

La culture populaire comme signe d'identité dans la fiction néo-policiaire de Leonardo Padura

Paula García Talaván
Université Paris-Sorbonne
Universidad de Salamanca
talavanpaula@hotmail.com

Citation recommandée : García Talaván, Paula. "La culture populaire comme signe d'identité dans la fiction néo-policiaire de Leonardo Padura". *Les Ateliers du SAL* 7 (2015) : 55-65.

En référence à la mise en scène du populaire, Néstor García Canclini soutient dans son œuvre *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* que :

Lo popular es [...] lo excluido: los que no tienen patrimonio, o no logran que sea reconocido y conservado; los artesanos que no llegan a ser artistas, a individualizarse, ni participar en el mercado de bienes simbólicos « legítimos »; los espectadores de los medios masivos que quedan fuera de las universidades y los museos, « incapaces » de leer y mirar la alta cultura porque desconocen la historia de los saberes y los estilos. [...] Lo popular suele asociarse a lo premoderno y lo subsidiario (191).

Bien que nous n'aborderons pas la participation du populaire dans la scène mais plutôt sa présence dans la narration littéraire, l'appréciation de García Canclini nous semble très opportune pour dénoncer le manque d'attention que ce secteur de la culture a subi de la part de l'institution académique dans le domaine de la création artistique jusque très récemment.

Plus concrètement, dans le domaine de la littérature, les critiques se sont traditionnellement basées sur des critères sociologiques pour établir une distinction entre l'art « savant » ou « noble » et l'art populaire ou « inférieur » et les ont situés sur des plans isolés l'un de l'autre. Cette distinction entre l'art savant et l'art populaire coïncide avec une autre différence, basée sur des principes esthétiques, qui éloigne la « littérature » de la « sous-littérature »¹. La première est considérée comme érudite, de valeur artistique et cataloguée comme « grande littérature ». La seconde est considérée comme populaire, dépourvue de valeur artistique, et jugée comme littérature tendant à la formule, de divertissement, et donc inférieure, voire même prémoderne et subsidiaire si nous reprenons les termes utilisés par García Canclini.

Selon cette différenciation, le roman policier – qui, à l'origine et particulièrement à partir du succès massif des récits d'Arthur Conan Doyle, a produit de très nombreuses œuvres sujettes à la répétition mécanique des mêmes formules narratives – a été immédiatement associé à une certaine forme d'évasion ou de détente et classé dans le domaine de la « sous-littérature ». D'où le fait qu'il n'ait pas obtenu l'attention de la critique littéraire ni de l'académie et, comme le signale Javier Sánchez Zapatero,

1 || Nous utiliserons des guillemets pour les qualificatifs « savant », « noble », « supérieur », « petit » et « inférieur », tout comme pour les termes « sous-littérature » et « grande littérature » car nous n'adhérons pas aux critères élitistes qui justifient cette distinction rigide.

qu'il soit resté absent des manuels historico-critiques de la littérature du XXe siècle (Cabello *et al.* 93)².

Cette situation change à partir des années quatre-vingt avec la théorisation de la pensée postmoderne, qui s'attache aux différences, à la relativité, et qui accepte l'impossibilité de formuler des mesures exactes pour la légitimation du discours. C'est alors que l'importance du marginal commence à se faire sentir et que, du point de vue littéraire, s'initie la révision des grands romans du passé et que l'on opte pour la représentation d'une réalité plurielle et diverse. Dans ce contexte, le monde académique reconnaît la valeur de certains genres jusqu'à présent considérés comme mineurs, comme dans le cas du roman policier, et commence à revendiquer la culture de masse.

En ce qui concerne la littérature populaire et la littérature de masse, il est important de signaler, comme le font les éditeurs de l'ouvrage *En los márgenes del canon. Aproximaciones a la literatura popular y de masas escrita en español (siglos XX y XXI)*, qu'elles s'entremêlent et concordent en de nombreux aspects. Néanmoins, nous pensons, tout comme eux, qu'il est possible de les considérer comme deux domaines maintenant une spécificité propre et une filiation différente :

La primera puede asociarse al acervo cultural que emana de un pueblo determinado, como caudal de conocimientos, valores y rasgos identitarios. En este ámbito, la oralidad y el peso de la tradición son factores decisivos, así como los medios de transmisión y otros aspectos relativos a una crítica de corte etnográfico y antropológico. [...]

Con el término literatura de masas, por su parte, suele hacerse referencia al conjunto de obras dirigidas a un público muy amplio, sin una formación o entrenamiento específico en la lectura de textos literarios y cuyos intereses no están estrechamente vinculados a los de la decodificación « culta » (Cabello, 11).

Conformément aux éditeurs de l'ouvrage en question, il est important de signaler qu'aujourd'hui la littérature de masse bénéficie d'une visibilité et d'une diffusion plus importante que celle des ouvrages dits « canoniques », grâce à l'attention portée par l'industrie, le marché éditorial et une partie de la critique littéraire (11). Compte tenu de l'incorporation rapide de nouvelles technologies et de nouveaux formats dans le circuit de production et de consommation de ce genre de littérature, ainsi

2 || En effet, Sánchez Zapatero se réfère aux manuels de roman policier espagnol, mais cette exclusion se perçoit dans la production historico-critique de la plupart des pays dans lesquels ce genre a été cultivé. Concrètement, il en est de même dans les pays ibéro-américains, où l'intérêt d'étudier ce genre de littérature est relativement récent.

que de l'indiscutable entrée de celle-ci dans les médias de masse, la critique littéraire a réorienté son intérêt vers l'analyse des processus de création et de réception, favorisant de cette manière la légitimation de ce genre de narration jusqu'à présent sous-estimée.

En ce qui concerne le roman policier – considéré, comme nous l'avons signalé, littérature de masse, c'est à dire « sous-littérature », jusqu'aux années quatre-vingt –, nous pouvons affirmer que celui-ci s'est adapté à de nouveaux supports – comme le livre numérique, la bande-dessinée ou le jeu vidéo –, a conquis différents médias – tels que la télévision par exemple –, jouit d'un grand succès de vente et a obtenu l'attention de l'académie et de la critique littéraire, comme le démontre la prolifération de prix et de congrès qui lui sont dédiés, l'inauguration de revues spécialisées ainsi que l'ouverture de librairies et de bibliothèques, parfois exclusivement destinées à ce genre.

En nous focalisant sur la littérature policière des pays ibéro-américains depuis le milieu des années soixante-dix – nommée néo-policière au début des années quatre-vingt-dix³ – nous souhaitons souligner deux aspects : le premier est que celle-ci est cultivée par un nombre non-négligeable d'auteurs prestigieux, décidés à rompre les clichés et les conventions génériques des modèles traditionnels ; l'autre est que l'un des principaux traits de ce genre de littérature, consciemment mis en avant par les auteurs, est la combinaison des éléments de la « haute » culture et de la culture « populaire ».

Précisément, celui-ci est l'un des mérites que le jury du Prix Princesse des Asturies 2015 catégorie littérature – décerné le 10 juin dernier en Espagne – reconnaît dans l'œuvre du lauréat Leonardo Padura, le plus haut représentant du roman néo-policière cubain. Reprenant les mots de Darío Villanueva, président du jury et directeur de la Real Academia de la Lengua Española depuis 2014, Padura est un écrivain « arraigado en su tradición y decididamente contemporáneo ; un indagador de lo culto y lo popular ; un intelectual independiente, de firme temperamento ético » (Vicent, 27).

L'œuvre néo-policière de Padura – composée des romans : *Pasado perfecto* (1991), *Vientos de Cuaresma* (1994), *Máscaras* (1997), *Paisaje de otoño* (1998), *Adiós, Hemingway* (2001), *La neblina del ayer* (2005), *La cola de la serpiente* (2011) et *Herejes* (2013), avec comme protagoniste, Mario Conde, lieutenant puis ex-agent de police – est une preuve irréfutable de

3 || Le mot fut forgé par Paco Ignacio Taibo II (Argüelles, 14).

deux faits relatifs au genre : le premier est que le roman policier reste en constante évolution, se transformant et s'adaptant à de nouveaux contextes et événements historiques, comme nous pouvons le constater dans les romans de cet écrivain, parfaitement adaptés à la réalité et aux préoccupations de la société cubaine contemporaine ; le second est que, bien qu'ayant été méprisé par des préjugés élitistes, celui-ci peut faire preuve d'une très grande complexité artistique. Il n'y a aucun doute sur le fait que la prose de Padura est soumise à un travail esthétique très élaboré : elle est écrite avec un langage précis et très soigné, a constamment recours à l'ironie et à la métaphore et contient de nombreuses références culturelles facilement reconnaissables par les cubains, ainsi que des références à de grandes œuvres de la littérature et à des œuvres d'art universelles. Elle recueille aussi de nombreuses réflexions à propos du genre policier et de l'art narratif. Toutefois, outre ces références et considérations, de nombreuses formes littéraires et extralittéraires provenant de la culture populaire et des médias de masse sont aussi rigoureusement traités avec une attention particulière au langage.

Quant aux formes littéraires, certains éléments de la tragédie, cataloguée comme genre « majeur » depuis la *Poétique* d'Aristote, sont aussi reconnaissables dans l'œuvre néo-policrière de cet auteur ; ceux-ci sont particulièrement percevables dans les drames familiaux cachés derrière les crimes que Conde enquête. Fabienne Viala, qui a étudié les masques de la tragédie dans les romans néo-policiers de Padura, analyse l'aspect tragique des personnages d'Alberto Marqués et de Conde – respectivement le clown triste au visage blanc et *Augusto* ou le clown au nez rouge – et de l'histoire de l'assassinat d'Alexis Arayán aux mains de son père dans *Máscaras*, du fratricide perpétré par Amalia Ferrero dans *La neblina del ayer* et de l'assassinat commis par Panchito – filleul de Juan Chion et fils de son meilleur ami – dans *La cola de la serpiente* (Viala, 146-151).

Mais nous y retrouvons aussi des échos du roman picaresque européen et du roman feuilleton, que l'on apprécie dans les histoires des personnages humbles, humiliés et offensés, ainsi que dans leurs multiples ruses de survie. On peut également remarquer certains éléments du mélodrame, de type feuilleton, par exemple dans les lettres écrites par La Nena dans *La neblina del ayer*, ou dans le parcours des bas-fonds de la ville de Faustino Arayán – diplomate très influent – et de son fils Alexis – homosexuel non ouvertement déclaré – dans *Máscaras*, ou dans l'histoire de l'institutrice de bonne famille qui se mélange avec certains étudiants à la trajectoire plutôt sombre, et qui

s'adonne à fumer de la marihuana avec eux dans *Vientos de Cuaresma*.

On y retrouve clairement l'influence de la tradition carnavalesque dans la présence de personnages populaires enclins à la plaisanterie et au rire, comme c'est le cas des compagnons d'enquête de Conde – Manolo et Yoyi el Palomo –, dans le propre personnage de Conde, attaché au terrestre, à la moquerie et à certaines traditions populaires, ainsi que dans la récurrence à des espaces ouverts et pleins de monde, de bruits et de couleurs des rues de La Havane. Nous y trouvons aussi différents éléments du roman policier classique, du roman policier psychologique ou de mœurs, du roman policier noir et du roman policier révolutionnaire cubain – tous considérés comme littérature populaire, et de ce fait « mineure », jusqu'aux années quatre-vingt – par le biais desquels est établi un jeu de rapprochement et de distanciation, de récupération et de transgression de la norme, qui met en évidence le caractère d'artefact, de création fictive, du propre texte de Padura.

Sans vouloir faire un simple inventaire, il est inévitable de mentionner l'importance d'autres formes populaires incluses dans les romans de cet auteur, comme l'est la chanson. De plus, il est important de souligner que toutes les manifestations de la culture populaire dans ses romans – qui sont nombreuses – apparaissent non seulement mentionnées, mais aussi intégrées dans la narration, composant une partie fondamentale de la trame dramatique. Il en est ainsi, par exemple, dans *La neblina del ayer* où, comme le souligne Néstor Ponce, « Padura no se contenta con rendir homenaje a un clásico del bolero y a utilizar el título, sino que el género musical invade la estructura y la temática de la ficción » (« Historia »). En effet, dans ce roman, tout est musical. Sa structure est divisée, tel un vinyle, en deux parties : « Cara A : Vete de mí » – qui est le titre d'un boléro de Virgilio et Homero Expósito – et « Cara B : Me recordarás » – titre d'un boléro de Frank Domínguez. Les paroles de ces deux compositions apparaissent en partie dans le roman, mais en outre, leurs vers se répètent en boucle dans la tête de Conde tout au long de l'enquête, ce qui l'aide à comprendre la personnalité de l'artiste disparue, Violeta del Río, et à songer à sa propre existence et à l'amour qu'il ressent pour Tamara depuis son adolescence. À cela doit s'ajouter, comme le note Ponce, la présence de l'atmosphère musicale havanaise prérévolutionnaire comme *leitmotiv*.

En ce qui concerne la thématique du roman, nous devons reconnaître, tout comme ce critique, que celle-ci est typique du

boléro : « amores traicionados, asesinatos, infidelidades, muchachas pobres que, como Cenicienta, son amadas por hombres ricos y poderosos » (« Historia »). De cette manière, ses personnages sont aussi des personnages de boléro s'agitant au sein des tensions de l'époque et permettant que ce genre musical envahisse leur ressenti, leur langage et même leur point de vue (« Historia »). Il convient d'ajouter à ces appréciations que dans les romans de Padura, le boléro se manifeste comme partie intégrante de la mythologie collective cubaine, des connaissances partagées par tout un peuple ; d'où l'idée que ses vers soient utilisés par les personnages pour soutenir leurs affirmations, comme le fait, à titre illustratif, Rafael Giró, un théoricien du mambo, quand il précise : « Aunque todo sea mentira: puro teatro, ya lo dijo la Lupe » (Padura, *La neblina* 90)⁴.

Quant aux formes extralittéraires, nous découvrons aussi, dans le récit, des recettes de cuisine de Juan Chion, et spécialement celles de Josefina, qualifiées de rêves gastronomiques dans *La cola de la serpiente* (87), compte tenu de leur éclat en plein contexte de pénurie et de rationnement. Comme nous avertit Patrick Collard, les recettes de Josefina, commentées – tout comme dans les romans de Manuel Vázquez Montalbán – par les personnages dans les scènes dialoguées, manquent de style descriptif propre aux livres de cuisine (« El Conde en la cocina » 344). Cela est dû, d'après Rita de Maeseneer, au fait que « Jose se asocia a la cultura culinaria que siempre se ha originado desde abajo, desde los hogares de mujeres subalternas que transmiten sus conocimientos oralmente » (*Devorando a lo cubano* 171). En comparant Josefina à Nitza Villapol – une célèbre cuisinière cubaine qui, comme le remarque Vázquez Montalbán, avait inventé de nombreuses recettes sans viande lors de la Période Spéciale (*Y Dios* 220) –, De Maeseneer découvre que la première est une contre-figure de la seconde et que face à la cuisine de Villapol, associée à l'invention et à la subsistance dans un moment de crise maximale, celle de Josefina peut s'interpréter dans le même contexte comme « un espacio de maravilla, el locus amoenus que procura momentos de felicidad y de huida del mundo circundante » (*Devorando a lo cubano* 171).

Comme nous le signalions au début de cet article, ces formes populaires s'associent au patrimoine culturel émanant d'un peuple déterminé – dans ce cas précis, celui de Cuba – comme

4 || La Lupe est le nom de scène de la chanteuse cubaine Lupe Victoria Yolí Raymond (1936-1992), qui interpréta, parmi de nombreuses chansons, la très fameuse « Puro teatro ».

source de connaissances, valeurs et caractéristiques identitaires. Par conséquent, celles-ci aident à configurer l'identité culturelle cubaine, revendiquée par l'auteur dans ses romans, face à l'insistance du gouvernement révolutionnaire qui tente depuis plus de cinquante ans de construire une société uniforme, à parti unique et par conséquent contraire au métissage et à la diversité culturelle qui la caractérisent depuis ses origines. Dans le domaine de la littérature populaire, comme nous l'avons signalé, l'oralité et le poids de la tradition sont des facteurs décisifs. De cette manière, du point de vue linguistique, Padura se préoccupe de caractériser les différentes voix incluses dans ses romans – des voix affectées par les caractéristiques et les variations typiques de l'espagnol parlé à Cuba – avec différents modes d'expression, en particulier avec le langage parlé.

Les particularités du langage de quelques personnages concrets sont aussi représentées, comme dans le cas de Yadine, la jeune *émo* qui, dans *Herejes*, rallonge et met l'accent sur les mots qu'elle veut souligner dans son discours. Cette affectation est signalée à l'écrit dans le roman à l'aide de l'italique : « Es que Judy me vuelve *looca* [...]. Me gusta no, me vuelve *loca*, *loca*... » (411). De façon similaire est reproduite la prononciation plus particulière de certaines personnes, comme par exemple celle des citoyens d'origine chinoise qui n'arrivent toujours pas à prononcer le « r ». C'est le cas de Juan Chion, qui conserve ce trait identitaire par choix comme il l'explique à Conde : « no me da la gana de hablar como ustedes [...]. No seas bluto, Conde, la rrrreee no existe en chino... » (*La cola* 35).

Simultanément, le langage oral qui caractérise les personnages contraste avec le langage écrit des slogans, des panneaux publicitaires, des lettres, des e-mails, des notes, des épitaphes, des textes littéraires et journalistiques, des rapports de police, des rapports médico-légaux ainsi que des plaintes déposées, que l'on retrouve dans les romans. De cette manière, le contraste existant entre le langage oral des conversations en face à face – spontané, vif et participatif – et le langage écrit – plus réfléchi et posé – qui n'attend pas de réponse, tout du moins immédiate, d'aucun interlocuteur, est encore plus marquant.

De la même façon, dans tous les romans, les traditions profondément ancrées occupent une place particulière, comme, entre autres, les dominos, autour desquels les voisins d'un quartier avaient l'habitude de se réunir dans la rue; les combats de coqs, qui furent interdits par les autorités ; ou le baseball, qui, comme précise Padura – appréciation de ce sport national que nous étendons au reste des traditions –, « este es – estas

son – señas de identidad cubana » (García Talaván, 321). Ces traditions sont incluses aussi au récit, en particulier le baseball, dont les personnages remémorent les matchs auxquels ils ont participé ou qu'ils ont vu à la télévision ou au stade, ce qui leur permet de retrouver la scénographie du terrain et les termes propres au jeu, comme le *pitcher*, le *dogout*, le *centerfield*, le *rolling*, le *inning*, le *swing* et bien d'autres encore.

Différentes formes provenant des moyens de communication de masse tels que la presse, la télévision ou la radio sont également intégrées dans la narration. Par exemple, dans le journal, Conde lit les informations du jour, qu'il commente aussitôt pour lui-même, et plaisante en relisant les pages internationales – selon lesquelles « el mundo parecía estar bastante jodido » (*Máscaras* 153) –, et les pages nationales – « [que] demostraban que la isla no estaba nada mal » (*Máscaras* 153) –, ainsi que les informations des rubriques économiques et culturelles. Les havanais écoutent en général la musique populaire cubaine à la radio, surtout les boléros. À la télévision, on regarde des feuilletons qui, momentanément, vident pratiquement les rues de la ville, et dont le générique de fin rappelle à Conde qu'il est déjà neuf heures et demie du soir (*Vientos* 193). Josefina regarde les émissions télévisées de Nitza Villapol, la cuisinière mentionnée ci-dessus, et le programme *Escriba y Lea*, dans lequel les candidats doivent découvrir l'identité d'un personnage. C'est aussi à la télévision que sont diffusées les séries nord-américaines contemporaines comme *Without a Trace*, *Criminal Minds* ou *Doctor House*, comme nous le découvrons dans *Herejes*. Mais c'est également face au téléviseur ou parfois aussi à la radio que Conde et Carlos el Flaco, son meilleur ami, prennent plaisir à suivre les matchs de baseball des *Industriales*, une équipe havanaise dont ils sont de fervents supporters.

Les médias de masse mentionnés sont ainsi représentés comme un instrument quotidien – fréquemment utilisé et assez ancré au sein de la population – duquel les habitants ont une opinion singulière et auquel ils donnent une valeur concrète. Ainsi, les personnages ironisent sur le contenu de la presse et des programmes de télévision, considérés comme des propagateurs du discours officiel du régime, et ils soulignent l'importance des feuilletons, ainsi que des parties de dominos et des matchs de baseball qui permettent au peuple de se réunir.

En définitive, comme nous avons pu le constater, Padura, tout comme d'autres écrivains de romans néo-policiers, non seulement pratique consciemment un genre littéraire méprisé jusqu'à la fin du XXe siècle, mais a aussi recours à d'autres

formes et manifestations populaires également négligées par la « haute » culture, avec l'intention de revendiquer l'importance de celles-ci dans la conformation de cette identité culturelle cubaine qui lui est propre et que le pouvoir révolutionnaire a tenté de manipuler comme il le laisse entendre dans ses romans. En donnant à l'ensemble de ces formes et manifestations populaires un traitement esthétique, Padura montre que la discrimination du populaire comme « mineur », « secondaire », « prémoderne » et « subsidiaire » – selon les termes de García Canclini – est infondée et intéressée ; que le populaire est une partie indispensable de l'identité culturelle d'une société – de l'identité cubaine dans ce cas précis –, et que dans le domaine de la création littéraire il n'y a aucune raison à ce qu'il y ait de distinction entre le « haut » et le « bas », le « supérieur » et l'« inférieur » – ce avec quoi nous sommes absolument d'accord –. Ce qu'il faut finalement distinguer c'est ce qui peut être considéré comme une œuvre de qualité, artistiquement élaborée, et une œuvre médiocre qui n'est, elle, peu ou pas du tout travaillée d'un point de vue littéraire.

Bibliographie

- Argüelles, Juan Domingo. « Entrevista con Paco Ignacio Taibo II. El policiaco mexicano: un género hecho con un autor y terquedad ». *Tierra adentro* 49 (1990): 13-15.
- Cabello, Ana, Miguel Carrera, Malvina Guaraglia, Federico López-Terra y Cristina Martínez-Gálvez, éd. *En los márgenes del canon. Aproximaciones a la literatura popular y de masas escrita en español (siglos XX y XXI)*. Madrid: Catarata, 2011.
- Collard, Patrick. "El Conde en la cocina de Jose". *Saberes y sabores en México y el Caribe*. Éd. Rita De Maeseneer y Patrick Collard. Ámsterdam – Nueva York: Rodopi, 2010. 335-349.
- De Maeseneer, Rita. *Devorando a lo cubano. Una aproximación gastrocrítica a textos relacionados con el siglo XIX y el Período Especial*. Madrid – Frankfurt am Main: Iberoamericana – Vervuert, 2012.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1990.
- García Talaván, Paula. "Ha cambiado mucho el país y he cambiado mucho yo'. Entrevista con Leonardo Padura". *Les Ateliers du SAL* 1-2, deuxième époque (2012): 311-335. Web. 25 juillet 2015 <<http://lesateliersdusal.com/numeros-antteriores/segunda-epoca-2/numero-1-2/>>.
- Padura, Leonardo. *Pasado Perfecto* (1991). Barcelona: Tusquets, 2007.
- _____. *Vientos de Cuaresma* (1994). Barcelona: Tusquets, 2007.
- _____. *Máscaras* (1997). Barcelona: Tusquets, 2007.
- _____. *Paisaje de otoño* (1998). Barcelona: Tusquets, 2009.
- _____. *La neblina del ayer* (2005). Barcelona: Tusquets, 2008.
- _____. *Adiós, Hemingway* (2001). Barcelona: Tusquets, 2006.
- _____. *La cola de la serpiente*. Barcelona: Tusquets, 2011.
- _____. *Herejes*. Barcelona: Tusquets, 2013.
- Ponce, Néstor. "Historia, memoria, policial en La neblina del ayer". *Espéculo. Revista de estudios literarios* 47 (2011). Web. 7 août 2015 <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero47/neblina.html>>.
- Viala, Fabienne. *Leonardo Padura. Le roman noir au paradis perdu*. Paris: L'Harmattan, 2007.
- Vicent, Mauricio. "Padura, cronista de la Cuba real, Princesa de Asturias de las Letras". *El País*. 11 juin 2015. Cultura: 27.