc., avec des spectacles tout déformés par la distance, les états d'âme et la nostalgie.

27. Quand, rarement, donc, la réalité « politique » de la rue est vue, la réaction de Conde ne nous mène pas bien loin pour évaluer l'engagement qu'il devrait porter ; devant un slogan peint sur les murs des toilettes d'un lycée, on doit s'en tenir à bien peu : « [...] salió después de aplastar su cigarro en el lavabo y reflexionar un instante sobre la duda ideológica grabada en la pared. » (Padura Fuentes, 2006 ; 45) Conde est moins curieux de tirer des conclusions sur cet aspect de ces circulations dans la rue que de faire son travail.

28. La même dichotomie entre rue du passé et rue du présent cubains s'impose, s'affine et structure *Vientos de cuaresma*. Les rues du présent, ce sont d'une part celles qui sont livrées à la délinquance d'un risible trafic de marijuana, et d'autre part celles des quartiers des opportunistes qui ont dévoyé l'idéal révolutionnaire pour leur seul bénéfice ; des quartiers itérativement et ironiquement décrits, puis tout aussi répétitivement et sévèrement condamnés par les tenants de la justice et de l'équité sociales, Conde

et son binôme, Manolo. Où il faudrait là encore en déduire que La Havane est une ville comme les autres, dans un pays comme les autres, avec des jeunes qui dealent du shit, des « méchants » « riches » et des « braves » « pauvres », précisément pour cela (leur bravoure et leur pauvreté) institués en garants de l'authenticité culturelle et, plus encore, idéologique du pays. Ni Conde ni Manolo n'appellent de leurs vœux l'extension de ces nouveaux espaces « bourgeois », avec les valeurs (etc.), qui sont les leurs ; au contraire, l'un comme l'autre se raccrochent à l'idée d'une ville passée, évocatrice d'une « bonne » et « vraie » cubanité, celle du partage, de la solidarité et de la communauté, celle d'un splendide patrimoine culturel.

29. Loin d'être accompagné par un personnage endossant son rôle de découvreur dans le dédale des réalités contemporaines de la cité, le destinataire se voit associé à un guide touristique s'extasiant devant l'architecture d'antan, y logeant l'illusion que rien ne changera alors que tout change. Tel semble être ce que représente 1989 pour Conde : non l'attente des bénéfices de la chute du Mur de Berlin et à sa suite l'effondrement du bloc soviétique, mais la crainte d'une nouvelle révolution, semble-t-il antinomique de l'âme cubaine.
30. Si Conde n'a pas vu grand-chose de la rue de 1989 depuis le temps de l'écriture, 1990 et 1994, qu'en voit-il dans *Máscaras* ?
31. Sa présence à l'extérieur dans l'*incipit* est intéressante en ce qu'elle reprend le même dispositif que dans les séquences d'ouverture précédentes : Conde marche dans la rue et au moment de regarder le monde, son attention est attirée, cette fois par une partie de base-ball entre gamins, à l'endroit où il y jouait lui-même, vingt ans auparavant. Après le cadavre du chien, après la superbe femme, nous avons là une autre grande passion condienne. Le saisissement est tel qu'il ne voit plus rien d'autre, peut avoir l'espoir que finalement non, rien ne change (« De pronto se respiraba la ilusión de que allí no existiera el tiempo, porque aquella bocacalle precisa había servido desde entonces para jugar pelota... » [Padura Fuentes, 1997 ; 14]), jusqu'à ce qu'il se rende compte que si, les temps ont effectivement changé, puisque les garçons jouent désormais pour de l'argent. Et il n'en faut pas plus pour que le Paradis retrouvé se métamorphose en enfer : « 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 ni volvería a ser. » (*ibid.* ; 17)

32. La déduction s'impose : jusqu'en 1989, Cuba était un Paradis et elle en sort précisément en / à cause de 1989, parce qu'avec le désastre que représente la perte du soutien de l'URSS, l'île sombre dans tellement de difficultés économiques (exclusivement économiques, semble-t-il) que le pays entier en perd son âme, la « corruption » se développant comme une maladie. C'est l'innocence et la pureté de Cuba qui disparaissent soudainement et brutalement.
33. Or, après cette sorte de choc initial, la rue du présent va apparaître au Lieutenant sous un jour différent, avec pour commencer la présence d'un mort dans l'un des parcs de la ville ; il s'agit du cadavre d'un homme. On s'en tiendra à dire que ce sera là le point de départ de la découverte d'une Havane cachée, avec pour guide Alberto Márques, décrit en : « Homosexual de vasta experiencia depredadora, apático político y desviado ideológico » (*ibid.* ; 41). Il faut rien moins qu'un tel pedigree pour conduire le protagoniste dans cette autre Havane – comprendre qu'elle n'est pas visible à l'œil nu, par le citoyen de base, pas même par un policier averti, supposé avoir tout vu et tout vécu. Si Conde ne l'a pas vue jusque-là, ce n'est en somme pas de sa faute. Là, pour le coup, on n'est plus dans le flou, la joliesse et l'impressionnisme. Conde croise dans ce quartier de La Habana Vieja : « [...] militantes del sexo libre, [...] maricones de todas las categorías y filiaciones: locas [...], gansitos sin suerte, cazadores expertos en presas de alto vuelo, bugarrones por cuenta propia de los que dan por culo a domicilio... » (*ibid.* ; 143). Mais Márques avait prévenu Conde : « Y lo que usted quiere ver y saber no es demasiado agradable, se lo advierto » (*ibid.* ; 139).
34. L'habileté de l'auteur tient à ce que c'est le personnage incarnant la dissidence qui martèle que Conde veut voir et savoir – on s'est jusque-là étonné que brandi en héros de roman noir, il ait refusé de voir et de savoir quoi que ce soit ayant trait à toute autre chose que ses enquêtes, ses obsessions et son passé. Habile en ce qu'il y a là une rapide reconstruction de virginité idéologique : Conde ne savait pas qu'il y avait quelque chose à voir et à savoir, mais quand il l'append, il veut voir et savoir, quitte à « risquer » sa réputation dans les quartiers interlopes. Et il a alors un choc en se posant la question : « ¿Todo esto había sucedido en el mismo país donde ellos dos vivían? » (*ibid.*)
35. Choc également pour le lecteur : tout cela se passait dans un pays que Conde était supposé bien connaître, en tant que vrai Cubain (démonstré

dans ce rôle) et surtout, en tant que policier glosant à l'infini sur son dégoût vis-à-vis d'un monde dont il aurait vu « lo peor » et dont les nuits seraient hantées par les laideurs de l'humanité et que pourtant, non, il n'avait jamais vu, jamais su ? Difficilement crédible. Difficilement acceptable ? Mais, on l'a dit, le protagoniste est dédouané parce que cette autre Cuba était invisible. Comment, dans ces conditions la population aurait-elle pu réagir et agir puisque ce « todo eso » n'était pas présent dans l'espace public ordinaire / quotidien ?

36. *Paisaje de otoño* s'achève par la démission de Conde et son enfermement chez lui. Or, dans ce roman, on remarque d'abord la quasi absence de scènes de rue... en l'occurrence à peine quatre sur la soixante de séquences du roman. Sans compter qu'il faut attendre la douzième pour y être enfin. Le reste du temps, le destinataire est promené d'un intérieur à un autre, tourne en rond dans cette Havane confinée : le commissariat, chez le Flaco, chez des témoins, chez le Major Rángel... Un confinement propice à l'émergence des souvenirs, aux confessions, aux bavardages, aux bilans, on en convient, mais qui restreint l'appréhension de la réalité, *a fortiori* socio-politique, à une succession de récits par des tiers, avec toutes les distorsions et limites que cela peut supposer.
37. Tout commence, donc, à la séquence 12 – est-il d'ailleurs possible de réellement parler d'une séquence de rue, dans la mesure où le protagoniste est en réalité dans un bus..., c'est-à-dire perçoit et appréhende l'extérieur derrière des vitres ? Dans un premier temps, l'insistance de Conde à vouloir se placer près de la fenêtre est prometteuse : on l'attend aux premières loges pour regarder et décrire. Or, non seulement ce choix est guidé par les seuls impératifs de son confort, mais il est précisé que ses seules activités sont d'une part la lecture, dans une immersion totale, d'autre part, de nouveau, les jolis voyages touristiques.
38. La deuxième séquence de rue n'est pas tellement différente ; on y évoque, à travers le récit d'une femme qu'interroge Conde : « [...] un lugar divertido, lleno de luces y algarabía, donde se escuchaba música a todo volumen y la gente caminaba por las aceras, despreocupados y felices de la vida... » (Padura Fuentes, 1998 ; 75). Quête semblable d'une Havane éternelle ; à ces deux différences près, de taille, que là, nous ne sommes pas dans les rues de la capitale, mais dans la célèbre Calle 8 de Little Havana, à Miami, et que cette description renvoie non pas à une réalité, mais à l'idée

qu'en avait une exilée en arrivant aux États-Unis : « Lo primero que quise ver fue la calle 8. [...] En mi cabeza yo había fabricado la Calle 8, y era como una fiesta y un museo, ¿no? [...] Pero la Calle 8 no es más que eso: una calle fabricada con la nostalgia de los de Miami y con los sueños de los que queremos ir a Miami » (*ibid.*). La déception est terrible, avec une description contraire de celle donnée quelques pages avant, dans le circuit en bus de Conde.

39. Ces deux descriptions de la ville, l'une par un Cubain de l'intérieur, l'autre par une exilée revenue dans l'île, à quelques pages d'intervalle seulement, ne sont pas anodines, quand on sait combien et comment la question de la légitimité identitaire est instrumentalisée dans la « querelle » idéologique entre Cuba et Miami, la légitimité politique dépendant étroitement de la légitimité identitaire. Dans ces portraits urbains croisés, il ressort que Miami n'est pas plus un Paradis que Cuba, loin de là, y compris – c'est dire ! – la Cuba pré-apocalyptique de 1989, et que mise en échec par la réalité, nationale et internationale, Cuba, elle, au moins, demeure toujours un projet, une conquête, un idéal, dans ses plus belles et nobles racines, loin de l'artificialité de ceux, les exilés, qui haïssent et oublient. Conde, lui, ne hait pas et n'oublie pas, et sait regarder en haut... là où les autres gardent les yeux au ras du sol.
40. Horizontalité et présent auront pourtant une place dans la troisième séquence de rue. L'amorce était prometteuse, là aussi : « La vieja avenida del Puerto [...] podía ser el tramo más innoble de La Habana [...] : ni siquiera es feo, sucio, horrible, desagradable, enumeró [...] » (*ibid.* ; 116). Quel que soit ce qui en sera dit ensuite, ce qui est intéressant, c'est l'habile pirouette rhétorique : finalement, « el tramo más innoble de La Habana » n'est pas ce qu'on en attend, un quartier atroce, violent, etc., et à ce titre, par comparaison, cela laisse entendre que le reste doit être assez agréable. D'ailleurs, que reproche Conde à cet endroit ? « Es ajeno » (*Ibidem*) : « [...] bloques de ladrillo y concreto levantados con la única perspectiva de su utilidad y sin la menor concesión a la belleza. » (*ibid.*)
41. Sauf que ce qui est décrit là, c'est une ville banalement ordinaire de n'importe quel pays « ordinaire », livré aux dérives et perversités du progrès et de l'économie de marché, etc. Normalisation du cas cubain, encore. Avec la conclusion qui s'impose : les pires horreurs que l'on puisse trouver à

Cuba, ce sont les laideurs anti-esthétiques et les laideurs sociales de partout.

42. La dernière scène de rue se situe à l'avant-dernière séquence du roman, juste avant que Conde s'enferme chez lui ; il s'était retrouvé :

en la humedad hostil de la lluvia y el viento [...]. Con todo el cuerpo mojado por una lluvia que le hería los brazos y la cara con la fuerza de la caída, el Conde corrió por el centro de la calle, sintiendo cómo el agua y el aire lo purificaban en la madrugada ciclónica que debía dar inicio al primer día de su nueva vida... (*ibid.* ; 254-255)

43. Cette rue associée à l'eau de la régénérescence et du renouveau est évidemment importante d'un point de vue symbolique, pour une renaissance qui loin de remettre Conde au monde ici bas, l'emporte vers cette abstraction complète hors de la réalité « réelle ».

44. La Révolution a déçu, a trahi, même, d'une certaine façon, principalement à cause des « hijos de puta » (*sic*), qui n'ont pas joué le jeu, mais d'une part, les « hijos de puta » de Miami ne valent pas mieux, et d'autre part, ces vérités-là, on ne les dira jamais dans les lieux publics ; on s'en tiendra à les murmurer, la larme à l'œil, un verre de rhum à la main, et sur fond de boléros, dans des espaces clos, sous certaines conditions et avec de belles fioritures esthétiques et rhétoriques.

45. Espace de la rue en somme presque absolument dépolitisé, quasiment décontextualisé (en dehors des atours d'un exotisme facile) et paradoxalement déréalisé. Ses principales raisons d'être sont 1) offrir de vagues destinations dans une géographie extrêmement limitée et assez imprécise ; 2) de fournir le support d'une envahissante et sirupeuse nostalgie qui vise moins à dénoncer qu'à démontrer la fatalité du temps qui passe, dont personne n'est responsable, si ce n'est cette sorte de *fatum* climatique qui pèse sur Cuba ; 3) de marteler le regret des espoirs non concrétisés, des illusions déçues. Espace de la rue dans lequel on cherche, coûte que coûte, les contours d'un possible lieu habitable, ce fameux paysage « authentique » de la vieille Havane... Vieille Havane, vieille Cuba, vieux Cubains (Conde et les siens) qui avaient cru que la Révolution était possible et qui continuent de croire qu'elle peut prendre sa source dans cette île belle et pure qu'eux seuls sont encore en mesure de voir, d'en haut.

46. Loin de nous de faire reproche à un écrivain, quel qu'il soit, de ne pas se soumettre à l'esclavage de la *mimesis*. Néanmoins, s'agissant de Padura

Fuentes, qui a volontairement et à maintes reprises revendiqué l'héritage du genre noir dans sa plus authentique tradition, l'exigence du respect d'une certaine éthique n'est pas négociable, car on ne peut pas bénéficier de la crédibilité et de la légitimité d'une forme, d'une des plus nobles dans la famille des littératures engagées, sans en respecter la lettre et – plus grave – l'esprit.

Bibliographie

CHANDLER Raymond, « Letter To Charles Norton, 12 October 1944 » in: *The Raymond Chandler Papers: selected letters and nonfiction, 1909-1959*, Tom HINEY & Frank MACSHANE (Ed.), Grove Press Edition, New York, 2000.

PADURA FUENTES Leonardo, *Máscaras*, Barcelona, Tusquets, 1997.

—, *Paisaje de otoño*, Barcelona, Tusquets, 1998.

—, « Je vis à Cuba, j'écris à Cuba, sur Cuba », 813 (*Les Amis de la Littérature Policière*), Paris, n° 76, mai 2001.

—, *Pasado perfecto* (1990), Barcelona, Tusquets, 2000.

—, *Vientos de cuaresma* (1994), Barcelona, Tusquets, 2006.