

Université Bordeaux Montaigne

École Doctorale Montaigne Humanité (ED 480)

THESE DE DOCTORAT EN

Études hispaniques et hispano-américaines

Résumé en français

De l'ordre et du dés-ordre dans les récits de fiction des *novísimos* cubains

Présentée et soutenue publiquement le 06 septembre 2023 par

Clarissa MARTÍNEZ FERNÁNDEZ

Sous la Direction d'Elvire GOMEZ-VIDAL

Membres du Jury :

Sandra HERNANDEZ, Professeur, Université Lumière Lyon 2

Caroline LEPAGE, Professeur, Université Paris Ouest Nanterre La Défense

Mélanie MOREAU-LEBERT, MCF, Université Bordeaux Montaigne

Françoise MOULIN-CIVIL, Professeur Émérite, Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle

Introduction

Ce travail de recherche a pour objectif de réaliser une étude sur l'œuvre d'un groupe de narrateurs cubain appelés « *los novísimos narradores cubanos* ». Ce groupe a développé sa pratique littéraire pendant la décennie des années 90 à Cuba. Il s'agissait d'un groupe de jeunes écrivains qui prétendaient renouveler l'écriture des textes littéraires à ce moment là. Nombre d'entre eux avaient déjà commencé à publier, surtout des nouvelles dès la fin des années 90 et d'autres continuèrent à publier après les années 2000, mais c'est particulièrement pendant cette décennie des années 90 que parurent la plus grande partie de leurs publications et c'est alors qu'on leur donna le nom de *novísimos* et qu'ils intégrèrent le champ littéraire et culturel cubain.

La décennie des années 90 présente une spécificité dans l'histoire récente de Cuba car elle a signifié à la fois la fin d'une époque et le début d'une autre ère. Marquée à la fin des années 90 par la chute du mur de Berlin (1989) et la désintégration du camp socialiste soviétique, elle a entraîné pour Cuba la diminution puis la fin ultérieure de l'aide commerciale qu'elle recevait de ces puissances et le début d'une période de grandes pénuries économiques qui se prolonge jusqu'à aujourd'hui. Cette crise a été nommée « *Período Especial* » et elle a supposé de grands changements économiques, sociaux et idéologiques.

L'état de conscience généré par cette crise fut avant tout l'incertitude, l'inquiétude. Un grand vide se produisit dans les espoirs et les motivations de la population. Cette crise fut donc, outre une crise économique, une crise des valeurs, une remise en question d'un projet social (le projet socialiste cubain), de reformulations et d'évolutions d'un point de vue idéologique. La carence matérielle fut le détonateur qui mit en lumière un certain nombre de dysfonctionnements problématiques de la société cubaine. L'art et la littérature participèrent à cette transformation et exprimèrent leurs doutes et leurs désaccords vis-à-vis d'une société en mutation.

C'est dans ce contexte que surgissent ces jeunes écrivains, avides de transformations, de remises en question, voire de subversion. La professeure de l'Université de La Habana Margarita Mateo Palmer a ainsi décrit les particularités de ce contexte social au sein duquel ces auteurs se sont formés et qui pourrait avoir influencé leur position « désacralisante » :

Estos escritores conocen durante sus estudios la generalización del fraude académico en la enseñanza media [...] ; son testigos de la caída de algunos paradigmas de heroísmo durante la guerra de Angola y la invasión norteamericana a Granada. Más adelante, con el derrumbe del campo socialista, presencian la crisis de un discurso y una retórica que habían alimentado largamente una perspectiva ideológica. Hay en ellos una constatación evidente,

*desde muy temprana edad, de la diferencia entre la historia real -aquella que viven cotidianamente- y la oficial -la que se divulga a través de la prensa y los medios masivos de comunicación-.*¹

(Ces écrivains font l'expérience, pendant leurs études, de la généralisation de la fraude académique au collège et au lycée ; ils sont les témoins de l'effondrement de certains paradigmes de l'héroïsme pendant la guerre d'Angola et l'invasion nord-américaine à Grenade. Ensuite avec la chute du camp socialiste, ils assistent à la crise d'un discours et d'une rhétorique qui avaient pendant longtemps nourri une perspective idéologique. Il y a en eux, très tôt, une constatation évidente, celle de la différence entre l'histoire réelle -celle qu'ils vivent au quotidien- et l'histoire officielle -celle qui est propagée à travers la presse et les média massifs de communication-.) (ces traductions en français sont de moi car ces textes n'ont pas été traduits)

Elle souligne la rupture éthique que ces faits ont provoqué et par conséquent la fragmentation du sujet qui doit utiliser de multiples masques dans sa vie quotidienne. C'est à ce moment là qui parviennent à Cuba un certain nombre de traits de la postmodernité comme l'audace dans l'écriture et la pensée, la remise en question de formes traditionnelles, de la normalisation.

Le chercheur cubain Salvador Redonet définit cette promotion comme celle d'un groupe de jeunes écrivains, principalement nouvellistes (car les grands métarécits sont fréquemment abandonnés), nés entre 1959 et 1972, qui commencèrent à publier dans la décennie des années 90 et dont les textes se distinguaient par une série de caractéristiques visant à renouveler, à mettre fin aux automatismes d'écriture, bref à provoquer une rupture avec les narrations qui se produisaient jusqu'alors². Parmi ces caractéristiques, on décèle une tendance aux montages des séquences narratives, à l'exposition des pensées des personnages, à une altération dans la chronologie des actions et surtout le fait de récréer le contexte social en le représentant de manière critique. Il met en relief l'apparition de personnages singuliers, déconcertants, des « *bichos raros* » (de drôles de types), dont les comportements sidéraient le lecteur. Il en dit ceci :

[...] las actitudes de sus personajes se resisten a la espantosa permanencia de valores [...], a los esquematismos, a los formalismos, a cualquier lexicalización de actitudes. De ahí igualmente: su rechazo a las simplificaciones, a los maniqueísmos, a los lugares comunes, al voluntarismo, a la intolerancia. De ahí que en la concepción ideoestética de los novísimos subyazca una actitud desmitificadora y desacralizante de aquellos falsos valores y se asuma una perspectiva autoral visceralmente conflictiva, desautomatizadora: pensar por cuenta

¹ Margarita Mateo Palmer, "La narrativa cubana contemporánea: las puertas del siglo XXI", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Vol. 31, 2002, p. 52-53.

² Salvador Redonet Cook, *Los últimos serán los primeros. Antología de los novísimos cuentistas cubanos*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1993. Prólogo: "Para ser lo más breve posible", p. 23.

*propia, afirmar su personalidad, sus ideales, ético-estéticos: eso -y más- se halla en la estructura profunda de sus textos, en el eje de la escritura de estos relatos.*³

([...] les attitudes de ses personnages résistent à l’effrayante permanence des valeurs [...], aux schématismes, aux formalismes, à toute lexicalisation. De là aussi provient leur rejet à des simplifications, des manichéismes, des lieux communs, du volontarisme, de l’intolérance. C’est pourquoi dans la conception idéologique et esthétique des *novísimos* on trouve une attitude démythificatrice et désacralisante de ces fausses valeurs et c’est pourquoi ils adoptent une perspective d’auteur viscéralement conflictuelle qui détruit les automatismes : penser de son propre chef, affirmer sa personnalité, ses idéaux, éthiques et esthétiques : ceci -et bien davantage- est présent dans la structure profonde de leurs textes, dans les axes de force de ces récits.)

Ainsi les *novísimos* vont exprimer à travers leurs textes une position d’anti conformisme, de remise en question subversive et contestataire. Ils vont faire surgir des personnages écartés par la littérature antérieure, soumis au silence, marginalisés, et ils vont leur donner une place de choix, tout en défendant leurs voix, leurs points de vue et leurs comportements. Ainsi fleurissent les homosexuels, les rockeurs, les *balseros* (qui s’en vont en *balsas*, en embarcations de fortune, vers La Floride), des *jinetas* (des prostitués), une faune bohème, des étudiants perdus, sans repères, des artistes, des malades du sida, entre autres, ainsi que des voix féminines qui réclament leur émancipation. De là, la véhémence que l’on trouve parfois dans leurs énonciations et le souci de témoignage chez les écrivains afin de décrire une réalité en crise, de plus en plus appauvrie.

À travers l’ensemble des œuvres que nous avons sélectionnées pour cette recherche, nous analyserons comment ces textes traquent et remettent en question cette réalité changeante, complexe et ambiguë des années 90 à Cuba.

Ce travail s’inscrit dans les recherches du groupe Littéralité (GRIAL) fondé par la professeur Nadine Ly et s’inspire des travaux et des cours de la professeur Elvire Gomez-Vidal. La littéralité repose sur une attention particulière portée à la lettre du texte sans oublier la représentation directe ou oblique de la réalité sociale, politique et économique. Notre analyse se fondera donc sur une attention particulière quant à la littéralité du texte dans le sens où elle a été comprise par ces chercheurs :

La literalidad, método analítico, descansa en un respeto absoluto concedido a la letra del texto [...]. A través de una práctica y de una observación rigurosa del texto surge la evidencia de que es en su letra misma donde están depositados los datos más adecuados para llevar a cabo su comprensión: estructuras narrativas, estudio de la representación del tiempo y del espacio, narrador y narradores, localización textual de tal o cual componente y por ende una especial atención a esos lugares textuales privilegiados que son el incipit y

³ *Idem.*

*el excipit, análisis onomástico, detección de redes de significaciones que extienden sus ramificaciones por el texto entero [...], son considerados.*⁴

(La littéralité, méthode analytique, repose sur un respect absolu de la lettre du texte [...]. À travers une pratique et une observation rigoureuse du texte, surgit qu'à l'évidence c'est dans sa lettre même que sont déposées les données les plus adéquates pour mener à bien sa compréhension : structures narratives, étude de la représentation du temps et de l'espace, narrateur et narrateurs, localisation textuelle de telle ou telle composante et par conséquent une attention particulière portée à ces lieux textuels privilégiés que sont l'*incipit* et l'*excipit*, l'analyse onomastique, la détection de réseaux de significations qui étendent leur ramifications dans le texte entier [...] ; tout cela est pris en considération.)

Ce type d'approche revêt une importance particulière pour nous puisque les études littéraires cubaines qui s'intègrent dans une tradition critique hispanique, s'emploient pour la plupart à réaliser des considérations générales sur tel ou tel auteur, sur tel ou tel courant littéraire, ou à approfondir tel ou tel aspect de la société représentée dans l'œuvre.

Rares sont les travaux consacrés à la critique ponctuelle d'une œuvre, à une analyse textuelle ou à la microanalyse de l'œuvre. La richesse littéraire, l'élaboration poétique du langage sont minimisées au profit d'analyses panoramiques qui privilégient les aspects historiques, sociaux, contextuels ou biographiques. Grace à cette démarche méthodologique nous souhaiterions contribuer à une analyse spécifique et approfondie des textes, comblant ainsi ce qui nous semble être des lacunes dans la critique. Notre projet est donc de découvrir et de faire découvrir la richesse textuelle de ces œuvres, leurs jeux de signification, les risques qu'elles prennent, les nostalgies qu'elles transmettent, les doubles sens, leurs implications idéologiques, leurs frustrations et leurs espoirs.

Dans les œuvres des *novísimos* ce qui nous a frappé dès l'abord c'est un jeu extrêmement subtil et complexe entre le fragment et la totalité, entre l'ordre et le « dés-ordre » et c'est pourquoi nous avons orienté ce travail de thèse vers l'observation de ce fonctionnement dans les textes. Les notions d'ordre et de « dés-ordre » vont nous guider tout au long de cette analyse en tant que fil conducteur, car dès nos premières lectures de ces écritures nous avons remarqués leur caractère fragmentaire, leur discontinuité, leur désordre discursif. De ce fait, notre volonté est de décrire et de décrypter ce désordre, d'analyser les effets qu'il produit chez le lecteur et de retrouver un ordre sous-jacent, lui aussi porteur de significations littéraires et idéologiques.

Ce travail de thèse est fondé sur une analyse littéraire de cinq œuvres des *novísimos*. L'apport de notre travail est de proposer un regard sur ces écrivains à partir de l'analyse

⁴ Elvire Gomez-Vidal, *El espectáculo de la creación y de la recepción: "Juegos de la edad tardía" de Luis Landeró*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2009, p. 17.

textuelle, de l'écriture même, de ses mécanismes de construction et de ses procédures narratives, approche qui, à notre connaissance, n'a pas été privilégiée jusqu'à présent.

La première Partie de ce travail est consacrée à l'étude du roman *Cañón de retrocarga*⁵ (1997) d'Alejandro Álvarez Bernal. Pour élaborer la deuxième Partie nous avons fait le choix de la nouvelle *BTH*⁶ (1999) de Raúl Aguiar y *El muro de las lamentaciones*⁷ (1999), d'Alberto Garrido. Nous fermerons cette recherche avec une troisième Partie centrée sur deux récits intitulés *Cuerpos rotos*⁸ (1994) du narrateur Rolando Sánchez Mejías et *En una estrofa de agua*⁹ (2006) de Jorge Ángel Pérez.

Le choix de ces œuvres mettant en scène des thématiques diverses et des facettes multiples de la société nous a paru important. Le style des textes est également différent tout comme leur extension. Il nous a semblé que, de cette manière, nous pouvions mieux distinguer des différences, des variations, mais aussi des points communs, des similitudes.

Nous avons retenu majoritairement des nouvelles, des récits brefs car c'était le genre privilégié, en partie parce qu'il s'agissait de jeunes auteurs et que de plus c'est un format de publication plus facile dans une époque où il y avait de grandes difficultés éditoriales. Nonobstant, nous avons voulu inclure le roman car ils cultivèrent aussi ce genre là.

Dans tout ces textes narratifs nous nous pencherons sur la façon dont se manifeste la dialectique entre l'ordre et le « dés-ordre » qui guidera notre réflexion comme nous l'avons dit. Bien que leur manière de faire soit très variable, les caractéristiques relatives à la fragmentation et au désordre occupent une place privilégiée, et il y règne dans tous un goût pour l'expérimentation. Le poids de la réalité environnante est notable dans tous ces écrits, soit directement soit obliquement. Tous recèlent une forme de critique et de désaccord avec cette réalité, une vision traversée par des remises en question et des révoltes.

Partie I. La guerre, la mort et l'écriture : analyse textuelle du roman *Cañón de retrocarga* d'Alejandro Álvarez Bernal

⁵ Alejandro Álvarez Bernal, *Cañón de retrocarga*, La Habana, Ediciones Unión, 1997.

⁶ Raúl Aguiar, *BTH*, *Casa de las Américas*, La Habana, no. 215, abr-jun, 1999, p. 46-50.

⁷ Alberto Garrido, *El muro de las lamentaciones*, La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas, 1999.

⁸ Rolando Sánchez Mejías, *Cuerpos rotos*, en *Fábula de ángeles. Antología de la nueva cuentística cubana* por Salvador Redonet y Francisco López Sacha, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1994.

⁹ Jorge Ángel Pérez, "En una estrofa de agua" en *En una estrofa de agua de Jorge Ángel Pérez y otros relatos*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2006, p. 9-23.

La première partie de ce travail est consacrée à l'étude du roman *Cañón de retrocarga* d'Alejandro Alvarez Bernal¹⁰ et comprend trois chapitres. Ecrit à la fin des années 90, c'est un roman inaugural et à la fois représentatif de la poétique des *novísimos*, car il condense et il met en lumière une série de procédés narratifs propres à ce groupe, qui seront ensuite repris par d'autres auteurs. Le roman aborde un thème délicat et audacieux à ce moment là, la participation de Cuba dans la guerre d'Angola (1975-2002), ainsi que la remise en question du sujet de l'héroïsme révolutionnaire à travers des allusions indirectes, des sous-entendus et d'indications marginales jamais frontales, jamais explicites, mais présentes.

Chapitre 1. Les seuils du texte

Dans ce premier chapitre nous évoquons les éléments paratextuels de l'œuvre : titre, sous-titre, épigraphe et *incipit* qui contribuent à configurer des significations préliminaires pour le lecteur.

Le titre de l'œuvre, *Cañón de retrocarga* (*Canon à chargement par la culasse*) laisse entrevoir un contexte guerrier dans lequel cette arme de guerre semble avoir une grande importance dans le développement de la trame. Le sous-titre « (*Texto lúdrico del lugar común y con manchas*) » « (Texte ludique du lieu commun et plein de taches) », fait référence aux caractéristiques formelles, c'est-à-dire à l'écriture du texte. Il semble donc que le roman va inclure la présence du jeu ; c'est un texte « ludique », non pas un texte sérieux, sans doute parsemé de touches d'humour. C'est un texte du lieu commun, c'est-à-dire qu'il pourrait inclure des répétitions, des redondances, des choses et des paroles déjà dites, déjà faites, empreintes de banalité. Il n'est pas animé par l'originalité, la singularité de l'œuvre d'art. L'écrivain ne cherche pas l'originalité, il annonce avec humilité (une humilité feinte ?) qu'il aura recours à l'intertextualité, à la copie, à l'appropriation de codes, de phrases, de genres, de styles. En outre, il s'agit d'un texte « parsemé des taches » : l'auteur n'entend pas produire un texte parfait, mais un texte qui présentera des défauts dans son écriture. Il ne cherche pas à attendre une perfection formelle, il n'est pas animé par le désir de créer la grande œuvre. On pourrait donc penser à un texte improvisé, mal écrit, incomplet, sale, qui non seulement se répète mais qui est aussi plein de défauts formels. Une ébauche en quelque sorte ?

Le roman est doté d'une épigraphe de la *Bible* « Mais, à qui vais-je comparer cette génération, elle ressemble à des jeunes assis dans les places publiques et qui s'adressent en criant à leurs compagnons », Mathieu, 11-16. L'épigraphe mentionne donc la présence d'une

¹⁰ *Op.cit.*

génération de jeunes qui s'appellent, se préviennent, communiquent entre eux. Le terme « génération » est important dans le contexte des *novísimos* et accompagne leur surgissement. Ce groupe, divers dans ses propositions idéologiques et esthétiques, a été marqué par son caractère générationnel. Il s'agit de la plus jeune génération d'écrivains qui s'est imposée avec une série de réflexions, de problématiques et de manières d'écrire nouvelles et, dans bien des cas, conflictuelles, marquant une rupture. L'épigraphe met en relief le doute, elle suggère qu'il s'agit d'une génération en formation qui est à la recherche d'elle-même. De plus, « ils s'adressent en criant à leurs compagnons » : donc ils s'appellent, ils intègrent davantage de jeunes au groupe, ils s'informent mutuellement, ils ont en train de s'unir. Ces cris, ce brouhaha, ces clameurs mettent en scène une génération de jeunes avide d'information, d'échange, de communication, en mouvement, et qui s'assoient sur les places publiques, c'est-à-dire dans des lieux non fermés, en plein air. Ce livre appartient et semble intégrer une génération de jeunes qui commence à écrire et à publier à ce moment là et dont les aspirations sont semblables à celles de ces jeunes que décrit Mathieu. C'est qui est frappant également, c'est l'emprunt à un texte biblique alors que cette génération n'est pas particulièrement formée dans la connaissance du christianisme.

Nous avons considéré en tant qu'*incipit* du roman la première séquence dans son entier car elle est véritablement, comme le signale Andrea del Lungo¹¹, une introduction, une accroche, une initiation. En elle, on observe des éléments clé sur la nature du texte à venir, sur l'histoire et sur d'autres éléments qui deviendront des thématiques importantes.

Le roman commence avec une phrase interrogative : « ¿En qué piensa un hijo de vecino cuando el plomo le ha sacado para afuera las tripas y otro hijo de vecino se las acomoda con arte y ciencia cosiéndole la tajadura? » (p.11), (« A quoi donc pense un type quelconque lorsque le plomb lui a mis les tripes dehors et qu'un autre type quelconque lui arrange ça avec art et savoir en lui recousant la plaie ? »). Cette phrase clé qui se répète tout au long du texte met en évidence un moment tragique : une blessure grave, mortelle peut-être, d'un personnage qui n'est pas encore identifié. L'*incipit* expose aussi jusqu'à la fin une série des questions que se pose le narrateur relative à la manière de narrer et à d'autres questions sur l'art de l'écriture. C'est là le signe d'une caractéristique vitale dans le texte : son caractère métalittéraire et autoréférentiel ; un texte qui va questionner sa nature même, dans une recherche constante de sa propre construction. L'*incipit* mentionne aussi la mort éventuelle « enviada en un minúsculo proyectil » (p. 11), (« envoyée par un minuscule projectile »). Il relève donc deux éléments

¹¹ Andrea del Lungo, *L'incipit romanesque*, Paris, Editions du Seuil, 2003, p. 32.

thématiques : la mort et le fait qu'elle soit produite pour une balle, un tir. La mort causée par la guerre est entremêlée de réflexions sur l'écriture de manière parfois incongrue qui dessinent deux axes thématiques centraux qui se présenteront de manière simultanée, indistinctement.

D'autres éléments importants figurant dans *l'incipit* et qui ensuite seront répétés dans le développement de l'œuvre constituent une réflexion sur le statut de la fiction, sur la littérature en tant qu'artifice. Cette réflexion s'accompagne de l'emploi d'un « Tu » qui peut englober le lecteur implicite, le narrateur lui-même ou l'auteur implicite ; il y a également présence d'une pluralité des narrateurs possibles. On y découvre la récurrence de l'humour, de l'ironie, de la moquerie, du double sens, d'une phraséologie populaire, d'un savant mélange entre haute culture et culture populaire, de l'intertextualité. L'humour provient avant tout du langage, d'une certaine légèreté dans le langage, une familiarité, un voisinage de cette légèreté avec des sujets aussi sérieux que la mort. L'utilisation de la deuxième personne du singulier va renfoncer ce voisinage tout comme l'insertion d'expressions populaires et colloquiales.

Chapitre 2. Cathédrales de sève et la mort possible, analyse littérale de la séquence 3

Ce deuxième chapitre est consacré à l'analyse de la troisième séquence du roman. En effet, le roman n'est pas divisé en chapitres mais en séquences ou en fragments séparés par un blanc typographique ou un saut de page. Nous avons constaté l'existence de quatorze séquences. Dans ce chapitre, nous réalisons une étude descriptive et analytique en suivant l'ordre du récit, ce qui nous permettra de dégager des axes thématiques, de comprendre sa structure et son fonctionnement, de relever des constantes qui seront ensuite présentes dans tout le roman. Nous considérons cette séquence 3 comme un fragment paradigmatique de l'œuvre. Nous l'avons divisée en quatorze ensembles narratifs qui possèdent chacun une unité thématique et auxquels nous attribuons les titres suivants:

Variations sur un même thème : Cathédrales de sève

Le gémissement et le héros

La joie du héros : « La langue sonore du Lacio »

Relation personnage-auteur : les sous-entendus de l'Auteur

Mise en scène cinématographique

Glose ayant trait au cinéma

Retour au passé du héros

Considérations du narrateur sur les orgasmes et l'amour

Le héros cocu et les possibles épilogues

Un ami du héros

Entrevue journalistique

Commentaire sur l'entrevue

Épisode de l'adolescence

Considérations du narrateur quant à cet épisode de l'adolescence

Le premier ensemble narratif, « Variations sur un même thème : Cathédrales de sève », est constitué par un récit cadre et trois récits insérés. Les récits insérés sont des fragments descriptifs consacrés à des arbres : les cathédrales de sève. Ceux-ci s'emploient à décrire l'environnement dans lequel se trouve le héros et sont une réécriture du même, c'est-à-dire trois manières possibles de décrire cet environnement, de là le terme « variation ». Le récit cadre intercalé dans ces variations est d'ordre métatextuel, il exhibe le processus de création d'un récit en train d'être écrit, les choix, les doutes, les questionnements du narrateur.

Le récit cadre avec lequel débute la séquence présente un narrateur à la deuxième personne qui parle d'un personnage masculin gravement blessé par des obus semble-t-il. Le narrateur raconte qu'il a été emmené à l'hôpital. Aucun espace-temps n'est précisé et le blessé n'a pas de nom. Grace aux éléments dispersés dans le texte, on entrevoit une atmosphère de guerre. Le narrateur se réfère à lui en le nommant « le héros » et en gardant une distance comme s'il n'était pas sûr de ce qui est en train de se passer. Plus loin, le narrateur s'interroge sur la façon de poursuivre la narration, si elle doit être omnisciente ou partielle, dotée d'un style orthodoxe, sobre ou baroque. L'autoréférence, les possibles choix narratifs et les doutes, donnent l'impression que nous sommes en train d'assister à ce moment de la lecture à l'élaboration d'un récit.

Le langage devient familier et frôle la vulgarité. Il passe de l'imitation d'un langage académique à une moquerie de celui-ci, par exemple : « *HIPÓTESIS: el estilo barroco puede ayudar a los escritores que como este de aquí ignoran lo por escribir, porque permite llenar cuartillas y más cuartillas hablando de la misma mierda.* » (p.16), (« HYPOTHÈSE : le style baroque peut aider les écrivains qui, comme celui-ci, ignorent ce qu'il vont écrire parce qu'il permet de remplir des pages et des pages en parlant de la même merde. »)

Dans le premier récit inséré se trouve une référence à l'Afrique : « *bendita sombra que refresca el vaho de dragón que es esa la lenta brisa de la pradera africana* » (p.16-17), (« ombre bénie qui rafraîchit le souffle de dragon de la lente brise de la prairie africaine »). Dans le deuxième récit inséré, une autre mention indirecte surgit, à travers l'allusion à une chronique de l'écrivain nord-américain Ernest Hemingway : « *Ah, Hemingway: las verdes colinas de*

África » (p.18), (« Ah Hemingway : les vertes collines de l’Afrique »). Il compare ce beau paysage à celui d’une carte postale touristique qui pourrait avoir ce slogan : « (TAAG: *DESCUBRA UN CONTINENTE*) » (p.18), (« TAAG, DÉCOUVREZ UN CONTINENT ») sans plus de détails. Mais si nous recherchons que signifie le sigle TAAG nous apprenons qu’il se réfère à Transport Aérien Angolais, la compagnie aérienne nationale d’Angola.

Ainsi, le narrateur escamote la donnée spatiale, son objectif n’est pas de présenter un chronotope précis que l’on puisse reconnaître de manière immédiate. Les éléments spatio-temporels sont suggérés grâce à des jeux intertextuels, à des métaphores et des sigles allusifs. Comme le signale la professeure Margarita Mateo « *estas precisiones históricas nunca se ofrecen en el texto de manera explícita -es evidente la voluntad del autor de no mencionar directamente el lugar de los hechos o la nacionalidad del héroe* »¹², (« ces précisions historiques ne sont jamais présentes dans le texte de manière explicite -la volonté de l’auteur de ne pas mentionner directement le lieu des événements ou la nationalité du héros est évidente »). Les faits relatés de manière elliptique se situent-ils dans le cadre spatial de l’Afrique, plus précisément de l’Angola ? Et l’Angola n’a-t-il pas été un scénario de guerre pour Cuba dans les années 70 et 80 ? Et n’y a-t-il pas des références encore isolées mais qui font allusion à une guerre dans le texte ? Il faudrait se demander quelles sont les raisons de cette manière de procéder par allusions, de façon non explicite, de cette volonté de cultiver une écriture cryptique et oblique.

L’ensemble narratif 4, « Relation personnage-auteur. Les sous-entendus de l’auteur », a une structure semblable à celle du premier ensemble puisqu’il est constitué par un récit cadre et trois récits insérés dans lesquels nous retrouvons là aussi la modalité de la variation. Les récits insérés sont consacrés à l’écriture d’une Lettre adressée à un personnage nommé « Chiquita » qui est l’aimée du héros. Le héros instaure au milieu de l’écriture de cette lettre une dispute avec son Auteur, une révolte quant aux projets de l’auteur. Le discours métatextuel s’intègre ainsi également au récit inséré. Les récits cadres seront des commentaires sur l’écriture de cette lettre, à partir du dialogue des deux narrateurs :

¿Leíste eso? El héroe se rebela [...]. Después de todo, él no hace más que defender su intimidación epistolar: derecho constitucional. A no ser que... ¿Que qué? Que todo sea un truco narrativo para subrayar la repetida tesis de que los personajes de este relato tienen vida propia y que nadie sabe cómo terminará la historia. (p. 23-24)

(Tu as lu ça ? Le héros se révolte [...]. Après tout, il ne fait que défendre son intimité épistolaire : droit constitutionnel. À moins que... Que quoi ? Que tout cela ne soit qu’un trucage narratif pour souligner la thèse tant répétée selon laquelle les personnages de ce récit ont une vie propre et que personne ne sait comment finira l’histoire.)

¹² Margarita Mateo, “*Ella escribía poscrítica*”, La Habana, Casa Editora Abril, 1995, p. 196.

Le discours métatextuel prend de plus en plus d'extension et d'importance. Dans un premier moment le lecteur peut penser que ces interventions métatextuelles sont un complément à l'histoire racontée. Mais le cours du roman démontre peu à peu que cette histoire éventuelle sur le héros moribond ne démarre jamais et finalement n'existe pas. En réalité **le roman n'est pas un récit consacré à un héros moribond comme on pourrait le penser au début de la lecture, mais le récit de l'écriture d'un roman sur un héros moribond.** Les deux narrations, celle du héros et celle de l'écriture d'un récit sur un héros, vont de pair jusqu'à la fin.

À partir de l'ensemble narratif 7, « Retour au passé du héros », les ensembles narratifs tournent autour du thème de l'amour et sont un récit des souvenirs du héros. Ces souvenirs vont lui faire oublier son présent plein d'incertitudes qui est ainsi relégué à l'arrière-plan au profit de la narration de son passé. Ces souvenirs seront présentés selon des modalités narratives très diverses à la structure fragmentée et discontinuée.

L'ensemble narratif 8, « Considérations du narrateur sur les orgasmes et l'amour », offre des modalités similaires à l'ensemble narratif 7. Ainsi le début est séparé en deux parties typographiques, celle de gauche en majuscule, celle de droite en minuscule qui se poursuit typographiquement ensuite en ligne pleine jusqu'à la fin :

<p>AY, QUÉ CLASE DE HÉROE ES ESTE QUE AÚN NO HA SOSPE- CHADO DE LA INEFA- BLE COINCIDENCIA DE LOS ORGASMOS</p>	<p><i>Pobre de aquel que con- fíe en demasía de los por- tentos de la relojería sui- za o aspire a la crono- metría alemana. Lo que suele ser meta de trajines y escorzos horizontales amenazará entonces con eri- girse en elemento cotidiano: acabaremos por no dar- nos cuenta de su existencia (¿podrá decirse que se hará objetivo?) y perderá su encanto. (p. 32)</i></p>
--	---

N'A PAS ENCORE
SOUPÇONNÉ L'INEF-
FABLE COÏNCIDENCE
DES ORGASMES

(AH ! QUELLE SORTE DE
HÉROS EST CELUI QUI

et des vues horizontales menacera donc de s'ériger en
élément quotidien : finirons- nous par nous rendre compte de
son existence (pourrait-on-dire qu'il deviendra objectif ?) et
perdra son charme.)

Malheureux celui qui fait
trop confiance au prodige de
l'horlogerie suisse ou qui
aspire à la chronométrie
allemande. Ce qui semble le
but des va-et-vient

Le petit ensemble carré et en majuscule de gauche, semble accréditer l'idée de l'existence d'une autre voie narrative, parallèle à celle de droite. Le texte en majuscule prend le ton de l'émotion, le narrateur s'étonne et se lamente : « AH ! QUELLE SORTE DE HÉROS ... ». Le texte de droite est plus rationnel, plus sobre, presque technique. Les deux petits carrés en vis-à-vis parlent de la même chose, de la coïncidences des orgasmes entre deux partenaires. Le texte en ligne pleine, on le voit, peut être relié autant au carré de gauche qu'au carré de droite, syntaxiquement et du point de vue du sens. Ce petit ensemble cité constitue un commentaire de la dernière partie de l'ensemble précédent 7 qui se référait à une scène sexuelle.

Un peu plus loin le texte poursuit avec une plus grande autoréférentialité car les narrateurs se mettent à commenter leurs propres commentaires :

SEÑALAMIENTO: estamos discutiendo demasiado sobre una simple frase del héroe y hemos olvidado que estamos aquí para recrear lo que puede pensar-piensa un moribundo heroico.
CONTRASEÑALAMIENTO: ya tenemos la amarga experiencia (p. 23) de lidiar con un héroe que no ha sido responsablemente concebido por su autor [...].
RECONTRASEÑALAMIENTO: el héroe está enamorado. (p. 33)

(AVERTISSEMENT : Nous sommes en train de trop discuter sur une simple phrase du héros et nous avons oublié que nous sommes ici pour recréer ce que peut penser-pense un moribond héroïque. CONTREAVERTISSEMENT : nous avons déjà eu l'amère expérience (p. 33) d'avoir affaire à un héros qui n'a pas été conçu de manière responsable par son auteur [...]. RECONTREAVERTISSEMENT : *le héros est amoureux.*)

Les narrateurs se font des autocritiques et transcrivent ces réflexions comme s'il s'agissait des actes d'une assemblée. C'est une imitation du langage utilisé dans ce type de réunions. Mais le contenu est métatextuel, il se réfère au développement du roman, ce qui provoque le rire du fait de l'inadéquation entre l'objet à décrire et la forme dans laquelle il est décrit, par le décalage entre ce ton pompeux et administratif et la banalité de la conclusion à laquelle on parvient : « *le héros est amoureux* ».

Dans le paragraphe suivant il y a un changement avec l'emploi du futur. Le narrateur reprend la scène sexuelle commencée dans l'ensemble 7, des souvenirs narrés par le héros à la première personne qui avaient été interrompus par des dissertations à caractère autoréférentiel et entreprend maintenant de raconter la suite mais de manière différente, à travers un narrateur extradiégétique à la troisième personne qui narre au futur ce qu'il va arriver au « héros de ce récit ».

La séquence 3 du roman constitue une entrée, une initiation, à des codes de lecture et à certains aspects de la structure du roman qui vont se répéter ensuite jusqu'à la fin, comme la présence de récits cadre et de récits insérés ainsi que de variations sur un même thème dans ces

récits insérés. Il y a également ce jeu des voix entre les deux narrateurs. Les récits cadre ont pour objet des questions de type métatextuel, autoréférentiel, à des commentaires des narrateurs et de l'Auteur fictionnalisé. Les récits insérés renvoient à l'histoire proprement dite, celle du héros agonisant et de ses dernières pensées, notamment des souvenirs de jeunesse. De manière ténue on commence à distinguer dans cette séquence 3 un espace dans lequel évolue le héros et certaines actions qui le situent plus nettement dans un paysage de guerre. À mesure de l'avancée de la séquence, les jeux avec le langage, la présence de l'humour, la profusion des procédés de la fiction sont accentués, et deviennent de plus en plus complexes. Les étapes antérieures de la vie du héros sont approfondies tout comme ses relations amoureuses et amicales, ce qui permet de configurer quelques traits de sa caractérisation.

Chapitre 3. Conclusions générales sur le roman

Dans ce chapitre nous élaborons une vision générale de l'œuvre en abordant des thèmes et des structures que nous avons déjà travaillés et quelques autres qui sont nouveaux.

Ainsi nous mettons en relief le thème de l'antihéros et le discours sur l'héroïsme. Le roman expose un sujet controversé : la guerre en Angola et il présente ce fait de manière critique. Il réalise une subversion par rapport à la version officielle diffusée par la littérature et les médias de l'Etat, en présentant une image dépouillée de triomphalisme et de manichéisme, en montrant un autre aspect de la guerre et en dépeignant un héros humain agité par de basses passions, plein de défauts, affecté par des peurs et des échecs. L'idée d'héroïsme et la figure du héros sont battues en brèche et critiquées tout comme la légitimité de la guerre et de l'intervention de Cuba dans celle-ci, remettant ainsi en cause le discours officiel.

L'œuvre met l'accent sur un conflit individuel, celui d'un seul soldat, un homme jeune qui ne veut pas mourir. Il s'exprime ainsi : « *Yo quiero envejecer fornicando, burlándome, escribiendo [...]. Yo quiero envejecer comiendo, bebiendo, trasnochando, cantando, riendo, bailando. Yo no quiero morir [...]. ¿QUÉ COÑO TIENE DE MALO QUE QUIERA ESTAR VIVO ?* » (p. 129), (« Je veux vieillir en forniquant, en riant, en écrivant [...]. Je veux vieillir en mangeant, en buvant, en me couchant tard, en chantant, en riant, en dansant. Je ne veux pas mourir [...]. POURQUOI, PUTAIN, SERAIT-CE MAL DE VOULOIR ÊTRE VIVANT ? »).

Le langage et l'humour jouent un rôle très important dans tout le roman. Il y prédomine l'utilisation de la langue de la conversation, de l'argot populaire des jeunes, parfois vulgaire, de phrases toutes faites et de dictons, de la dérision et du double sens. Même dans les moments les plus critiques, comme à la fin du roman, à la séquence 9, où l'héros est sur la table d'opération, la phrase que prononce le chirurgien lorsque il voit son état est la suivante : « *le*

ronca el tubo » (p.117) (« Il est au bout du bout, le bout renvoyant au sexe »). Ou dans la séquence 4, le soldat disserte sur le courage et l'héroïsme au combat et il conclut en affirmant qu'il est normal de ressentir de la peur : « *no es nada gracioso [...] no poder (¡HORROR!) hablar en presente de indicativo de las mujeres* » (p. 62), (« ça n'a rien de drôle [...] de ne pas pouvoir (HORREUR !) parler des femmes au présent de l'indicatif »).

Le langage et l'humour parviennent à alléger la dimension tragique de l'histoire. L'humour fait partie d'un jeu avec le langage et de procédés expérimentaux, mais il a également une fonction de critique et de subversion. La cause fondamentale de la dérision repose sur la contradiction entre des discours pleins d'élévation spirituelle et de considérations empreintes de bassesse. Les jeux de langage entremêlent des formes savantes, des archaïsmes, des références à la haute culture, des considérations théoriques et littéraires et un langage colloquial employé par la jeunesse, des expressions populaires, de l'argot et des propos banals, puérils, quotidiens.

L'intertextualité en tant que procédé est dominante dans le roman. La profusion de références savantes comme des noms d'écrivains, de philosophes, d'œuvres littéraires et musicales s'entrelace avec des références populaires comme des fragments de chansons, de dictons, de phrases toutes faites. Ainsi, dans la séquence 7, dans une œuvre de théâtre créée par le narrateur, apparaissent des personnages aussi divers que Hamlet, Puck, Gargantua, Segismundo, Aureliano Buendía et le corbeau de Poe, chacun doté de son langage propre. Dans les séquences 8 et 10, le narrateur élabore une réécriture parodique d'un passage de deux romans phare de la littérature cubaine : *Paradiso* de José Lezama Lima et *La Consagración de la primavera* d'Alejo Carpentier. Dans d'autres séquences, des fragments de la *Bible* et du *Coran* sont intégrés tout comme des phrases ou des vers bien connus comme ceux de César Vallejo, des citations de *El destino de un hombre* de M. Sholojov, et de l'essai *La ciudad de las columnas* d'Alejo Carpentier, des références au personnage principal de Miguel de Unamuno dans *Niebla*. Il y a aussi des citations de chansons enfantines qui, étant donné le contexte, acquièrent de nouvelles significations comme « *Mambrú se fue a la guerra* » (« Malbrough s'en va-t-en guerre ») ainsi que des passages de lettres que s'adressent le personnage et sa famille et de journaux de campagne.

L'*excipit* de l'œuvre, la séquence 13, est un plaidoyer du héros à la première personne où il expose son refus de mourir. Au moyen de l'humour et de références autoréférentielles, l'héros confesse qu'il n'en rien à faire des intentions de l'Auteur, ni de la signification de sa mort, ni de la structure du texte : « *No muero: no quiero. Regreso: justo en cuanto termine aquello que me trajo [...] la guerra me tiene harto, me cago en mi condición heroica de dilecto*

hijo de la patria agradecida » (p.128), (« Je ne meurs pas: je ne veux pas. Je reviens : dès que j'en aurais fini avec ce qui m'a amené ici [...] j'en ai ras-le-bol de la guerre, j'envoie chier ma condition héroïque de fils illustre de la patrie reconnaissante »).

Dans la dernière séquence, la séquence 14, la narration prend un virage inattendu et suggère que le héros en effet pourrait bien mourir. L'œuvre s'achève sur la même question qui avait été formulée dans l'*incipit* : « ¿En qué piensa un hijo de vecino cuando el plomo le ha sacado para afuera las tripas y otro hijo de vecino se las acomoda con arte y ciencia cosiéndole la tajadura? » (p.130), (« A quoi donc pense un type quelconque lorsque le plomb lui a mis les tripes dehors et qu'un autre type quelconque lui arrange ça avec art et savoir en lui recousant la plaie ? »). Ce final est révélateur car tout comme l'*incipit*, l'épigraphe et la génération même à laquelle il appartient, le roman finit par une question sans réponse.

Le roman *Cañón de retrocarga* nous conduit à des réflexions sur la mort, la guerre, l'héroïsme, l'écriture. Le fait de ne pas préciser un chronotope, de ne pas mentionner l'espace et le temps, de créer un héros sans nom, de ne pas offrir au lecteur les données nécessaires à intégrer ces épisodes dans une réalité extratextuelle précise, octroie une dimension universelle à l'œuvre dont la réflexion vaut pour toutes les guerres et pour le destin de tous les soldats partant à la guerre.

Le désordre consiste en des retours en arrière constants, une indécision, une hésitation quant à ce qu'il faudrait écrire, à comment l'écrire, à parler du drame de la mort dans la guerre. Cette impression de désordre est due aussi au manque, volontaire, de données porteuses de sens, par l'absence d'une histoire proprement dite, par le flou de la diégèse. Comme le titre lui-même pourrait le suggérer puisqu'il inclut le mot « retro » (« retrocarga ») dans le nom de cette arme de guerre chargée par derrière, ce roman va toujours chercher à aller vers l'arrière ; le récit n'avance pas chronologiquement vers l'avant. Il stagne, l'action est immobilisée par les pensées, les rêveries, les réflexions du héros qui renvoient toujours vers l'arrière. Ce dire et ce « dédire » est également renforcé par les interventions analytiques et metatextuelles des narrateurs qui interrompent de manière permanente le cours linéaire vectorisé de l'intrigue pour arranger une phrase, s'auto corriger, réécrire une variante, mettre en doute ce qu'ils viennent de dire et le redire autrement. Le roman donne l'impression d'être inachevé, non fini, non abouti même dans des épisodes secondaires de la vie du héros. Le narrateur a créé dès l'*incipit* une attente qui ne sera jamais comblée. Le désordre c'est donc aussi cette discontinuité dans le discours qui hache la lecture toujours soumise à des pauses et à des retour en arrière, avec l'impression, l'espoir qu'elle va avancer quelque part, but qui en réalité n'est jamais atteint

puisque l'on revient au point de départ en concluant avec la même question plutôt qu'avec sa réponse tant désirée.

Avec l'étude de ce roman nous avons pu analyser une œuvre de manière intensive et approfondie. Nous avons eu la possibilité d'appliquer une méthode rigoureuse d'analyse textuelle, qui permet la mise en lumière de la structure d'une œuvre apparemment déstructurée tout en tissant des lignes de connexion, de significations entre le texte et son contexte socioculturel.

Partie II. La fragmentation. Continuité et discontinuité dans le récit des *novísimos* narrateurs

La fragmentation du discours est l'une de caractéristiques les plus accentuées et récurrentes dans les récits des narrateurs *novísimos*, c'est un signe de contemporanéité et de rébellion. Dans les deux récits que nous étudions dans cette Partie II, nous verrons que la fragmentation du texte narratif et la question de la continuité et de la discontinuité sont les axes de force du récit.

Dans le premier chapitre nous menons à bien une microanalyse d'un texte bref qui semble être dès son début un fragment, il s'agit de *BTH* (1999)¹³ de Raúl Aguiar. Dans le chapitre deux, nous analysons une nouvelle dont le dés-ordre provient de la force déconstructrice de la sexualité : il s'agit de *El muro de las lamentaciones* (1999)¹⁴ d'Alberto Garrido.

Ces textes *novísimos* renvoient à ce que le critique nord-américain Frédéric Jameson décrit dans son analyse de la culture postmoderne en tant que « rupture de la chaîne des signifiants », une sorte de schizophrénie du langage sous forme de « déchets de signifiants dissemblables et non reliés entre eux »¹⁵.

A ceci vient s'ajouter la présence de l'humour, parfois sous forme d'ironie, d'autres fois sous forme de questionnement ou de moquerie qui dynamite l'ordre attendu de la narration. La ponctuation est un autre élément clé de cette dislocation du discours. Les parenthèses, le point virgule, les points de suspension, les guillemets, les blancs typographiques contribuent à des

¹³ *Op.cit.*

¹⁴ *Op.cit.*

¹⁵ Fredric Jameson, "El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío", [*New Left Review*, London, 1984], La Habana, *Casa de las Américas*, no. 155-156, 1989, p. 156-157.

allers-retours dans la lecture, à des interruptions et à des révisions du fil du texte, à la fragmentation.

Peut-être peut on également instaurer une relation entre la fragmentation discursive et la situation de crise sociale et idéologique à Cuba pendant la décennie des années 90. L'écriture et l'art participent à cette inquiétude, à cette nervosité et à cette rupture avec la réalité et le discours dominant. La chercheuse espagnole Ana Belén Martín Sevillano met en relief un trait qui nous semble essentiel pour comprendre ces récits : une volonté expérimentale¹⁶. Dans cette deuxième Partie nous analysons donc des textes dans lesquels la fragmentation et la discontinuité tissent une relation intime avec la recherche artistique et une volonté expérimentale.

Chapitre 1. Microanalyse du récit *BTH* de Raúl Aguiar

Dans le numéro 215 de la revue « Casa de las Américas »¹⁷ paraît pour la première fois, à notre connaissance, le récit *BTH* du narrateur Raúl Aguiar. Il s'agit là d'un numéro spécial consacré aux quarante ans de cette institution et qui propose un Dossier « Sur la littérature cubaine la plus récente ». On y trouve des textes inédits, des poésies, des essais et des nouvelles d'écrivains nés après 1959, c'est-à-dire nés et formés complètement au sein de la Révolution.

Un récit comme *BTH* est exemplaire dans le sens où la fragmentation se combine avec l'artifice, avec un hermétisme volontaire et avec un désir d'expérimentation. Dans le premier chapitre de cette Partie II nous allons mener à bien une analyse détaillée, une microanalyse de ce récit de Raúl Aguiar. Pour ce faire nous allons suivre les mêmes principes méthodologiques que nous avons utilisés dans l'analyse du roman *Cañón de retrocarga*. Bien qu'il s'agisse d'un texte beaucoup plus fragmenté comme nous le verrons, parsemé d'idées incomplètes, l'analyse littéraire permet de faire apparaître des réseaux de signification très révélateurs et de faire surgir une structure instable et floue qui, cependant, donnera un certain ordre à ce chaos narratif apparent. Ces réseaux de sens qui surgissent vont entrer en consonances directe avec les thématiques les plus primordiales pour les novísimos.

1. Le titre *BTH*, un début *in medias res* ...

¹⁶ Ana Belén Martín Sevillano, *Cuento cubano actual (1985-2000)*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2002 p. 327, 329. <http://webs.ucm.es/BUCM/tesis/fil/ucm-t%2025953.pdf>.

¹⁷ La Casa de las Américas est une institution culturelle cubaine reconnue fondée en 1959 par Haydée Santamaría dont l'objectif est de diffuser et de promouvoir la culture en Amérique Latine et les Caraïbes. La revue homonyme fut créée en 1960 en tant que porte parole de cette institution et c'est l'une des plus prestigieuses et des plus anciennes dans le continent américain.

Sans doute la première chose qui retient l'attention dans ce récit c'est son titre *BTH*. À première vue il est impossible de reconnaître à quoi il fait référence. Un lecteur moyen contemporain du moment de sa publication à La Havane ne peut le déchiffrer ni le mettre en relation avec quelque chose de connu. Ces sigles en majuscule sont d'un hermétisme qui, bien au contraire de ce que l'on attend d'un titre, n'apportent aucun éclairage sur le texte mais constituent plutôt une énigme, une promesse à déchiffrer grâce à la lecture.

Ensuite ce qui saute aux yeux c'est l'aspect fragmenté du récit. Ceci est dû à une caractéristique typographique : le texte est divisé en petits segments narratifs numérotés. Au début de chacun et les mettant en évidence, figurent des chiffres entre parenthèses qui les énumère de manière ascendante du (1) au (14). Ces chiffres sont situés d'ailleurs dans la marge et non pas à l'intérieur du champ typographique du texte comme s'il s'agissait d'éléments paratextuels. Par conséquent, le texte est fragmenté, morcelé, affecté par une sorte de dissection propice à l'exercice de la critique et de l'essai. On observe également que cette division configure des fragments d'une extension très variable puisque ils vont de trois lignes à plusieurs pages. Ces segments sont en outre très divers dans les thématiques abordées car il n'y a pas toujours une continuité entre elles et il est impossible d'établir une logique systématique à cette division.

Ce récit est extrêmement hermétique et énigmatique. Il met en scène plusieurs personnages parmi lesquels une certaine Lilith, un certain Aquiel et un groupe formé par des jeunes qui se rassemblent autour de la musique, du sexe et de la drogue.

La narration est volontairement confuse puisque il n'y a aucun narrateur fixe. Tout d'abord dans le segment 1 surgit un « yo » (un « je ») qui se souvient d'une petite fille en la situant dans leur passé commun: « *Recuerdo que fuiste una niña como todas [...]* » (p. 46), (« Je me souviens que tu as été une petite fille comme toutes les autres »). Ce « je » centre donc sa remémoration non pas sur sa propre personne mais sur une petite fille qu'il tutoie (« *fuiste* » ; « tu as été ») et qu'il semble connaître intimement. Il n'y a pas d'autre signe d'identité quant à ces deux personnages. Ces souvenirs, très schématiques, renvoient à une enfance marquée par la violence et la pauvreté familiale, la fugue de la maison familiale, la découverte précoce du sexe et de la drogue. Voilà qui semble être le déclencheur d'une série de scènes centrées sur ce « tu » auquel le « je » semble s'adresser : « *Ya a los catorce pones a derretir la virginidad del mundo al primero que susurre una frase tierna [...]* » (p. 46), (« C'est juste à quatorze ans que tu mets à faire fondre la virginité du monde au premier qui murmure une phrase tendre ») et qu'il l'incite à se souvenir à son tour : « *luego recuerdas su ausencia y escribes páginas del*

diario [...] » (p. 46), (« ensuite tu te souviens de son absence et tu écris des pages dans le journal »).

De manière générale le texte persévère dans cette voie et reproduit les caractéristiques de ce premier paragraphe. Il met en scène un narrateur qui change fréquemment de personne verbale et dont la focalisation varie en quelques lignes, de la deuxième à la troisième personne, et des dialogues et des réflexions des personnages à la première personne y sont insérés. Le récit, comme on pourra s'en rendre compte, est narré depuis le présent et il s'agit d'un récit urbain. Il donne l'impression de réaliser une coupe transversale dans la vie d'un groupe de jeunes de La Havane fous de rock et de culture *underground* et de nous la mettre en scène selon la perspective de l'un d'entre eux ou de quelqu'un qui les connaît bien. C'est pourquoi le texte présente un aspect plutôt chaotique, hermétique, anarchique, qui donne l'impression d'un arbitraire dans ses solutions narratives et ses propositions thématiques. Ces personnages sont loin d'être des jeunes pouvant servir de modèles et se présentent plutôt comme perdus, déboussolés, dont le but dans la vie manque de clarté.

2. Lilith et le monde du rock

Par exemple, à la fin du segment (7) se trouve un « *Apretado resumen* » (p. 48) (« Un résumé synthétique ») de l'atmosphère des festivals de rock. L'amour à plusieurs, l'abandon provoqué par l'alcool et les drogues, un état de nirvana où tout semble irréel, en sont les caractéristiques, comme l'indique la citation suivante :

Todos los participantes son duendes, los festivales rockeros son como esos cuentos donde uno se vuelve frágil y se convierte en mar. Poderoso y amado mar. Comienzas a besar a todos, a todos, y luego te vas pensando en el pan de cada día y en el frente frío y Lilith despierta aquí, como siempre, llena de esperma y olor a hombre entre sus muslos. (p. 48)

(Tous les participants sont des elfes, les festivals de rock sont comme ces contes où l'on devient fragile et où on se transforme en mer. Puissante mer aimée. Tu commences à les embrasser tous, tous, et ensuite tu te mets à penser au pain de chaque jour et au front froid et Lilith se réveille là, comme toujours, pleine de sperme et d'une odeur d'homme entre ses cuisses.)

Le narrateur semble bien connaître ces festivals, comme le signale la focalisation interne avec le prénom indéfini « *uno* » (« on »), ce qui donne l'impression que lui aussi est un jeune rockeur. Le narrateur se diffracte dans ce paragraphe en trois instances. Au départ, il s'agit d'un narrateur extra diégétique à la troisième personne : « Tous les participants sont des elfes... », ensuite un « tu » surgit : « Tu commences à les embrasser tous, tous... », puis il reprend la troisième personne, devient extra diégétique et omniscient :

« *Ella*

piensa sin saberlo en la importancia ... » (p. 48), (« Elle pense sans le savoir à l'importance... »).

Plus loin encore il mène à bien une réflexion sur l'apparence, la simulation liée à ce petit monde des festivals et des concerts de rock, qui pourrait être étendu à tout le monde du showbiz artistique et aux groupes d'intellectuels. On mentionne l'appartenance de Lilith à une « *una construcción cultural* » (p. 48), (« une construction culturelle ») comme si chacun de ses comportements était régi par des codes préconçus et artificiels. Selon le narrateur, il est impossible de pas utiliser ces masques, qu'ils soient sociaux, culturels, familiaux, car toute la réalité est à la fois revêtue, imprégnée par eux. « *¿es que la realidad desnuda existe?* » (p. 48), (« la réalité nue, existe-t-elle ? »).

3. La figure de Comte

La figure de Comte a été mentionnée pour la première fois à la fin du segment (4): «*¿Oíste, Lilith?, hoy dieron otro parte sobre la salud de Comte. Parece que no llega a la semana.*» (p. 47), (« Tu as entendu, Lilith ? Aujourd'hui on a encore donné des nouvelles de la santé de Comte. Il semble qu'il ne passera pas la semaine »). Il s'agit d'une phrase isolée comme s'il s'agissait d'une conversation tronquée ne fonctionnant que dans un sens, sans connexion de sens avec le paragraphe qui la précède et celui qui la suit.

Ensuite le segment numéro (6) reproduit ce qui semble être un dialogue en style direct entre deux ou trois personnages dont nous ignorons l'identité. Dans ce segment, un premier interlocuteur révèle à un autre l'existence d'un double, d'un mannequin mécanique prévu lorsque Comte mourra. Là, non plus, on ne précise pas qui est ce Comte mais cette figure apparaît ici comme quelqu'un de très connu, une figure publique dont il n'est pas nécessaire d'expliquer l'identité et que tout le monde semble connaître. L'un des interlocuteurs ne croit même pas à la possibilité de sa mort, sauf en cas de « *Golpe de Poder* » (p. 47), (« Un Coup de Pouvoir »).

Dans le segment (10) on retrouve une référence à Comte ; on reproduit le slogan « *VIVA COMTE* » (p. 49), « (VIVE COMTE) ». Le cotexte le met en relation avec « le pouvoir positiviste », ce qui pourrait renvoyer à la figure du philosophe français du XIX siècle, Auguste Comte. D'autres phrases vont reprendre l'idée de masque et de simulation comme par exemple : « *Tapar para enseñar* » (p. 49) (« Dissimuler pour montrer ») ; « *encubrir cubriendo* » (p. 49) (« cacher en recouvrant ») et enfin la phrase : « *Todo es un gran concierto.* » (p. 49) (« Tout est un grand spectacle. ») ce qui semble souligner l'existence d'une farce collective, cette fois en relation avec la figure de Comte et le pouvoir positiviste. Ainsi le narrateur expose quelques

idées sur le pouvoir : « *esos idiotas del poder positivista todavía creen que su música es capaz de congrega a la gente [...]* » (p. 49), (« ces imbéciles du pouvoir positiviste croient encore que leur musique est capable de rassembler des gens [...] ») ce qui pourrait faire référence à des concerts ou à de la musique diffusée dans le but de rassembler les masses avec une intention politique comme une marche révolutionnaire ou la célébration d'une fête. Le fait que ces phrases apparaissent de manière isolée, mêlées à d'autres thèmes, rend difficile leur compréhension et une interprétation claire.

Le réseau des symboles, des phrases tronquées, de la fragmentation, des significations, de l'onomastique peut être perçu comme un mécanisme pour éviter la censure grâce au caractère inextricable du message impossible à comprendre. C'est ce qui se passe avec la figure de Comte. Les références à un coup de pouvoir, à un mannequin mécanique de substitution lorsqu'il mourra, l'idée que sa mort est impensable, le fait de rassembler les masses à travers de spectacles pour les attirer, la mention du masque, le fait de dissimuler etc., sont quelques uns des signes très discrets qui conduisent néanmoins à mettre en relation cette figure de Comte avec la figure de Fidel Castro. Tout ceci est réalisé à travers des allusions, des idées, et des phrases parsemées à travers tout le récit, tronquées, isolées, car cette hypothèse est très osée en termes de critique politique. Comte pourrait aussi renvoyer au diable appelé Furfur, « puissant et grand comte des Enfers », ce qui de manière voilée pourrait suggérer une relation entre les Enfers et le Cuba d'alors. Ajoutons à cela que plusieurs des personnages de l'histoire portent des noms de démons selon la tradition chrétienne : Lilith tout d'abord, la première femme fabriquée elle aussi dans l'argile comme Adam et répudiée à cause de son audace puis remplacée par la douce Eve sortie de la côte d'Adam ; Aquiel, Brizo, Zepar, Amy ... Ce réseau onomastique n'est certainement pas dû au hasard. De manière cryptée, il assimile ce lieu où évoluent les personnages à un Enfer. Quelles conclusions en tirer ? Ces significations ne peuvent être comprises que par un très petit nombre de Cubains, certainement pas par un lecteur lambda. Critique féroce contre le régime ? Blague de potache que seuls d'autres écrivains et intellectuels initiés peuvent comprendre ? La question reste posée car Raúl Aguiar a manifesté par ses fonctions officielles son attachement aux institutions du régime.

Comme nous l'avons observé au cours de notre analyse, divers traits du récit *BTH*, le rapprochent d'autres œuvres de la génération des *novísimos*. Tel est le cas de la profusion des interventions du narrateur, de la prise de conscience de lui-même et de son écriture, des appels directs au lecteur; l'alternance de deux histoires parallèles, l'une anecdotique sur Lilith et les fans de rock, l'autre une sorte d'essai sur le réel; l'utilisation récurrente de la parenthèse pour mener à bien des réflexions ou des observations qui interrompent l'ordre linéaire, l'utilisation

d'une graphie différente et très visuelle, la segmentation soulignée par des nombres entre parenthèses et les multiples allusions à d'autres œuvres, par exemple.

L'une de raisons qui contribuent à la fragmentation du récit *BTH* est le fait qu'il s'agit en réalité d'un fragment d'une œuvre plus volumineuse, un roman, *La estrella bocarriba*¹⁸, (*L'étoile face visible*), paru bien plus tard (2001). Cette information n'est pas du tout apportée par la revue dans laquelle il fut publié alors que d'autres extraits de romans en cours de réalisation étaient présentés comme tels. Si l'on conçoit *BTH* comme le chapitre d'un roman on peut comprendre que nombre de ses idées et de ses anecdotes ne connaissent pas un aboutissement, puisqu'elles seraient développées dans le cours d'une œuvre plus importante.

Le texte conserve au milieu de son dés-ordre fonctionnel une certaine unité d'où se dégagent une série de thématiques propres aux *novísimos*. Des thèmes importants ont été ébauchés et ont été mis en évidence dans l'analyse textuelle que nous avons réalisée. C'est le cas de ce discours sur la réalité immédiate que le narrateur présente comme une réalité masquée, un simulacre dans lequel priment les apparences. Ce simulacre va du simulacre politique jusqu'au simulacre présent dans le milieu artistique, les concerts de rock ou les artistes plasticiens. On a également évoqué le monde de la drogue, drogue utilisée par les jeunes rockers par besoin d'évasion ou par plaisir mais surtout dans ce cas comme un signe de révolte et de désaccord avec la société. On y développe une critique politique dissimulée avec la figure de Comte et un contexte satanique pouvant renvoyer à Fidel Castro et à la société cubaine ce qui s'avère être un traitement très audacieux, voire dangereux, quant à la représentation d'une figure publique essentielle qui n'est pas susceptible d'être soumise à la critique ni à la représentation métaphorique. Les autres thèmes évoqués sont la dégradation de la ville, la magie noire et la sexualité adolescente insouciant, dans un groupe ou une génération des jeunes qui n'ont pas de buts dans la vie ou qui sont à leur recherche.

Chapitre 2. Entre l'ordre et le dés-ordre. Ordre et désordre discursifs dans *El muro de las lamentaciones* d'Alberto Garrido

L'un des aspects les plus voyants dans la nouvelle cubaine des années 90 est sans aucun doute la sexualité. Terrain de l'intime, elle ne présente pas en apparence une portée politique ou idéologique. De ce fait, les textes s'adonnent aux plus diverses représentations de jeux et d'aventures sexuelles. Comme une image baroque et effervescente de la vie des années 90, la

¹⁸ Raúl Aguiar, *La estrella bocarriba*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2001.

libération et les expériences sexuelles envahissent tout. Les expériences racontées dans ces textes narratifs des années 90 incluent l'homosexualité masculine et féminine, l'hétérosexualité, le sexe en groupe, le voyeurisme, la prostitution avec des Cubains et des étrangers, l'érotisme, l'onanisme ainsi que l'élaboration d'un langage parfois métaphorique, parfois direct et grossier où affleure et se réinvente tout un vocabulaire lié au sexe.

Dans ce deuxième chapitre nous allons analyser la nouvelle *El muro de las lamentaciones* (*Le mur des lamentations*) d'Alberto Garrido dont le thème central tourne autour des aventures érotiques de son héros. Bien que la nouvelle présente une apparence morcelée, son histoire est racontée en respectant un ordre logique est chronologique. Néanmoins il y aura inclusion de nombreuses citations, d'intertextes et allusions, ce qui détournera l'attention portée à l'intrigue, ainsi que des passages explicatifs entre parenthèses comme nous avons pu l'observer dans les textes analysés jusqu'à présent. La sexualité en tant que force motrice de l'histoire s'avérera être un facteur de désordre mais aussi d'ordre, en créant une harmonie esthétique qui recherche dans la poésie de la vie le sens de l'existence.

1. L'*incipit* et la sexualité en tant que facteur de désordre

L'*incipit* du récit est constitué par une seule phrase sous forme de paragraphe :

Debo, para imitar el Tlön, Uqbar, Orbis Tertius, a la conjunción de unas páginas sobre Octavio Paz, una muchacha negra y un vagón de tren desvencijado, el descubrimiento de uno de los capítulos más importantes de mi errática vida erótica. (p. 11)

(Je dois, pour imiter *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, à la rencontre de quelques pages sur Octavio Paz avec une jeune fille noire et à un wagon de train à l'abandon, la découverte de l'un des chapitres les plus importants de ma vie érotique erratique.)

La succession des mots en italique renvoie au titre de l'un des récits les plus fascinants de l'écrivain argentin Jorge Luis Borges. Le narrateur a repris la première phrase de ce récit : « Debo a la conjunción de un espejo y de una enciclopedia el descubrimiento de Uqbar. »¹⁹ et il a imité sa syntaxe pour élaborer suivant ce modèle sa première phrase. Cette appropriation est réalisée d'une manière simple, légère, quelque peu insouciante. Le lien intertextuel n'ira pas au delà de ce parallélisme syntaxique car il n'y aura aucun autre lien de contenu et de structure entre les deux récits. Il y a plutôt de grandes différences entre eux. Le lecteur qui connaîtrait la nouvelle de Borges et celle de Garrido ne pourra que sourire en observant le lien établi entre deux phrases si différentes dans leur contenu. En effet, la nouvelle

¹⁹ Jorge Luis Borges, "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" en *Ficciones*, Emecé Editores, 1944, p. 1. Versión en pdf, http://www.tlon.unal.edu.co/files/tlon_texto.pdf .

de Borges est un texte aux profondes connotations philosophiques, métaphysiques, métalittéraires, alors que le texte de Garrido est nettement référentiel, relié à la vie quotidienne de son époque et représentant des passions mondaines.

L'autre donnée d'importance figurant dans l'*incipit* est, à la fin de la phrase, son complément d'objet direct : « la découverte de l'un des chapitres les plus importants de ma vie érotique erratique », ce qui pourrait annoncer le thème central du récit : l'aventure érotique. D'autres éléments non moins importants sont la présence d'une femme (« une jeune fille noire ») qui semble confirmer le thème sexuel ainsi que l'existence d'un wagon de train délabré qui suggère l'idée d'un voyage mais qui exprime aussi de manière poétique la pauvreté, la vétusté du wagon à l'abandon.

2. La fonction des sous-titres

Un autre aspect visible est que le texte est divisé en plusieurs parties portant un sous-titre, onze au total. S'agissant d'un texte qui n'est pas extrêmement long ces subdivisions pourraient paraître trop nombreuses car elles hachent l'acte de la lecture. Dans un premier temps nous avons cru que ces sous-titres seraient un facteur de désordre, de fragmentation textuelle, puisqu'ils le découpaient en petits passages morcelés dans pratiquement toutes les pages ; cependant une relecture tend à démontrer qu'ils ont un effet contraire. Les sous-titres, loin de provoquer une rupture dans l'ordre linéaire de la narration, fonctionnent comme un élément d'unité, de cohésion et d'ordre. Ceci, à tel point, que si nous prenons chaque sous-titre un par un, que nous les relions, et que nous les lisons de manière consécutive, nous accédons à l'histoire condensée et ordonnée du récit.

3. Les Episodes

Dans le premier Episode intitulé « *El principio* » (« *Le début* »), un personnage narrateur à la première personne décide d'entreprendre un voyage vers Santiago, dans ce cas la ville de Santiago de Cuba. D'ailleurs, l'Episode 2 est ainsi intitulé « *El camino de Santiago* » (« *Le chemin de Santiago* ») et révèle le nom de ce « je » narrateur, Albert Albert, un personnage masculin donc. La répétition du nom Albert Albert, peut nous inciter à nous souvenir du nom d'un autre narrateur célèbre, Albert Albert, personnage principal du roman érotique *Lolita* (1955) de Vladimir Navokov d'autant qu'un peu plus loin dans le récit on mentionnera le nom de Dolores Haze, nom complet du personnage de Lolita. Ainsi dès le choix du nom du héros du récit, le mobile de ses agissements commencent à être suggéré. Le clin

d'œil s'étend aussi au nom même de l'auteur Alberto Garrido étant donné qu'Albert est l'anglicisme de son prénom.

Au début de l'Episode 2, le narrateur compare le voyage qui doit réaliser Albert Albert à Santiago à un pèlerinage : « *Haría, pues, un viaje a Santiago de Cuba, que siempre enfrentaba mentalmente como una peregrinación, como el pago falaz de una promesa* » (p.12) , (« Il ferait donc un voyage à Santiago de Cuba qu'il mettait toujours mentalement en rapport avec un pèlerinage, comme le paiement fallacieux d'une promesse »). De là, le titre donné à cet Episode, « *Le chemin de Santiago* », qui évoque le célèbre pèlerinage à Santiago de Compostelle. La comparaison religieuse est renforcée par le fait de mentionner dans le texte un autre pèlerinage populaire qui a lieu à Santiago de Cuba même, dans le village de El Cobre, à l'Ermitage de la Vierge de la Charité, patronne de Cuba.

L'espace consacré à rendre compte de cet acte de dévotion n'est pas anodin car la mention de la religiosité cubaine est un tabou qui commence à être levé, tout comme les diverses manifestations de la sexualité, à la fin des années 80 et surtout dans les années 90. Dans cet Episode le narrateur mentionne aussi son syncrétisme avec Ochún, divinité africaine du panthéon yoruba vénérée dans la « *santería* » cubaine, religion non reconnue officiellement à Cuba jusqu'en 1990²⁰ mais à laquelle la Vierge catholique doit sans aucun doute sa large popularité parmi les Cubains.

Cependant la métaphore du pèlerinage n'est pas due autant à un sentiment religieux qu'à la similitude avec le long et tortueux chemin qu'Albert Albert devra parcourir afin d'arriver jusqu'à Santiago. Ceux qui ont pris un train dans les années 90 pour se rendre dans une de ces villes principales, quelque courte qu'ait été la distance, peuvent se sentir concernés par la description que le narrateur fait de ce voyage :

Érase entonces que, obligado a viajar a Santiago, para saber de la madre, los hermanos y un puñado de amigos, Albert Albert tenía que someterse al único medio posible: un tren museable que partía desde Camagüey y hacía un total de setenta y nueve paradas en puebluchos miserables, paraderos, capitales de provincias, vaquerías, centrales azucareros, zonas de cruce, descampados, y recogía a personas, gallinas, ovejas, puercos, e innumerables bultos que contenían ropa, azúcar, café y arroz en proporciones destinadas al mercado negro, mientras los policías a bordo entretenían el tedio en revisar cada paquete y en decomisar las mercancías antes de multar severamente a los infractores de la Ley y la Constitución y de repartirse entre ellos las mercancías confiscadas. (p. 13)

²⁰ Claudia Rauhut, "La transnacionalización de la Santería y su renegociación en Cuba". https://www.researchgate.net/publication/280492030_La_transnacionalizacion_de_la_Santeria_y_su_renegociacion_religiosa_en_Cuba?enrichId=rgreq-0676356b13d4eb80f8acb2494cdf45da-XXX&enrichSource=Y292ZXJQYWdlOzI4MDQ5MjAzMDtBUzoyNTU4NTM4NjEyZmZMTRAMTQzODAxMTcyMjg1Mw%3D%3D&el=1_x_3&_esc=publicationCoverPdf .

(Alors lorsqu'il était obligé de voyager à Santiago pour avoir des nouvelles de la mère, des frères et de quelques amis, Albert Albert devait se soumettre au seul moyen de transport possible. Un train de musée qui partait de Camagüey et faisait au total soixante dix-neuf arrêts dans des hameaux perdus et misérables, arrêts en campagne, capitales de provinces, fermes, centrales sucrières, croisements, lieux déserts et qui accueillait des personnes, des poules, des moutons, des porcs et d'innombrables paquets qui contenaient des vêtements, du sucre, du café, et du riz en quantité destinés au marché noir pendant que les policiers à bord trompaient l'ennui en révisant chaque paquet et en saisissant les marchandises avant de mettre de sévères amendes à ceux qui avaient violé la Loi et la Constitution avant de partager entre eux les marchandises confisquées.)

On voit là le folklore et la profusion de scènes que l'on peut trouver dans ces voyages en train interminables qui deviennent en effet une sorte de chemin de croix pour celui qui doit les entreprendre, un véritable pèlerinage, étant donnée la lenteur, le supplice de l'attente, de la chaleur, de la faim, de la saleté et des bruits, sa longueur infinie et le stoïcisme et la résignation déployés par les voyageurs qui les affrontent et à qui ce moment suspendu du temps pourrait peut-être servir d'expiation, de méditation, de contemplation, de lecture et de pause spirituelle.

Dans l'Episode 6, « ¡Oh, Berena, venérea... ! », (« Oh, Berena, vénérienne... ! ») Albert Albert, arrivé dans sa ville natale, accompagné d'un groupe d'amis, croise sur le Boulevard Berena, une jeune fille connue de ses amis, écrivaine semble-t-il, qui les invite au « *Taller de la ciudad* », un atelier littéraire qui aura lieu dans quelques jours. Albert Albert est fasciné, attiré par cette jeune fille métisse. Son attirance est une attirance physique, sexuelle comme le narrateur omniscient en rend compte dans les souvenirs d'Albert Albert :

[...] evocaba la piel trigueña, los ojos grandes, oscuros y brillantes, y la boca pulposa y los senos gansteriles apuntando bajo el vestido, y aquel movimiento de sus nalgas insinuando el signo del infinito matemático [...] (p. 18)

([...] il évoquait sa peau dorée, ses grands yeux, sombres et brillants, sa bouche pulpeuse et ses seins provocants, ces bandits de seins pointant sous la robe, et ce balancement de ses fesses laissant entrevoir le signe de l'infini mathématique [...])

Son attirance pour cette inconnue qu'il a vu de manière fugace commence à grandir et se mêle à la rêverie, à la poésie. Cette songerie érotique se poursuit lorsqu'il assiste au « *Taller de la ciudad* ». Son imagination se déchaîne à travers son regard qui continue à s'émerveiller du corps de Berena qu'il décrit ainsi à la première personne :

Berena se había puesto un vestido de flores que me hacía recordar las pinturas de Portocarrero. Los muslos, las caderas y los senos se apretaban contra la tela, contra las flores, de tal modo que a veces confundía los pezones de Berena con los botones que pululaban en aquel jardín tropical. (p. 20)

(Berena portait une robe à fleurs qui me faisait penser aux tableaux de Portocarrero. Ses cuisses, ses hanches et ses seins se dessinaient sous le tissu moulant à fleurs si bien que parfois je confondais les tétons de Berena avec les boutons qui pullulaient dans ce jardin tropical.)

C'est alors que, dans ce même lieu, il fait la connaissance de la blonde Zurama, une amie de Berena vers laquelle il se sent également attiré et qui commence à faire partie elle aussi de sa rêverie érotique. La façon dont le narrateur donne à voir l'émotion que provoque chez Albert Albert la découverte de cette autre jeune fille Zurama se fait grâce au recours de l'intertextualité (pages 198, 199 de la Thèse).

L'Episode 9 dont le titre « *Taberna y otros lunares* » (« *Taverne et autres lieux/grains de beauté* ») est une allusion humoristique au recueil de poèmes à thème révolutionnaire *Taberna y otros lugares* (*Taverne et autres lieux*), (Prix Casa de las Américas, 1969) du poète salvadorien Roque Dalton, raconte le processus de séduction d'Albert Albert envers la blonde Zurama mais sans laisser de côté sa relation avec Berena, la métisse.

Grâce à des espaces dans la pénombre, à diverses zones séparées qui permettent de cacher les intentions des uns et des autres, un jeu de regards, de caresses clandestines, de baisers furtifs, de dissimulations, des tentatives de rapprochement cachées s'instaurent entre Albert Albert, Zurama et Berena.

Lorsque Berena et son ami surnommé Baudelaire s'éloignent vers la piste de danse Albert Albert commence à observer les cheveux blonds de Zurama, ses grains de beauté sur sa joue et sa bouche, ses yeux couleur de miel. Ensuite elle lui demande de donner son avis sur un poème qu'elle a écrit et qu'elle lui récite à l'oreille. Le narrateur à la troisième personne décrit avec complaisance et humour l'effet érotique que produit la proximité des lèvres de Zurama avec l'oreille d'Albert Albert.

Qué hijo de Adán podría convertirse en NADA, su reverso, y dar un juicio cualquiera, pobre o lúcido, cuando aquel poema fue convirtiéndose lentamente en una serie de sonidos y suspiros y cosquilleos que iban de la oreja, a las circunvoluciones cerebrales y de ahí a los genitales de Albert Albert, siguiendo la vía marxista del conocimiento. Zurama terminó con los ojos cerrados, sicalíptica, introvertida. (p. 22)

(Quel descendant d'Adam pourrait se transformer en RIEN (NADA, anagramme d'Adán en espagnol), son envers, et porter un jugement quelconque, pauvre ou lucide alors que ce poème était en train de se transformer lentement en une série de sons et de soupirs et de chatouillements qui allaient de l'oreille aux circonvolutions cérébrales et de là au sexe d'Albert Albert, en suivant la voie marxiste de la connaissance. Zurama termina les yeux fermés, sensuellement comblée, sicaliptique, introvertie.)

Au cours de cet épisode de séduction, la figure du narrateur soit à la première, soit à la troisième personne, va rendre compte du plaisir des personnages et se complaire dans la narration de ces scènes sexuelles furtives entre Albert Albert et Berena et entre Albert Albert et Zurama. Le plaisir provient des sensations sensuelles des personnages mais aussi de l'élaboration du langage très proche du plaisir de l'acte d'écrire et par conséquent de l'acte de lire. La fête du plaisir va culminer dans les deux derniers épisodes lorsque Albert Albert fait l'amour avec Zurama puis ensuite avec Berena dans ce lieu que le narrateur nomme « *Le mur des lamentations* » (qui pourrait aussi être compris comme « Le mur des gémissements ») qui n'est autre que le mur du Conservatoire de musique devenu l'appui pour les corps faisant l'amour, et le récepteur des gémissements, mais non pas des lamentations, sexuelles, des trois personnages.

Le récit s'achève par la prise de conscience et la reconnaissance d'Albert Albert rassemblées là, dans ce Mur de tous ses plaisirs, qui lui permettent d'atteindre une harmonie, de donner un sens à l'existence :

Había encontrado un Aleph erótico, un punto donde convergen todos los puntos, una puerta, un boquete, por donde confluían todos los festines y los lunares en el cuerpo blanco y parejo de Zurama y las tetas gansteriles y el movimiento telúrico de las nalgas de Berena. Estaba allí, sin palabras, como si me hubieran devuelto al tren, en el camino de Santiago, y recordase oscuramente una discusión ridícula con Nuestra Heroína, y viera a la muchacha negra subir al vagón, antes de que iniciara su raro y suave vaivén, sin advertirlo y con los ojos cerrados. (p. 27)

(J'avais trouvé un Aleph érotique, un point où convergent tous les points, une porte, une entrée où confluait tous les festins et les grains de beauté du corps blanc et lisse de Zurama et les seins audacieux et le mouvement tellurique des fesses de Berena. Je étais là, sans paroles, comme si l'on m'avait renvoyé dans le train sur le chemin de Santiago et que je me souvenais vaguement d'une discussion ridicule avec « Notre Héroïne » et que je revoyais la jeune fille noire monter dans le wagon avant qu'elle ne débute son étrange et doux va-et-vient, sans s'en rendre compte, les yeux fermés.)

À travers le regard et les sensations d'Albert Albert l'expérience de l'acte sexuel acquiert une dimension transcendante et sacrée. Le recours à un imaginaire mystique et plein d'élévation spirituelles comme le Mur des lamentations de Jérusalem, comme l'Aleph, comme le Conservatoire de musique compris dans son sens littéral, temple musée où sont conservés et transmis des savoirs et des œuvres de musique, principalement classique, contribuent à octroyer une dimension sacrée à ces actes érotiques d'Albert Albert. Le personnage présente l'acte sexuel comme un acte qui peut constituer un Salut, une sorte de Rédemption, de Renaissance

pour cette ville endormie et anéantie par la crise mais qui néanmoins pourrait être sauvée grâce à la poésie et au plaisir.

Partie 3. Représentation de la réalité et sa subversion. Transgression, dénonciation, désacralisation

Dans cette troisième et dernière partie nous étudions deux textes dont le désordre apparaît comme un dés-ordre moral, spirituel, causé par des conditions de crise économique qui se prolongent et le désespoir que cette situation engendre. La réalité dans ces textes a été transfigurée, subvertie et nous assistons à une représentation, une recreation de la réalité. Dans un premier chapitre nous allons étudier la nouvelle *Cuerpos rotos* (1994)²¹ (*Corps brisés*); d'un de narrateurs les plus reconnus des *novísimos*, Rolando Sánchez Mejías, et dans un deuxième chapitre nous analysons un autre récit, *En una estrofa de agua* (2006)²² (*Dans une strophe d'eau*) de Jorge Ángel Pérez qui pourrait annoncer de nouvelles voies de la littérature cubaines après les *novísimos*.

Chapitre 1. Désordre moral et discursif dans le récit *Cuerpos rotos* de Rolando Sánchez Mejías

Dans ce chapitre nous nous penchons sur une nouvelle dont la structure et la thématique ont une relation avec la théâtralité, puisqu'elle représente la vie comme théâtre, une représentation où l'irréel, la fausseté et les apparences se mêlent aux passions et aux intérêts humains. La nouvelle est divisée en cinq parties qui portent un titre, ce qui contribue à donner l'impression que chacune d'entre elles constitue la scène d'une pièce de théâtre. Elles sont majoritairement écrites au présent de l'indicatif et on y trouve la présence de didascalies, ce qui accentue leur aspect théâtral.

1. Connotation du titre et des sous-titres

²¹ *Op. cit.*

²² *Op. cit.*

Le titre même de la nouvelle *Cuerpos rotos* (*Corps brisés*), laisse entrevoir d'emblée la mise en scène de fragments, de morceaux. Le lecteur peut associer ces corps aux personnages qui vont apparaître. Du titre se dégage une certaine tristesse, un sentiment d'échec car ce sont des corps fracassés, détruits. Les sous-titres nous offrent davantage d'informations à cet égard. Les cinq séquences ou scènes sont précédées des chiffres romains et de titres en majuscules au centre de la ligne. Les voici : *I EL CUARTO* (I LA CHAMBRE), *II EL CLOWN* (II LE CLOWN), *III APUNTES DEL SOBRE* (III NOTES CONTENUES DANS L'ENVELOPPE), *IV LA CRIPTA* (IV LA CRYPTTE), *V CUERPOS ROTOS* (V CORPS BRISÉS). L'un d'entre eux attire spécialement l'attention : LE CLOWN. Image du rire déformé, de la bouche triste-gai, le clown est le masque par excellence, l'image déformée de l'être et de la société. Sans doute, du fait de son obligation de faire rire à tout prix, de sa mission de montrer une joie exagérée et le bonheur, aspiration souvent déçue, la figure du clown est souvent représentée dans l'art comme une métaphore tragicomique de la vie. Un autre sous-titre, LA CRYPTA contribue à instaurer une relation entre le clown et la tristesse car il renvoie à un lieu souterrain destiné aux défunts ; donc la mort rôde avec ces corps fracassés et cette crypte.

2. Les personnages et l'espace

Le récit met en scène trois personnages, Le clown, Manuel, acteur de théâtre qui joue actuellement le rôle d'un clown en ville. Le deuxième personnage est *El muchacho* (Le jeune homme), un jeune ingénieur qui réalise un projet architectural, un pont. Et enfin La femme, personnage central, autour de laquelle se développe la trame. Manuel, Le clown, arrive chez *El muchacho*, qui lui a téléphoné pour qu'il s'y rende. La femme de Manuel, *La mujer*, est morte sur le lit, et s'est suicidée semble-t-il. Elle a laissé une enveloppe avec quelques indications que Manuel va lire dans la chambre d'*El muchacho*. La structure de la trame est organisée de manière à présenter l'histoire comme s'il s'agissait de scènes d'une œuvre théâtrale, nous l'avons dit. L'espace en blanc qui sépare chaque scène et la présence d'un titre permettent d'effectuer une pause dans la lecture, de songer aux profondes réflexions qui accompagnent la trame dans le texte. Cette présentation morcelée engendre une clarté et un ordre de la structure grâce auxquels le lecteur se concentre sur ce qui est véritablement important : les idées, la réflexion existentielle et philosophique.

Ce récit a la particularité de se développer dans un espace fermé, hermétique puisque l'on a privilégié l'espace clos d'une chambre. Cette espace est le premier objet de la description dans la nouvelle puisque le narrateur consacre la première séquence à son évocation, point très important puisque cela va imprégner toute l'atmosphère du récit. La nouvelle commence ainsi :

I EL CUARTO

Las paredes están pintadas de amarillo pálido y veteadas de humedad. Cuelgan afiches: un grupo de rock, una modelo tomándose un daiquirí, un retrato del Che. Sobre la esterilla de un rincón hay un libro abierto [...]. (p. 69)

I LA CHAMBRE

(Les murs sont peints en jaune pâle, striés d'humidité. Des affiches y sont accrochées : un groupe de rock, un mannequin en train de boire un daiquiri, un portrait du Che. Sur un tapis dans un coin il y a un livre ouvert [...].)

Peu à peu le narrateur va créer une atmosphère dense, oppressante, sombre, parsemée de vieux livres, enfumée par les cigarettes. Cette ambiance inonde tout d'autant qu'elle est décrite au présent de telle sorte que le ici-maintenant de la lecture semble coïncider avec le ici-maintenant de l'action. Elle agit comme un écho des sensations et des sentiments que ressentent les personnages. Dans cette chambre on peut sentir l'odeur de l'humidité, l'odeur rance d'une pièce fermée et à l'abandon. La couleur jaune des murs, souvent associée à la tristesse sera mentionnée plusieurs fois. La description de la chambre est importante puisqu'il s'agit de l'endroit choisi par la femme pour réaliser son suicide. Le suicide de la femme est l'axe central de l'histoire, l'acte qui ouvre une série de réflexions de chacun des personnages et sur chacun des personnages ainsi que sur le monde en général. Dans la séquence 2, LE CLOWN, Manuel arrive chez *El muchacho* qui l'a appelé car l'épouse de celui-ci s'est suicidée dans sa chambre ; mais ce fait tragique et brutal n'est pas mis en relief et la situation de cocuage ne va provoquer aucun conflit entre les deux hommes. Le centre de la réflexion sera autre.

3. III NOTES CONTENUES DANS L'ENVELOPPE

La séquence 3 est très importante. Située en plein cœur de la narration, elle est la suite logique de la fin de la séquence 2 dans laquelle le clown lit un écrit laissé par sa femme. Dans cet écrit La femme, à la première personne, va exprimer des idées fondamentales. Dans cet état de frustration qui l'envahit elle explique à son époux sa décision de mourir à travers une évocation de moments importants de sa vie et une confession sur son absurdité. Ces mots semblent expliquer sa mort. Trois lignes discursives vont être dégagées, elles affleurent de manière fragmentée, par bribes au milieu de l'anecdote : il s'agit d'un discours sur la condition de la femme, un discours sur la réalité environnante et un discours sur le théâtre.

3.1 Le discours sur le réel

Par exemple, au début de la séquence, *La mujer* dit ceci : « (*Quisiera mantenerme siempre en vela, en vigilia constante por un mundo que danza entre la caída o quedarse quieto como una enorme piedra*) » (p. 74), « (Je voudrais rester toujours en éveil, exercer une vigilance constante sur un monde qui balance entre la chute ou bien rester immobile comme une énorme pierre) ». La phrase est isolée dans le texte, séparée des paragraphes qui la précèdent et qui la suivent et elle est entre parenthèses. Cette présentation typographique crée l'impression qu'il s'agit d'une pensée solitaire, qui est venue soudain à l'esprit de *La mujer*, au milieu de sa réflexion sur les hommes et sur la condition féminine. Mais cette phrase ne passe pas inaperçue aux yeux du lecteur. Elle est porteuse d'une signification condensée par sa brièveté mais hautement provocatrice. En effet, ce monde qui balance entre la chute et l'immobilité, est-ce Cuba ? S'agit-t-il de l'effondrement du socialisme ? Car dans les années 90 on parle beaucoup dans les médias de diffusion nationale de la chute du Mur de Berlin, de la chute de camp socialiste, et de la décision de résister face à cette débâcle pour préserver les conquêtes atteintes par le socialisme. La femme insiste sur l'oscillation entre ces deux possibilités pour ce monde, la chute ou l'immobilité. À Cuba il n'y a pas eu de « chute » à proprement parler, mais la réalité des années 90 semble s'être immobilisée, stagnante, congelée, sans avancée, sans développement technologique car privée de l'aide du camp socialiste. Plus loin la femme dit ceci :

(Nos falta energía. Si, energía que lo consume todo, que nos libere. No hubo el gran salto, y esto es lo más preocupante de la Historia y de nuestras historias personales. Detrás del caos y del orden debe ocultarse algo mejor con que podemos estar hechos para empresas más nobles del cuerpo.) (p. 76 y 77).

(Il nous manque de l'énergie. Oui, une énergie qui consumerait tout, qui nous libèrerait. Il n'y a pas eu le grand saut et c'est cela la chose la plus inquiétante de l'Histoire et de nos histoires personnelles. Sous le chaos et sous l'ordre, quelque chose de mieux doit être caché afin que nous puissions être faits pour des entreprises plus nobles du corps.)

Fait-elle référence au saut vers le communisme ? Dans les années 80 on proclame à Cuba que nous en étions à la construction du socialisme et que nous ferions un *saut*, un pas vers le communisme lorsque les conditions seraient créées, mais le temps passa et ces conditions n'arrivèrent jamais, il n'y eut jamais le *grand saut* promis vers une société meilleure, plus avancée économiquement, avec moins d'efforts et de sacrifices collectifs. Mais il se peut aussi qu'elle fasse référence au grand saut vers le communisme dans les grands pays développés qui après avoir atteint un niveau maximal de développement évolueraient vers des modes de production socialistes et élimineraient la propriété privée. De là sa mention de l'Histoire en

majuscule et des histoires personnelles cubaines en minuscule. On suppose que Cuba allait s'unir comme une avant-garde à ces puissances développées qui auraient accédé au communisme.

Le manque d'énergie qu'elle évoque peut s'entendre comme un épuisement national, une lassitude face à tant de consignes politiques devenues vides qui s'expriment dans des manifestations, des affiches, des publicités audiovisuelles. Peut être a-t-il manqué des forces, du courage, de la volonté pour changer cet état de choses. *La mujer* en appelle à une énergie qui détruirait tout et le ferait renaître comme une libération.

4. Le pont

La dernière séquence, *V CUERPOS ROTOS* (V CORPS BRISÉS), est assez brève et pourrait donner de la clarté à ce syntagme titre du récit. Manuel observe des jeunes qui dansent en bas dans la rue, qui font des contorsions, qui lui semblent très mécaniques, trop précises, comme si leurs corps étaient soutenus par des fils invisibles et il lui semble que ce pourrait être lui-même qui bouge ces fils. Il se souvient d'un enseignement appris dans un théâtre chinois dans lequel il a travaillé : « *la conciencia infinita sólo es posible en algunos títeres y en Dios* » (p. 81), (« la conscience infinie n'est possible que chez certaines marionnettes et en Dieu »). Cette phrase provient d'un texte du dramaturge et poète du romantisme allemand Henrich von Kleists intitulé « Sur le théâtre des marionnettes »²³ (publié en 1810 dans *Berliner Abendblätter*). Le texte de Sanchez Mejías la paraphrase en la modifiant légèrement mais l'essentiel demeure. Kleists affirme que les marionnettes, qui n'ont pas de conscience, sont de meilleurs danseurs que les hommes qui eux, sont appesantis par la réflexion.

Cette métaphorisation du monde va au-delà de la représentation d'une réalité sociale immédiate et atteint une signification plus universelle et humaine. Le syntagme du titre se référerait donc à des danseurs, ce sont eux les corps brisés. La métaphore des marionnettes et la fragmentation du texte, ces corps brisés renvoient à la vie des personnages de la nouvelle et par extension à la vie des Cubains, des vies morcelées, mutilées, brisées, car elles ne sont pas parvenues à construire ni à conclure un quelconque projet.

²³ KLEIST, Heinrich von, *Sobre el teatro de marionetas y otros ensayos de arte y filosofía*. Prólogo, traducción y notas de Jorge Riechmann. Madrid: Hiperión, 1988, p. 27-36. <https://portalcioranbr.wordpress.com/2018/11/18/teatro-marionetas-kleist/>

Une conversation sur laquelle s'achève la nouvelle a lieu ensuite entre Manuel et *El muchacho* et elle explicite cette idée en exploitant l'image de la construction d'un pont qui ne mène nulle part :

Manuel dijo, con la boca llena:

-¿*Qué estás haciendo?*

-*Un puente.*

-¿*Es importante?*

-*Une una orilla con la otra. Debe serlo.*

Manuel pensó: «Sí, el salto, la buena o la mala suerte, la otra orilla.» (p. 81)

(Manuel dit la bouche pleine :

-Qu'est-ce que tu fais ?

-Un pont.

-Il est grand ?

Il unit une rive à l'autre rive. Il faut qu'il le soit.

Manuel pensa : « Oui, *le saut*, la bonne chance ou la malchance. *L'autre rive.* »)

Ce dialogue se situe quasiment à la fin du récit. Les mots « *orilla* » (« rive »), « *une una orilla con la otra* » (« unit une rive à l'autre »), « *la otra orilla* » (« l'autre rive »), sont des expressions utilisées fréquemment pour parler des côtes de Floride où les Cubains débarquent de manière illégale en bateau ou en traversant le río Bravo au Mexique. La mention d'un pont qui unirait une rive à une autre rive peut renvoyer métaphoriquement à l'émigration cubaine, qui commença à augmenter considérablement à partir de 1992 avec la recrudescence de la crise, de manière illégale, étant donné la difficulté de quitter l'Île de manière légale par avion. « *L'autre rive* », le pont, le bateau, sont des images qui deviennent des métaphores et des symboles de l'exode. Manuel se met alors à penser « *au saut* » qui peut être compris comme le fait de prendre la décision de quitter Cuba, ce qui était dans bien des cas un départ pour toujours, définitif, sans retour, étant donné les lois migratoires cubaines. Ce saut dans le vide que réalisent certains cubains en partant était déterminé dans une grande mesure, et surtout dans les années 90, par le grand retard de Cuba en machines, en objets de consommation d'une part et d'autre par le manque d'information qui engendre une grande ignorance et jette un voile, fallacieux, sans aucun doute, sur la réalité de la vie extérieure à l'Île.

Avec ce récit *Cuerpos rotos* nous sommes parvenue à un niveau plus occulte du désordre. Ce texte nous permet d'observer des aspects d'un désordre spirituel aux implications sociales, existentielles, féminines. Cette nouvelle met en relief la large variété de styles d'écriture qui furent expérimentés par le groupe des *novísimos*. Bien que le récit prétende s'éloigner du quotidien référentiel à travers un discours métaphasique et théâtral, la réalité l'encercle et le manipule comme les fils invisibles des marionnettes.

Chapitre 2. *En una estrofa de agua* ou l'émigration permanente

Dans ce deuxième chapitre de notre Partie III, la dernière de notre travail, nous analysons le récit *En una estrofa de agua* (2006) de Jorge Ángel Pérez qui met l'accent non pas tant sur l'expression visible de la crise que sur l'état intérieur qu'elle provoque chez les êtres. Dans cette étude nous envisageons de mettre au jour les mécanismes grâce auxquels le texte élabore une métaphore pour parler de la réalité cubaine. Le récit recherche un ordre discursif mais aussi spirituel, ce n'est pas un discours fragmenté au sens littéral du texte mais oblique, étant donné la subversion qui suppose l'intervention intertextuelle.

Dans le récit *En una estrofa de agua* prédomine un langage poétique qui traite néanmoins d'une situation quotidienne, l'immigration illégale, une réalité immédiate crue et désespérée. L'alternance de deux types de discours, l'un référentiel, l'autre allégorique et métaphorique, est une caractéristique du récit que nous trouvons dès le titre et la dédicace. En effet, le titre *En una estrofa de agua* renvoie à la poésie. Il suggère que l'eau, qui peut évoquer la mer, le fleuve, la pluie, est aussi un poème. La dédicace, « *A todos los desaguados de La Habana Vieja, a sus aguadores* », (« À tous ceux qui sont privés d'eau à la Habana Vieja et à ses porteurs d'eau »), nous renvoie à un espace concret, La Havane, et présente un tableau social avec le néologisme « *desaguado* », celui qui manque d'eau, tout comme « *el aguador* », celui qui vend de l'eau.

Le récit s'ouvre sur un enfant qui accompagne son père à la rivière pour nager et qui joue à se transformer en tel ou tel poisson. L'ambiguïté est présente car on ne sait avec certitude s'il s'agit d'un jeu ou d'une véritable métamorphose d'ordre fantastique car le père est convaincu que l'homme descend du poisson et que lui-même est un poisson. Le drame survient un jour où le père ne revient pas de sa baignade. L'enfant l'a attendu en vain sur la berge et désormais il va croire que son père s'est transformé en poisson et qu'il est parti avec le courant. Cependant, lorsqu'il arrive à la maison, sa mère lui dit : « -Tu padre se ahogó (p.11) », (« -Ton père s'est noyé »). C'est là que se produit la première contradiction entre la perception de la réalité de l'enfant et celle des autres qui va se poursuivre tout au long du récit comme deux versions des faits juxtaposées et à la fois entrelacées.

Esteban, c'est le nom de l'enfant, est envahi par un sentiment de culpabilité vis-à-vis de la disparition de son père, de la conviction qu'il l'a abandonné ou qu'il l'a trahi. C'est pourquoi une fois adulte, il vit dans une obsession de l'eau. Il répète le mot « *agua* » en plusieurs langues, il l'écrit dans toutes les pièces de sa maison, il dessine des images qui l'évoquent : une cascade, un ruisseau, un fond marin. Son obsession provient du lien profond qui unit l'eau à son père. Ce lien prend naissance dans le doute qui l'obsède sur le destin de son père, sur le fait

que son père descend ou pas des poissons, que le père est un poisson ou pas ; sur le rôle que lui a eu dans sa disparition et sur son éventuelle culpabilité.

1. Le caractère matériel de l'eau

Peu à peu on commence à entrevoir un autre conflit lié à cet élément vital. Ainsi il se demande dès qu'il finit ses dessins allégoriques :

¿Con qué agua va a diluir esos pigmentos? [...] Le gustaría el óleo para dibujar en sus paredes, pero con qué va a comprarlo si el dinero apenas le alcanza para el agua. [...] ¿Llegará el momento en que no pueda lavar sus manos? (p. 13)

(Avec quelle eau va-t-il diluer ses pigments ? [...] Il aimerait l'huile pour dessiner sur les murs, mais avec quoi va-t-il l'acheter, s'il a à peine assez d'argent pour l'eau. [...] Y aura-t-il un moment où il ne pourra plus se laver les mains ?)

La relation avec l'eau commence ainsi à devenir une affaire concrète, une nécessité matérielle. Un porteur d'eau, el Crema, vient vendre régulièrement de l'eau à Esteban. Ce personnage révèle plusieurs données importantes. Il nous apprend que le père d'Esteban, son grand-père, son arrière grand-père s'appelaient aussi Esteban et que tous avaient une obsession avec l'eau, qu'ils allaient toujours à sa rencontre. Ainsi se dessine une sorte de lignée de la famille paternelle d'Esteban, une continuité à travers un même nom et une même idée fixe : aller vers l'eau, fleuve ou mer et croire être des poissons ou des descendants de poissons.

La présence d'un porteur d'eau met en avant le problème réel de l'approvisionnement en eau, ce qui va être récurrent et essentiel dans le récit. Au cours de sa conversation avec Esteban, el Crema fait référence à un monument qui évoque le manque d'eau et qui va attirer particulièrement son attention : la statue de Manuel Fernández Supervielle, maire de La Havane en 1947 qui s'était suicidé car il n'avait pu tenir sa promesse de ravitailler en eau une grande partie de la population. Esteban s'identifie avec cette figure et rend visite à sa statue pour lui parler.

La carence matérielle de l'eau est explicite, insistante comme on peut le voir dans ce paragraphe consacré à la toilette personnelle :

[Esteban] está harto del cubito y del jarro que hunde en el agua para luego dejarla caer sobre el cuerpo, rápida y grosera, sin sutilezas. Lo que más desea es una ducha. Él mismo hará la suya alguna vez, cuando tenga agua, mucha agua. [...] A Esteban le gustaría cantar debajo de la ducha y dejar que le corra sobre el cuerpo el agua. [...] Está harto del cubo y de la miseria, sueña con ponerles fin, aunque tenga que acabar con su vida, como Supervielle. (p. 16-17)

([Esteban] en a assez du petit seau et du pichet qu'il plonge dans l'eau pour la laisser ensuite retomber sur son corps, rapidement et sans délicatesse, sans subtilité. Ce qu'il désire le plus

au monde, c'est une douche. Lui-même fera la sienne un jour lorsqu'il aura de l'eau, beaucoup d'eau. [...] Esteban aimerait chanter sous la douche et laisser l'eau couler sur son corps. [...] Il en a assez du seau et de la misère, il rêve d'y mettre fin, même si cela devait lui coûter la vie comme à Supervielle.)

Pendant le parcours qu'il réalise à travers la ville pour parvenir jusqu'à la statue de Supervielle, il se trouve face à des scènes symboliques qui soulignent le manque d'eau à La Havane, tel est le cas de ses fontaines taries, problème qui subsiste encore aujourd'hui et qui renvoie à une réalité de référence préoccupante et encore actuelle. De la narration de ce périple se dégage un sentiment de perte, de nostalgie d'un monde qui s'achève et qui a été substitué par une réalité sans espoirs. La description de l'image dégradée de la ville est à mettre en lien avec une dégradation morale chez les êtres, qui, du fait des carences matérielles, sont sujets à des sentiments de mélancolie, de désespoir qui peuvent conduire à la folie comme on le verra chez le personnage d'Esteban.

2. Le lignage des hommes poissons

À travers la conversation d'Esteban avec la statue de Supervielle, le lecteur prendra connaissance du passé de sa famille paternelle ce qui sera un élément clé pour comprendre sa hantise de l'eau ainsi que le comportement de son père. Selon ce que raconte Esteban, sa famille a eu un ancêtre, nommé lui aussi Esteban, qui participa à l'expédition réalisée par l'Espagnol Pánfilo de Narváez en Floride de 1527 à 1536²⁴.

Sous la forme d'un récit inséré, Esteban raconte ce qui arriva à son aïeul pendant l'expédition. *Esteban, el Caimán*, lorsque l'expédition arriva à la Mer des Sargasses, fit ses adieux à tous ces camarades et quitta le bateau à la nage vers les côtes de Floride. Ensuite, il se transforma en un crocodile géant qui poursuivit les marins et se métamorphosa à nouveau en humain lorsque l'un d'entre eux prononça son nom. Ce récit inséré est délimité par des guillemets : il s'agit d'une narration d'Esteban à la première personne qui s'adresse à un « tu », Supervielle, au style direct.

²⁴ L'expédition de Pánfilo de Narváez en Florida fait partie des voyages de découverte entrepris par les Espagnols dès le XV^e siècle. Elle avait pour but de coloniser La Floride mais ils subirent des orages, des attaques des Indiens, des maladies, de telle sorte que sur les 600 hommes qui intégraient l'expédition au départ, quatre seulement survécurent.

Les figures historiques de Pánfilo de Narváez (1470-1528) et du chroniqueur espagnol Álvaro Núñez Cabeza de Vaca (1488-1549) font partie de ce récit inséré. Leur traitement est familier comme s'il s'agissait de personnages connus ce qui donne un air de vraisemblance à ce récit transmis de génération en génération dans la famille d'Esteban. Ainsi Narvaez avait tenté de persuader *Esteban, el Caimán*, pour qu'il revienne à bord du bateau. De son côté, Álvaro Núñez avait laissé par écrit tout ce qui était arrivé comme l'avaient lu les ancêtres d'Esteban et comme ils le lui avaient transmis.

Cet intertexte imite le style des Chroniques. Il renvoie particulièrement au livre *Naufragios*²⁵ d'Álvar Núñez Cabeza de Vaca où celui-ci raconte les aventures de cette longue expédition de conquête. Le ton parodique de ce récit inséré a une double fonction puisqu'il se moque mais à la fois rend hommage au texte original. La même chose se produit avec les figures historiques de Pánfilo de Narváez et Álvaro Núñez qui deviennent des personnages à part entière de la fiction. Le personnage d'Esteban serait ainsi lié à ces deux personnages de l'Histoire, ce qui élève la catégorie de son lignage et sa propre histoire personnelle.

En réalité, à travers ces insertions intertextuelles le narrateur est en train de construire une tradition, de renforcer une histoire familiale qui va servir à justifier l'attitude du père d'aller vers l'eau. Telle est la conclusion de ce récit inséré :

Pues yo vi perderse a mi padre, y él al suyo. Eso es bastante, y quizá por dudar de que el agua era el lugar de esa familia es que ahora estoy penando. Quizá es por eso que escasea en mi casa el agua. ¿Acaso será que me quieren con ellos, convertido en pez? [...] » (p. 19)

(Car j'ai vu mon père disparaître et lui le sien. C'est beaucoup, et peut-être est-ce pour avoir douté du fait que l'eau était la demeure de cette famille que je souffre à présent. C'est peut-être pour cela que l'eau vient à manquer dans ma maison. Peut-être me veulent-ils auprès d'eux, métamorphosé en poisson ? [...] »)

Le narrateur Esteban dans son monologue avec Supervielle va laisser entendre qu'il y a une tradition dans sa famille paternelle qui conduit tous les hommes à aller à un moment donné à la rencontre de l'eau : les mers ou les rivières. Cette tradition est née de cet ancêtre *Esteban, el Caimán*, qui abandonna l'expédition de Narváez et s'élança à la nage vers les côtes de Floride pour y rester. Mais Esteban ne semble pas suivre cette tradition. À aucun moment dans la nouvelle on laisse entendre que Esteban a l'intention de se lancer dans la mer ou de prétendre être un poisson. Est-ce le fait d'avoir rompu avec cette tradition familiale la cause de son malheur ? Au fond n'est ce pas là sa faute, ne pas avoir suivi son père, ne pas l'avoir accompagné dans son voyage vers la mer ? Ce sentiment de culpabilité et de doute qui l'envahit

²⁵ Álvaro Núñez Cabeza de Vaca, *Naufragios*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1989. (1542).

tout au long de la nouvelle depuis la disparition du père pourrait provenir de là, d'avoir rompu avec les racines de son lignage.

Une circonstance contemporaine à Cuba dans les années 90 dans la réalité extratextuelle en relation avec cette nouvelle fantastique est, sans aucun doute, l'émigration par la mer vers La Floride de milliers de Cubains dans des embarcations de fortune construites avec peu de moyens et propices au naufrage. Cet exil volontaire des dénommés « balseros » fut un phénomène qui sépara bien des familles qui pleurent leurs morts noyés en mer et qui emplit d'amertume une grande partie de la population. Dans le cadre de cette réalité, il se pourrait que le père de Esteban ait décidé de fuir l'Île à travers la mer vers La Floride, comme son ancêtre, comme tant d'autres Cubains, pour améliorer sa situation économique. Cette réalité extratextuelle est comme sous-jacente dans les anecdotes fantastiques d'*Esteban, el Caimán*, ou dans cette descendance magique des poissons.

Le jeu intertextuel est extrêmement intéressant étant donné que la figure d'*Esteban, el Caimán*, est elle aussi historique et réelle. Bien que le récit ne le précise pas clairement un lecteur ayant lu l'œuvre *Naufragios* peut identifier *Esteban, el Caimán* avec l'esclave mauresque Estebanico (nom révélateur) qui fit partie de cette expédition et fut l'un des ses survivants. On constate en outre que l'expédition de Narváez fit une escale à Cuba. D'autres chercheurs affirment que l'esclave Estebanico fut acheté à Cuba et non pas en Espagne. En tout cas il aurait pu y engendrer une descendance. Le fait qu'*Esteban, el Caimán*, ancêtre d'Esteban ait réellement existé, soit réellement arrivé en Floride par la mer renforce la réalité de ce lignage et confère à l'histoire de la famille d'Esteban un halo de véracité. Le narrateur authentifie ainsi son récit fictionnel grâce à une donnée historique.

En revenant chez lui, Esteban est encore plus abattu par la douleur de ne pas retrouver son père et tourmenté par le destin de sa famille qu'il ne parvient pas à comprendre. C'est alors que se déclare un incendie dans l'immeuble et Esteban, malgré le danger, n'entend pas quitter sa chambre. Il se cache sous les draps et voit des gouttes de feu qui tombent du plafond, où il a dessiné des nuages, qui sont dans son imagination l'annonce d'un orage qui apportera de l'eau en abondance. Esteban confond l'incendie avec le Déluge, le feu avec l'eau, la vie avec la mort.

Grâce à la mort Esteban va pouvoir revenir à la matrice, son père, à travers l'eau présente dans sa réalité intérieure. Il va parvenir à expier sa faute en s'unissant à lui. La mort représente pour lui le bonheur, la renaissance dans une autre vie.

À la différence d'autres textes ici analysés cette nouvelle, bien que de manière oblique et métaphorique, porte en elle les mécanismes propres à son interprétation. Comme son personnage principal, elle poursuit un ordre interne, existentiel, qui revendique l'unité d'une

identité cubaine tout en témoignant sur des faits de la réalité extratextuelle et en approfondissant les connaissances dans l'ordre de l'humain et de l'existentiel. La nouvelle crée un espace poétique où la métaphore joue un rôle essentiel grâce aux intertextes évoqués et à la création d'un univers fantastique.

Dans cette troisième Partie nous nous sommes penchées dans des œuvres qui recherchaient une approche de la réalité à travers des modalités d'écriture moins complexes mais plus profondes en termes de réflexion humaine. Le dés-ordre apparaît comme un désordre moral, spirituel, conséquence directe de la situation sociale cubaine. Leur approche de la réalité les fait aller encore au-delà, à la recherche d'une dimension universelle comme la faute, le pardon, le suicide, la famille et la condition féminine, l'imaginaire et le réel.

Conclusion

Dans cette recherche nous avons souhaité concilier un examen détaillé des textes grâce à l'analyse textuelle dans un ensemble d'œuvres des *novísimos* tout en observant les résonances du contexte cubain des années 90 lorsqu'elles furent inscrites dans leur contenu.

La littérature des *novísimos* nous a attirée parce qu'elle a instauré un dialogue avec la réalité environnante mais un dialogue très éloigné de la littérature de témoignage. Ces textes ont recours aux procédures narratives utilisées par l'avant-garde européenne, nord-américaine latino-américaine et cubaine. Ils ont intégré des éléments du « Nouveau Roman », du Théâtre de l'Absurde et des traits du postmodernisme comme le pastiche, la réécriture historique, la parodie, le trompe l'œil et les sous-entendus.

On y observe un niveau élevé d'expérimentation et d'audace. Il n'y a pas la peur du risque mais bon nombre de réalités sous-jacentes apparaissent souvent de manière dissimulée. Cependant si le lecteur critique prend la peine de réaliser une analyse approfondie, il peut saisir la portée de la critique sociale et de la dénonciation contenues dans ces œuvres. C'est le cas par

exemple de la guerre d'Angola et de la mise en scène et de la remise en question de certaines valeurs les plus cultivées de la morale socialiste (ceci d'autant que ces nouvelles n'étaient que rarement publiées, et parfois pas du tout, ce qui favorisait une liberté de ton certaine) : l'héroïsme mais aussi l'internationalisme comme on l'a pu s'en rendre compte dans le roman *Cañón de retrocarga* d'Alejandro Álvarez Bernal. D'autres thèmes comme l'émigration, en mettant en relief la mort en mer comme dans *En una estrofa de agua* de Jorge Ángel Pérez, est marié en outre aux conséquences d'une difficulté quotidienne comme l'approvisionnement en eau. Un autre thème d'envergure sociale qui apparaît également est celui du suicide comme nous avons pu le constater chez les personnages de la nouvelle *Cuerpos rotos*, de Rolando Sánchez Mejías et dans *En una estrofa de agua* qui mettent en scène un état de désespoir, de lassitude, un manque de perspective d'avenir. Les allusions à « l'autre rive » et « au pont » dans le récit *Cuerpos rotos* qui se réfère à l'émigration des Cubains surtout vers La Floride sont très audacieuses.

On constate également chez les *novísimos* une poétique de la dégradation, dégradation qu'a observée Jorge Fornet dans son ouvrage *Los nuevos paradigmas*²⁶. L'exhibition du corps d'une ville qui se dégrade, expression de la décadence des années 90 apparaît par exemple dans la description que réalise le personnage Albert Albert dans *El muro de las lamentaciones* d'Alberto Garrido lorsqu'il revient dans sa ville natale et découvre les nombreux changements qu'elle a subis.

Un autre aspect commun à tous ces textes est la présence de l'humour, le regard ironique, la dérision avec lesquels les narrateurs et les personnages considèrent le réel et se regardent eux même. L'humour en tant que liberté, en tant que rejet des normes est une des caractéristiques les plus marquantes de l'œuvre des *novísimos*. L'exemple le plus frappant est sans doute *Cañón de retrocarga* dans lequel l'humour parvient à adoucir une réalité cruelle, douloureuse, trop difficile à assumer. La légèreté dans le traitement de thèmes sérieux ou tragiques ne signifie pas un manque d'engagement ou d'intérêt. Cependant, la cruauté de la guerre, la possibilité de la mort sont nuancées grâce au prime du burlesque.

Un autre aspect remarquable est l'utilisation récurrente de l'intertextualité, de la citation, de l'allusion. Cette procédure exploite un éventail de rappels comme de très brèves citations, des allusions à des noms d'auteurs littéraires, à des peintres, à des titres de tableaux, à des vers de poèmes ou de chansons -aussi bien savants que populaires, voire enfantins- très nombreux par exemple dans des œuvres comme *Cañón de retrocarga*, *BTH*, *El muro de las lamentaciones*.

²⁶ Jorge Fornet: *Los nuevos paradigmas. Prólogo narrativo al siglo XXI*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2006, p. 108.

D'autres intertextes sont insérés de manière plus complexe car ils font partie de la structure et des thèmes de l'œuvre comme dans le cas de *Naufragios* dans la nouvelle *En una estrofa de agua*, dont la reconnaissance s'avère être déterminante pour sa compréhension générale.

Par ailleurs il est frappant de constater que, curieusement, une grande profusion d'intertextes extraits de la *Bible* sont présents dans ces textes. Cette source a été citée, on y a fait allusion de maintes manières, et malgré la présence vivace de l'humour chez les *novísimos*, l'intertexte biblique n'est jamais parodié ni tourné en dérision. Cette appropriation est fondée sur le respect. Le texte sacré n'apporte pas nécessairement une composante religieuse à la narration, il va plutôt l'enrichir grâce à sa portée mythique, symbolique. Il sert aussi à instaurer une complicité avec un récepteur cubain cultivé car l'histoire biblique n'est ni quotidienne ni populaire dans l'île. On pourrait penser que cette grande présence de références et d'allusions bibliques est un acte contestataire et provocateur. La religion chrétienne a été rejetée par le Parti Communiste Cubain pendant les années 60, 70 et 80 mais avec le surgissement de la crise et l'effondrement d'un certain nombre de paradigmes idéologiques, le peuple cubain revient à la religiosité à partir des années 90 et les églises se remplissent de fidèles à Cuba. Le gouvernement met alors en œuvre une ouverture vers la pratique des cultes religieux. Mais dans les années 90 la connaissance et la reconnaissance du fait religieux pourrait être perçues comme des comportements subversifs. C'est pourquoi ces citations, certaines exposées dans les marges même des textes des *novísimos*, étaient une réponse contestataire et rebelle à l'encontre d'une réticence et d'une dissimulation obligées de la foi et de sa présence dans la littérature.

L'intertextualité s'avère être l'un de grands facteurs du dés-ordre. Les multiples références qui brisent le courant linéaire de la lecture et qui détournent l'attention vers d'autres textes sont un élément qui peut rendre difficile l'appréhension globale de l'œuvre et par conséquent sa compréhension. Elle oblige à une relecture et réclame la participation du lecteur. Le niveau d'opacité et de désordre est encore renforcé dans ces textes qui sont en outre fragmentaires. La disposition typographique hachée, bouleversée, hors norme, contribue également à cette impression de désordre et apporte des significations simultanées qu'il devient difficile de décrypter car elle exige des pauses dans la lecture.

La metatextualité est une autre des procédures largement utilisée en tant qu'expression d'une écriture qui se reconnaît en tant que telle, qui dévoile et même remet en question les mécanismes grâce auxquels on fabrique la fiction dans un jeu de vérités et de légitimités. Tel est le cas de *Cañón de retrocarga* où va s'élaborant une histoire parallèle sur comment construire un récit consacré à un héros moribond. Nous avons vu également dans *El muro de*

las lamentaciones les fréquentes interventions entre parenthèses dans lesquelles le narrateur s'autocorrige, prétend perfectionner son écriture, très souvent avec un clin d'œil ironique et humoristique envers le lecteur et envers lui même.

Un autre facteur qui contribue au désordre est l'utilisation de la juxtaposition incongrue ou apparemment incongrue. Dans un texte comme *BTH*, par exemple, elle constitue un facteur déterminant de la fragmentation, étant donné que la juxtaposition d'éléments divers sans relation sémantique apparente fracture l'ordre logique en situant de manière contiguë des faits, des descriptions, des actions, des paroles, des pensées qui n'ont aucune relation de continuité temporelle, spatiale ou thématique. Il y a donc là pour le lecteur à nouveau un travail de mémorisation et de reconstruction afin de rétablir sinon l'ordre du moins la logique de l'histoire racontée.

Il y a néanmoins des thèmes fédérateurs car ses éléments de dés-ordre, en étant communs à tous les *novísimos*, parviennent à créer une unité entre leurs œuvres. L'autre caractère qui les harmonise entre eux est la présence de la nostalgie, comme on a pu l'apprécier dans la description réalisée par le personnage de *El muro de las lamentaciones* en revenant dans sa ville natale, aux impressions que ressent Esteban dans *Una estrofa de agua* en parcourant les rues de La Havane. La mélancolie est présente dans plusieurs de ces textes des *novísimos* en tant qu'intuition d'un monde perdu, d'une réalité qui s'effondre comme les bâtiments de La Havane, la nostalgie d'un passé plus prospère mais surtout ce qui prédomine, c'est la nostalgie d'un futur plein d'espoirs, d'un futur plein de promesses, des promesses peut-être vaines d'une société meilleure, la prise de conscience d'être engagés dans une voie sans issue. L'irrévérence, la révolte et la remise en question présentes dans la narration de *novísimos* répond peut être à un désir de changer l'ordre instauré et d'apporter un nouvel espoir selon lequel tout pourrait encore être changé.

Notre souci à travers cette recherche est d'avoir pu apporter des éléments complémentaires à une compréhension plus précise des procédures linguistiques, stylistiques et narratives utilisées par les *novísimos*. Ils ont su bouleverser l'ordre du récit et auraient souhaité faire évoluer l'ordre social. Le dés-ordre qu'ils ont introduit et qu'ils ont cultivé a été une source d'inspiration pour les générations ultérieures et leur audace à franchir des limites, à déconstruire des « vérités préétablies » constituent un apport certain à la narration cubaine et mondiale.

