

REINALDO ARENAS : L'ORIGINAL, DE LA CRITIQUE SOCIALE AU MAL DE VIVRE

YOLANDE TROBAT
GRELPP - Université Paris X

L'original, l'hybridation et le néo-baroque

Si certains textes ont pour fonction d'indiquer à leurs lecteurs les attitudes adéquates en matière de comportement (les traités de savoir-vivre et de politesse¹), aux antipodes, les textes de Reinaldo Arenas, constituent une réflexion sur le sens des gestes et des formules langagières, compte tenu de la normativité sociale. De ce fait, une partie importante des remarques concernant vêtements et attitudes corporelles renvoie à la rationalisation des codes de conduite en société (tant à Cuba qu'aux États-Unis), tout en constituant un questionnement sur la nature du tissu social, sur la définition des rôles masculin/féminin, et tout cela en vue de souligner la difficulté à adhérer à des rôles fixes². Ainsi, les cinq filles de Bernarda Alba dans la nouvelle *El cometa de Halley*³ sont l'archétype de la convention devenue caduque. Conjointement, leur volte-face final est un moyen d'exhiber la question des tensions intimes et celle de la régulation des pulsions sexuelles, questions inhérentes à toute société⁴. Mais, précisément, Arenas choisit de faire basculer les personnages d'un conventionnalisme rigoriste, à l'originalité sexuelle la plus scandaleuse socialement (inceste, orgie), tout en empruntant un modèle littéraire (García Lorca) que le Cubain bouscule à loisir.

Certes, on sait que les règles collectives de comportement s'efforcent de concilier des exigences contradictoires et ont pour finalité de maintenir les hiérarchies sociales, tout en définissant les limites des sphères privées et publiques. Ce faisant, les modes de vie sont ritualisés, parfois même fossilisés ! Or, Arenas tente de faire éclater cette ritualisation, dans ses nouvelles ou ses romans, en créant un personnage « original », terme alors entendu comme désignant celui (ou celle) qui connaît la règle mais s'en écarte afin de se donner à voir aux autres personnages, donc de remettre en cause⁵ cette règle morale de l'univers intra-diégétique...

Pour autant, être « original » est-ce ne pas être civil ? Observons une distinction : les *personnages* d'Arenas jouent à faire exploser une norme (vestimentaire ou

sexuelle), l'auteur Arenas joue d'un écart explicite aux références littéraires. En ce sens, Arenas n'est « original » que dans l'écart à ce qui est reconnu comme tradition (ici littéraire). De ce fait nous proposerons une nouvelle formulation du questionnement : quelle civilité, ou quelles conventions, se trouvent attaquées ou minées par l'original ?

Historiquement, il est établi que le respect des codes et la galanterie tenaient une place centrale dans les sociétés d'Ancien Régime⁶, de sorte qu'après la révolution de 1789, cette prédilection a fait l'objet d'une critique politique acerbe. Par exemple, plus question de dire *Madame*, sous peine de passer pour traître, tous les Français étaient tenus de se donner du *citoyen/citoyenne* égalitaire ; analogiquement, à Cuba, après 1959, plus question de dire *Señora*, mais *compañera* dans la société castriste. De tels détails soulignent que l'instauration d'une nouvelle norme langagière fonctionne politiquement comme un signe de ralliement, de sorte que quiconque critique le nouveau code (d'ailleurs tout aussi rigide que l'antérieur), passe pour réactionnaire ou dissident ! Accordons, cependant, que la condamnation peut changer de niveau, que la rupture face à la norme est diversement perçue puisque l'original qui manifestait son audace dans l'ancienne société pouvait passer pour un *malotru*, en revanche, dans la société naissante, il est politiquement suspect, voire dangereux⁷. Or, cela n'est nullement anecdotique ou négligeable, si l'on sait qu'Arenas a dû s'exiler pour des motifs politico-sexuels, fuyant précisément l'accusation de pervers/original (i.e. de « desviación sexual de un hijo de la patria »). Nous n'analyserons pas la dimension biographique de l'homosexualité dans son œuvre, cependant d'aucuns pourront y voir une des racines de la problématique littéraire de l'original liée à celle de la transgression⁸, et, cela, dans ses textes littéraires comme dans ses essais⁹.

Si l'on considère le recueil *Final de un cuento* avec l'introduction de Juan Villa, rédigée juste après le suicide d'Arenas, on relèvera des indices significatifs. En premier lieu, il s'agit d'un recueil hybride : une première partie est composée de trois essais tandis que la seconde est composée de nouvelles. À ces parties ont été joints, dans une troisième, des dessins de Jorge Camacho. Or, cette hybridation est peu usuelle, même chez les romanciers qui produisent des essais puisque la convention tacite de publication reposant sur l'idée de « genre », les auteurs publient leurs productions théoriques et fictionnelles séparément. Nous tiendrons cette hybridation pour l'une des constantes importantes de l'écriture arénienne : Arenas est original dans la mesure où il manifeste contre les « genres » qui fonctionnent comme normes tacites des gens de lettres. En second lieu, et conjointement, l'écart par rapport à la norme socialement admise est une problématique diagonale du corpus d'Arenas, comme nous allons le voir.

Dans *Subdesarrollo y exotismo*, les trois thèses exposées sont : 1) Pour des raisons historiques notoires, l'Amérique Latine a été pensée en termes eurocentristes, comme un nouveau monde découvert, nouveau et inférieur (problématique des

sauvages, des peuples à civiliser), ou étrange mais fascinant (problématique de l'exotisme), ou encore idyllique (problématique édénique ou utopiste). 2) De ces projections fantasmatiques découle une attitude des écrivains latino-américains qui oscille entre la soumission (être europhile ou produire du réalisme magique pour séduire) et la révolte, cette dernière n'étant pas toujours menée à bien (être marxiste ou se sentir coupable). 3) Malgré l'évolution, dans le sens d'une sorte de tiers-mondisme qui tente de s'éloigner de l'occidentalo-centrisme, rien ne change aux yeux d'Arenas : seuls les écrivains peuvent et doivent prendre la liberté de définir la finalité de leurs écrits. C'est là, précisément, que ressurgit la notion « d'original » :

Si realmente somos escritores latinoamericanos, esto es, si tenemos algo terrible y auténtico que decir, debemos estar dispuestos a sacrificarlo todo [...]. No deberíamos tolerar que nos encasillaran bajo ninguna etiqueta, ni hacerle el juego a ninguna ideología.

Puis, Arenas reprend cette affirmation d'une originalité indispensable :

Un verdadero escritor latinoamericano, o de cualquier otro continente, debe estar más allá de cualquier rejuego ideológico¹⁰.

Original ? Tout auteur doit l'être car il n'est en dette d'aucune tradition littéraire. Original ? Chacun est condamné à l'être puisque aucun pouvoir politique ne donne la liberté de penser (ni cubain, ni étasunien). Original, Arenas devra en prendre le risque. Ainsi, c'est une quête¹¹ qu'il entreprend en questionnant les normes (langagières, sexuelles, vestimentaires) qui lui semblent fonctionner comme une fausse fatalité, une abusive naturalité. Dans cette même perspective, on observera un grand sentiment d'absurdité dans les univers intra-diégétiques. De ce fait, le romancier s'autodéfinit comme celui qui lutte en écrivant, qui lutte par la fiction. Pourtant, et paradoxalement, cette invention, Arenas choisit de la marquer du sceau de l'ironie proliférante¹², c'est-à-dire en créant un simulacre de réalité, tout en le sapant. Ainsi ressurgit le problème de l'original : chaque texte porte les traces appuyées de l'impossible deuil d'un monde ou de quelque chose d'inatteignable, que nous nous attacherons à éclairer par la suite.

Des critiques ont d'ores et déjà repéré cette dimension en soulignant la mélancolie de l'auteur, mais retenons, pour ce qui nous concerne, que les personnages masculins sont essentiellement parodiques : soit ceux dont le jeu est amplifié à l'extrême, soit ceux dont la provocation¹³ sert de ressort au suspense. Dans presque tous les récits, ce type de personnage figure la dernière jouissance à laquelle peut accéder celui à qui tout retour est dénié, au sens où l'original exhibe sa souffrance parce qu'il sait qu'elle sera sans fin. Cette perspective qui intègre des problématiques aussi diverses que la précarité économique, l'homosexualité, l'exil ou la maladie, n'est nullement hétéroclite. En fait, ce sont autant d'aspects coexistants où, par ailleurs, la pesanteur des normes morales corrobore qu'il n'y a aucune justice. Arenas est alors l'homme qui « brega » au sens de « navegar la vida cotidiana »¹⁴, pour survivre malgré l'absence de certitudes. D'une manière générale,

il semblerait que l'ensemble du corpus soit traversé par l'inquiétude, de trois manières repérables : dans la révolte contre le monde castriste¹⁵, dans la tristesse de l'exil, notamment des Cubains aux États-Unis, dans la problématique des rôles masculin/féminin¹⁶. Nous nous attacherons ici à la tristesse de l'exil, entendue comme construction d'une nostalgie.

L'original et la construction de la nostalgie

Arenas s'est toujours décrit comme un auteur qui ré-écrit :

Yo veo la re-escritura como una manera de interpretar la realidad [...]. A mí me interesan fundamentalmente dos cosas en la narrativa. Uno es la exploración de mi vida personal, de las experiencias personales, de mis sufrimientos, de mis propias tragedias. Y dos, el mundo histórico. Llevar esa historia a un plano completamente de ficción. Interpretar la historia como quizás la vio la gente que la padeció. En ese plano de re-escribir la historia a través de la ficción o de la parodia podrían situarse *El central*, *El mundo halucinante* o *La loma del Ángel*¹⁷.

Or, il est reconnu qu'un certain nombre d'auteurs cubains a développé un intérêt pour le néo-baroque. Parmi ceux-ci, José Lezama Lima, Severo Sarduy, Alejo Carpentier et Reinaldo Arenas. En ce sens, le choix d'hybridation antérieurement relevé, fonctionne comme une sorte de pastiche, l'auteur mélangeant volontairement des fragments, des styles, des genres comme, par exemple, dans une *ensalada*¹⁸. Ces pratiques permettent à Arenas de parodier un certain exotisme littéraire, sans se soucier d'éventuels anachronismes. Par exemple, dans *La loma del Ángel*, il réécrit librement Cecilia Valdés, affirmant sa volonté de jouer « una suma de irrepresentables contra todos los convencionalismos y preceptos de aquella época »¹⁹.

Ce parti pris contribue, en outre, à créer une déformation assumée qui altère la rigidité des normes admises dans le pacte narratif, c'est pourquoi nous pouvons parler d'une réelle provocation, mais, cette fois-ci, destinée aux lecteurs. Reste, cependant, que ses textes ne sont pas des plaidoyers *stricto sensu*, pour deux raisons de nature distincte : si Arenas joue avec les références aussi bien que les genres — jeu qui constitue une technique proprement romanesque — d'autre part, il construit des univers marqués par la nostalgie, mais une nostalgie qui ne relève pas exclusivement, ni essentiellement, de l'écriture. Dans ses fictions, il y a dispersion de la cohérence et les narrateurs regrettent un espace insulaire bienheureux mais (ou parce que ?) perdu. Analysons en ce sens la nouvelle *Final de un cuento*²⁰.

Le narrateur débute par une remarque portant sur le langage : comment traduire certaines formes de l'anglais elliptique en espagnol moins condensé ? L'exemple indique que ce personnage est non seulement diglossique mais que sa maîtrise lui permet de percevoir des spécificités linguistiques. Il s'adresse à un autre personnage,

dont le lecteur ignore tout, si ce n'est ce qu'en révèlent les remarques d'apparence critique du narrateur. Par exemple, ce dernier lui reproche de n'avoir pas accepté, jusqu'à ce jour, de venir sur la côte, à l'extrême point méridional des U.S.A. Ce qui se joue relève de la vie des deux personnages puisque le destinataire intradiégétique aurait refusé de venir au plus près de Cuba, arguant d'un refus de nostalgie, tandis que le narrateur assume cette nostalgie, tout comme il assume le constat de solitude de tout exilé cubain. De fait, rien dans cette nouvelle n'indique les causes de l'exil, même si l'expulsion castriste semble possible. Le lecteur est libre de considérer que les deux personnages ont cherché de meilleures conditions de vie, volontairement²¹. En ce sens, on peut dire que leur malaise linguistique découle d'un déplacement, mais qu'au fil des vingt ans d'exil se développe une hantise de « l'île » en même temps qu'une critique de la société nord-américaine. Tous deux sont déchirés, chacun pouvant affirmer de l'autre : « No sabes sobrevivir, no sabes odiar y no sabes olvidar ».

Pour eux, la question est de savoir comment garder une certaine dignité, malgré les pertes affectives, malgré la nostalgie de la terre natale, puisque les acquis matériels ne sont pas de nature à pouvoir les effacer. Leur ancien rêve s'est peu à peu transformé en art de vivre dans le malaise. Cette survie n'est pas une liberté, même si le pays fui a été honni. Ces exilés-là ne sont pas davantage les défenseurs d'une cause politique. Certes, historiquement, l'émigration conduit au bilinguisme, quoique pas toujours à une diglossie fluide²². Ainsi les cubains sont-ils forcés d'aimer cet américain qu'ils ont indirectement choisi, mais l'intégration linguistique ne fonctionnant souvent qu'à la deuxième génération, l'aisance relative des primo-arrivants s'accompagne de la nostalgie d'une langue « maternelle », comme on le voit dans *Final de un cuento*, où l'exil conduit à troubler les frontières intimes, celles de la langue des personnages.

Surgit alors dans le discours du narrateur, une seconde forme d'inquiétude liée à la problématique des rôles masculin/féminin. Au fil du récit, le lecteur découvre que les personnages sont deux homosexuels. Dans leurs souvenirs de l'île, la sensualité est omniprésente. En revanche, l'amour à New York leur semble sexe brutal, spectacle pornographique, dans cette ville babylonienne où les hommes meurent de solitude : « Una soledad, una miseria, un desamparo, una humillación y un desamor ». Manifestement le métissage ne fonctionne pas sur le plan affectif, ce n'est qu'une illusion de métissage des marchandises tandis que les individus demeurent dans leur isolement douloureux. La pauvreté sexuelle se mêle à l'humiliation de parler avec un accent, de ne pas être habillé comme les natifs, et à l'angoisse de ne pas aimer les patronymes aux sonorités anglaises au moment de laisser le corps de l'amé, après incinération, dans cette terre propre, hostile. La chute du récit confirme que l'écart linguistique et culturel de l'exilé ne s'efface jamais, que le cubain est condamné à s'éprouver « original ». De cet écart naissent

simultanément la nostalgie du paradis perdu et la colère contre la pression des normes de la société dite d'accueil :

Gentes que prefieren que les toques cualquier cosa menos el carro. Don't touch the car! Don't touch the car! ¡Pero yo sí se los tocaré! ¿Me oyen? Y les daré además una patada, y cogeré un palo y les haré trozos los cristales...

La colère est au cœur de la souffrance du narrateur qui se sent différent. Alors la survie a un goût amer pour celui qui jure qu'il ne retournera jamais à Cuba : « Porque mi odio es mayor que mi nostalgia [...]. Y cada día se agranda más »²³, à l'instant même où, pourtant, il permet à son amant d'y retourner : « En el lugar [...] donde tanto lo jodieron, de donde salió huyendo y lejos del cual no pudo seguir viviendo ».

La force de cette nouvelle tient à l'extrême tension entre les *topoi* illusoire, rêvés de loin mais honnis de près, à la tension entre l'affectif, l'imaginaire et le vécu quotidien de l'exil, à la tension entre ce destinataire aimé et omniprésent quoique mort, et ce narrateur qui porte seul leurs deux positions : celle où prédomine la nostalgie et celle où l'emporte la colère contre les préjugés inhérents au nouveau monde. C'est bien l'immense souffrance de l'original que laisse entendre ce texte, souffrance à La Havane comme à New York. Et cette souffrance-là est dans l'espace psychique, éternellement.

Terre natale et langue maternelle

Cette nostalgie des exilés ainsi que cette colère résurgente contre l'ordre social, reformulons-les compte tenu des travaux de l'anthropologue Arjun Appadurai. Ce dernier s'est attaché à montrer comment les migrations massives, au cours de la seconde moitié du XX^e siècle, ont contribué à modifier non seulement les conditions matérielles de vie des populations, mais à donner un rôle inédit à l'imagination. Mettant au centre de son analyse le concept de circulation, il montre comment les sociétés échangent, comment les identités de groupe se reformulent²⁴ et comment les différences culturelles sont mobilisées, dans un processus imaginaire auquel contribue la littérature afin de créer des identités de groupes.

Appadurai part, en effet, du principe que les exilés ne perdent pas leur identité, parce qu'ils ne sont jamais absorbés *stricto sensu* par la culture du pays d'accueil, mais vivent dans un entre-deux. D'autre part, nation, terre natale, famille, sont des constructions culturelles, de sorte que les lieux dits d'origine ne sont pas « naturels ». Il serait donc illusoire de tenir les exilés et leurs créations (hors territoire d'origine) pour moins naturels ou légitimes. Pourtant, c'est ce que sous-entend, en partie, la nostalgie communautariste, par exemple, lorsque par la mémoire certains exilés croient rejoindre la terre et le passé « réels », leur mémoire étant alors sommée de fonctionner comme un entrepôt de l'authentique (comme, précisément, certains des personnages d'Arenas hantés par le passé ou la perte de l'île natale...).

Appadurāi, parce qu'anthropologue, invite à penser la déterritorialisation, comme une des forces du monde moderne puisque des populations peuvent refuser de vivre dans leur territoire de naissance et inventer de nouvelles modalités de vie. Une force réactive produisant une pensée en retour, à propos de leur pays d'origine (dans le cas cubain, en critiquant Castro ou en envoyant des devises dans l'île). Quant à la partie imaginaire, celle qu'explore Arenas, ses œuvres romanesques comme ses essais montrent que l'exilé est un personnage primordial : avant de fuir, comme « original », il refusait de se soumettre aux normes (donc dénonçait le dysfonctionnement social) puis, étant parti, le vide qu'il laisse fonctionne comme une critique. En troisième lieu, dans son nouveau pays et sa nouvelle langue, comme le souligne le narrateur de *Final de un cuento*, l'exilé crée des questionnements que les natifs monolingues ne sont pas à même de produire, du fait même de leur adhésion non-réflexive à leur « langue maternelle ».

Or, par ces flux culturels, il y a invention de pratiques qui ne sont celles d'aucune des traditions propres aux pays et, à condition de ne pas se situer sur le plan affectif, cette hybridation est révolutionnaire, ingénieuse... C'est précisément à ce niveau que se situe Arenas. Ses personnages souffrent de l'exil, à moins de transgresser le nouvel ordre (*El cometa de Halley*). En ce sens, aucun d'eux ne sort de la problématique de l'original puisque l'individu qui fuit des normes ne les abolit pas fondamentalement. En outre, l'original est mû par un idéal (droit à une sexualité choisie, par exemple) de sorte qu'affronter la normativité du nouveau pays, tout aussi répressive que la première, ne saurait résoudre son conflit interne. L'insatisfaction qui pousse à quitter l'Andalousie ou Cuba, est celle d'hommes et de femmes auxquels Arenas attribue une imagination motrice, malheureusement, en choisissant l'évasion, ils se projettent dans une nouvelle société, en quête de leur idéal, sans que rien ne leur garantisse la liberté espérée...

D'une façon générale, l'une des questions non élucidées par notre étude est celle de la distinction entre vie fictionnelle et fictionnalisation des vies qu'Arenas explore abondamment mais diversement dans nouvelles et essais. Cependant, si nous admettons que le « genre » de *Adiós a Manhattan*²⁵ garantit au lecteur que le « je » du narrateur renvoie à l'auteur explicite, comme les *Méditations Métaphysiques* sont celles de Descartes, alors il semblerait que les critiques adressées par l'auteur Arenas à la vie urbaine new-yorkaise soient identiques à celles formulées par les personnages de *Final de un cuento*. En revanche, quand l'auteur positionne son texte dans un invraisemblable romanesque, comme dans la suite qu'il forge de *La casa de Bernarda Alba*, tout devient possible. En somme, le modèle « réaliste » des essais d'Arenas corrobore à la fois la nostalgie, l'inquiétude, l'impossibilité d'être autre chose qu'un original, tandis que, dans de rares textes fictionnels, l'écrivain peut représenter la réussite des exilés.

Doit-on y voir une divergence ? Effectivement, dans les essais, les travailleurs migrants s'efforcent de satisfaire aux normes des nouveaux contextes nationaux

mais, libérés de leurs habitudes cubaines, ils n'en sont pas plus libres, parce que dans ces terres d'accueil, la normativité semble également dominer. Force est alors, premièrement, de conclure que la normativité sociale est toujours, en tout lieu, productrice de ses marges, de sa marginalité, deuxièmement, d'admettre que ceux qui se révoltent ne deviennent jamais libres de fabriquer une société conforme à leurs désirs. Pour lui et ses contemporains, Arenas confirme une condamnation au rêve : soit en formant un projet d'exil, soit par la création de fictions (processus artistique, utopique, de sublimation).

Toute société sécrète ses propres originaux par sa normativité. Certains sont détruits, d'autres sont expulsés comme Arenas. Révolte et nostalgie des exilés sont les deux faces d'un même deuil : celui des rêves intimes, politiques ou sexuels, non réalisables. Du coup, la menace que l'original a représenté avant son exil pour l'ordre social, il ne peut continuer à la personnifier, à moins de se faire à nouveau chasser... Pourtant, il ne peut se résoudre à renoncer, car c'est parce qu'en lui la vie rêvée était plus forte que l'attachement à sa terre et sa langue, qu'il a osé partir. Tout original est mis en demeure de renoncer à cette fiction qui fut son moteur, mais il ne le peut, sur le plan affectif. *In fine* il n'y a pas d'exil heureux hors de sa langue, du moins est-ce la douloureuse conclusion du romancier exilé : « Tal vez para un desterrado (como la palabra lo indica) no haya sitio en la tierra »²⁶.

Ces écrits d'Arenas sont ceux où les personnages découvrent qu'ils sont partis, mûs par une intime insatisfaction ou parce qu'ils développaient une pensée critique vis-à-vis du pouvoir²⁷, mais en qui l'exil réactive une volonté d'appartenance, parfois jusqu'à l'insoutenable. En ce sens, l'original est ambivalent, il a besoin de la rupture (de la norme) pour dire son attachement (à un idéal). Arenas est alors l'héritier de ces écrivains partis loin de l'île pour mieux dire leur amour de la langue maternelle : Heredia, Cabrera Infante, Cirilio Villaverde ; et c'est là sa tradition, paradoxale. D'autre part, ces textes romanesques révèlent l'impossibilité de réduire l'exil à des contraintes politiques ou idéologiques. L'exilé Arenas vit entre deux langues comme, dans l'expression française, on peut être assis entre deux chaises : mal. Ce n'est donc pas un hasard si ce mal-vivre se trouve figuré sous la forme de l'original, comme personnage masculin ou féminin, forcé par l'État ou la collectivité à subir ou à vivre dans la peur. Nous prendrons donc les déclarations autobiographiques au sens littéral : l'écriture est une forme d'existence²⁸, l'exil est un vécu linguistique intime, et, enfin, l'original est un nostalgique malheureux.

¹ C. Dauphin, « Au cœur du savoir-vivre », A. Farge et C. Dauphin, *Séduction et société*, Paris, Seuil, 2001, p. 183-213.

- ² À ce propos on consultera F. Héritier *Masculin/Féminin*, V. 1 et 2, Paris, Odile Jacob, 1996 et 2002.
- ³ « El cometa de Halley », *Final de un cuento*, Editorial El fantasma de la glorieta, Diputación Provincial de Huelva, noviembre 1991, p. 41-61, et repris dans *Adiós a mamá*, Barcelona, Ediciones Altera, 1995, p. 81-108.
- ⁴ Dans le corpus freudien, la question de la régulation sexuelle est centrale ; on pourra cependant ne considérer que *Malaise dans la civilisation*, pour mettre en perspective le recueil *Final de un cuento*, quoique *Totem et tabou* soit important, comme mythe freudien définissant l'articulation violence/sexualité/inceste...
- ⁵ Ainsi le narrateur de « La torre de cristal », dans *Adiós a mamá*, *op. cit.*, p. 31-52.
- ⁶ C. Dauphin, *op. cit.*, p. 183-213.
- ⁷ Par exemple, « El traidor », dans *Adiós a mamá*, *op. cit.* p. 17-31.
- ⁸ Ainsi F. Soto, *Conversación con Reinaldo Arenas*, Madrid, Editorial Betania, 1990.
- ⁹ La question diagonale de *El Asalto* d'Arenas, est celle de la liaison entre l'intime et le politique, et, plus spécifiquement, de la collusion abusive, en cas de dictature, entre des exigences sur les plans sexuel, langagier et politique. *El Asalto*, Miami, Florida, Ediciones Universal, 1991.
- ¹⁰ *Final de un cuento*, *op. cit.*, 1991, p. 15-22.
- ¹¹ Un tel parti pris transparait dans des titres comme *Voluntad de vivir manifestándose* (1989) ou *Necesidad de libertad* (1986). Ce même parti pris existe dans la première de ses œuvres romanesques, *Celestino Antes del Alba*, par exemple, dans le jeu des références inter-textuelles et intra-textuelles alternées qui brisent la linéarité du récit attribué au narrateur enfant, et, de celles qui ne jouent pas le jeu des références canoniques puisque les « genres » et « auteurs » y sont mêlés irrespectueusement : Rimbaud, Shakespeare et la grand-mère du narrateur, des citations sans références, des titres d'œuvres sans auteurs, et des auteurs sans œuvres... De même, on trouve, dans *El Asalto*, des titres de chapitres qui sont, d'une part, immotivés au sens linguistique, d'autre part, hétérogènes. « Immotivés » puisqu'il n'y a pas de rapport entre ce qui est annoncé par le titre et le corps du texte, et « hétérogènes » puisqu'on observe le mélange de références à des classiques de la littérature (*Don Quijote* ou *Guzmán de Alfarache*), de références politiques (Lénine) et philosophiques (*Ainsi parlait Zarathoustra* ou *Le prince*), et de traités d'agriculture (*Ganadería aplicada*)!
- ¹² Ainsi C. -A. Castrilón parle-t-il de « mundo carnavalesco », dans *La Reescritura intratextual e intertextual en el mundo alucinante*, Armeniz, Universidad de Auindio, 1993.
- ¹³ Par exemple, pour la provocation par prolifération vestimentaire, on consultera la nouvelle « Que trime Eva ».
- ¹⁴ A. Díaz Quiñones, « De cómo y cuando bregar », dans *El arte de bregar*, Callejón, San Juan de Puerto Rico Ediciones, 2000.

- ¹⁵ Par exemple, A. Castrillón, « El humor alucinante de Arenas », *Sonorilo*, Revista literaria en internet, 1999 ; ou encore la brève biographie sur <http://www.exodulst.com/estantes/latinoamericana/arenas>. Ainsi que F. Soto, *Conversación con Reinaldo Arenas*, Madrid, Editorial Betania, 1990.
- ¹⁶ Par exemple, Rodriguez Monegal, « El mundo laberíntico de Reinaldo Arenas », dans Hernandez Millares, *Alucinaciones, fantasías y realidad*, Foresman/Montesinos, 1990. Ou bien, « Aproximación crítica a *Termina el desfile* », de M. Correa Mujica, in *Espéculo*, n° 12, Universidad Complutense de Madrid.
- ¹⁷ F. Soto, *Conversación con Reinaldo Arenas*, Madrid, Editorial Betania, 1990, p. 47. R. Arenas, *La Loma del Ángel*, Miami, Florida, Ediciones Universal, 1995.
- ¹⁸ B. Matamoro, « Diferencias, tientos y ensaladas », dans *América, Cahiers du CRICCAL*, n° 20, Université de Paris III, 1^o trimestre 1998, p. 14.
- ¹⁹ *La Loma del Ángel*, *op. cit.* p. 9.
- ²⁰ Nouvelle incluse dans le recueil du même nom, *Final de un cuento*, *op. cit.* p. 63-84, et publiée en 1991, puis reprise dans une édition posthume totalement recomposée, *Adiós a mamá*, *op. cit.*, 1995.
- ²¹ A. Díaz Quiñones (*op. cit.*, p. 60) fait une remarque similaire pour les portoricains : l'exactitude langagière exige qu'on désigne par « migrants » (économiques) et non par exilés puisqu'ils ont la nationalité étasunienne. Cependant, ils viennent d'une île hispanophone vers New-York, comme en témoignent *West Side Story* ou les contes portoricains, qui tous montrent la violence diglossique.
- ²² Y. Trobat, « Représentations romanesques de la violence diglossique », *Cahiers du G.R.E.L.P.P.*, n° 3, Université de Paris X, automne 2002, p. 75-92.
- ²³ *Final de un cuento*, *op. cit.*, p. 84.
- ²⁴ A. Appadurai, *Après le colonialisme, les conséquences culturelles de la globalisation*, Paris, Payot, 2001.
- ²⁵ « Adiós a Manhattan », *Final de un cuento*, *op. cit.* p. 33-37.
- ²⁶ *Ibidem*, p. 37.
- ²⁷ *El Asalto*, *op. cit.*
- ²⁸ Interview de N. Gürsel, *Écriture de l'exil, exil de l'écriture*, *Le Monde*, 16 novembre 2002.