



**HAL**  
open science

## Hispaniques aux Etats-Unis : Ecriture du barrio et de l'entre-deux

Crystel Pinçonat

► **To cite this version:**

Crystel Pinçonat. Hispaniques aux Etats-Unis : Ecriture du barrio et de l'entre-deux. Jacqueline Sessa. Figures de l'exclu, Publications de l'Université de Saint-Étienne, pp.227-237, 1999, 2-86272-173-5. hal-01302920

**HAL Id: hal-01302920**

**<https://amu.hal.science/hal-01302920>**

Submitted on 15 Apr 2016

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

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

## **Hispaniques aux Etats-Unis : Ecriture du *barrio* et de l'entre-deux**

Crystal Pinçonat

*The Brave*, roman de Gregory Mcdonald récemment traduit en français sous le titre *Rafael, derniers jours*, dénonce violemment l'exclusion de l'Hispanique aux Etats-Unis. Rafael est "illettré, alcoolique, père de trois enfants, sans travail, ni avenir. Il survit près d'une décharge publique [...]. Mais l'Amérique ne l'a pas tout à fait oublié. Un inconnu, producteurs de *snuff films*, lui propose un marché : sa vie contre trente mille dollars"<sup>1</sup>. Cette histoire "atroce et toute simple"<sup>2</sup> rend presque tout commentaire superfétatoire. Aussi est-ce un point de vue moins radical que nous aborderons ici en étudiant le traitement – par des romanciers hispaniques – de l'exclusion du Latino-Américain aux Etats-Unis.

Trois textes permettent de rendre compte de l'extrême diversité qui caractérise la production de cette minorité croissante : *In Nueva York* (1977) de Nicholasa Mohr, représentante de la mouvance dite "nuyoricaine", adjectif désignant la communauté portoricaine vivant à New York ; *The House on Mango Street (La Petite fille de la rue Mango)* (1984) de Sandra Cisneros, romancière mexicaine-américaine qui appartient au courant *chicano* ; *El portero (Le Portier)* (1987) enfin, roman du Cubain Reinaldo Arenas, qui fut rédigé durant son exil aux Etats-Unis. Ce choix, certes aléatoire, confronte différentes situations d'écriture et divers horizons culturels. Il possède l'avantage de mettre en évidence deux modes de représentation radicalement distincts de l'exclusion de l'Hispanique aux Etats-Unis : l'écriture du *barrio* d'une part, le *barrio* désignant le quartier où vit l'essentiel des populations immigrées d'origine latino-américaine au sein des villes américaines, et l'écriture de l'entre-deux d'autre part.

---

<sup>1</sup> Cf Quatrième de couverture, *Rafael, derniers jours*, Gregory Mcdonald, Paris : Editions du Fleuve Noir, 1996 ; pour le texte original : *The Brave*, 1991.

<sup>2</sup> Pierre Lepape, *Le Monde des Livres*, 24 janv. 1997, p.II.

Les principales minorités hispaniques des Etats-Unis – mexicaine, portoricaine et cubaine – composent aujourd'hui une vaste nébuleuse des plus diversifiées. Au bas de l'échelle sociale cependant, ces populations partagèrent une même expérience. Affublés d'un "marquage de type 'racial'"<sup>3</sup>, chassés par la misère ou militairement vaincus, leurs membres furent longtemps considérés comme des citoyens de deuxième classe dans une société qui tend à superposer clivages nationaux et niveaux de stratification socio-économique.

Une telle perception socioculturelle menaçait ces populations de naufrage identitaire. Aussi les premiers écrivains représentant ces minorités répondirent-ils tout d'abord à des impératifs d'ordre idéologique : "récupération des traditions nationales et ethniques, identification à la classe ouvrière, lutte contre l'assimilation, et dénonciation des conséquences terribles de toute renonciation à la lutte"<sup>4</sup>. Si les productions plus récentes ont estompé cette dimension, les marques d'une parole demeurée rebelle s'affichent à travers la perturbation des genres canoniques et la pratique d'un certain métissage des langues. Dans les textes rédigés en anglais, l'espagnol devient le gage d'une survie culturelle. Il possède fréquemment une dimension affective (on conserve des termes tels que "*hijo*", "*abuelita*" ou "*carnal*") et il intervient également de façon privilégiée dans le domaine culinaire ("*frijoles*", "*tortillas*"), attribuant à certains mets la valeur de "plats-totems"<sup>5</sup>. Quant aux textes qui utilisent l'espagnol, ils tentent de retrouver la saveur de la langue du *Chicano* en employant des néologismes tels que *wachar* (*to watch*), par exemple. Le texte conserve ainsi sa dimension d'"espace de résistance"<sup>6</sup>.

De fait, l'étude de l'espace dirigera cette analyse de l'exclusion. L'espace constitue une question cruciale pour ces littératures marquées par un fort degré

---

<sup>3</sup>Cf. Yves-Charles Grandjeat, *Ecritures hispaniques aux Etats-Unis : mémoire et mutations*, Elyette Andouard-Labarthe, Christian Lerat, Serge Ricard, Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, 1990, p.11-21. p.13.

<sup>4</sup> Juan Bruce-Novoa, "Canonical and Non-Canonical Texts", *in* : *Retrospace*, Houston : Arte Público Press, 1990, p.134.

<sup>5</sup> Expression d'Emmanuel Calvo, cf "Migration et alimentation", *in* : *Informations sur les sciences sociales*, vol. 21, n° 3, Londres : Sage Publication, 1982.

<sup>6</sup> Yves-Charles Grandjeat, *op. cit.*, p.16.

d'atopie<sup>7</sup>, directement lié à l'expropriation ou aux nombreux flux migratoires qui caractérisent l'histoire de ces groupes. Face à cette absence de lieu d'ancrage, deux stratégies narratives seront confrontées : l'écriture du *barrio* et celle de l'entre-deux.

Comme l'indique l'emploi du terme espagnol conservé par la critique, la notion de *barrio* est paradoxale. Si d'une part le *barrio* traduit l'isolement du corps étranger dans les marges de la ville américaine, il constitue d'autre part un lieu communautaire où l'identité du groupe s'affirme dans le partage de valeurs communes, ainsi que par un certain degré de solidarité ethnique<sup>8</sup>. On peut rapprocher l'écriture du *barrio*, forme très répandue chez les Américains d'origine hispanique, de ce que Blanche Gelfant nomme, au sein du roman urbain, "l'étude écologique"<sup>9</sup>. Cette veine a pour spécificité de se concentrer sur une petite unité spatiale (le quartier, la rue) et d'explorer en détail le mode de vie qui s'identifie à ce lieu et la perception par le personnage de sa relation quasi organique à ce milieu. Ce sous-genre reflète une certaine réalité urbaine : la métropole américaine n'est pas un *melting-pot*, mais bien "une mosaïque de petits mondes qui se touchent sans s'interpénétrer"<sup>10</sup>. Toutefois, loin de se contenter de dénoncer ce phénomène qui fait du *barrio* un îlot miséreux, cette veine s'attache également à dépeindre la qualité des rapports interpersonnels. En plein milieu urbain, le *barrio* acquiert ainsi la dimension d'un village où tout le monde se connaît. Typiquement, son écriture se développe sous la forme d'un roman marqueterie, proche du recueil de nouvelles. *The House of Mango Street*, par exemple, texte d'une centaine

---

<sup>7</sup> Selon l'expression de Michel De Certeau, cf *L'Absent de l'histoire*, Maison Mane, 1973, p.177.

<sup>8</sup> Cf "Littéralement traduit le *barrio* désigne le voisinage urbain mais, tout comme le terme de Aztlán, il comporte une connotation émotionnelle plus profonde et évoque généralement des souvenirs plaisants, des images. Le *barrio*, collage de spectacles, d'odeurs et de sons réconfortants, est source de continuité culturelle et linguistique pour le *Chicano* qui peut trouver, en retournant dans ses rues, une retraite face au monde anglo-américain qui lui est étranger.", Charles M. Tatum, Préface de *Chicano Literature*, Boston : Twayne Publishers, 1982,

<sup>9</sup> Blanche H. Gelfant, *The American City Novel*, Norman : University of Oklahoma Press, 1954.

<sup>10</sup> Cf Robert E. Park, *The City, Suggestions for Investigations of Human Behavior in the Urban Environment*, Chicago : Midway Reprint, 1984, p.4 et sq.

de pages, est composé de quarante cinq récits courts, d'une à cinq pages chacun. Fréquemment centré autour d'un personnage, chaque récit porte un titre spécifique, structure que l'on retrouve dans *In Nueva York*. Cette écriture par vignettes est caractéristique de nombreux textes appartenant à cette tradition<sup>11</sup>. Chez Sandra Cisneros, cette pratique rapproche ses textes du poème en prose. Ce type d'écriture est adéquat à une histoire qui, frappée par la discontinuité, ne peut plus se dire que dans la discontinuité, mais il traduit également l'enfermement qui caractérise la plupart des habitants du *barrio*.

Avec *In Nueva York* et *The House*, Nicholasa Mohr et Sandra Cisneros rompent avec l'écriture réaliste très proche du reportage que l'on trouvait par exemple dans *El Hoyo*, nouvelle de Mario Suárez datant de 1947 :

A l'exception de quelques grands arbres, que personne ne s'est jamais soucié d'identifier, de soigner ou de détruire, il est bien connu que les principales choses qui poussent dans l'ensemble de cette zone, ce sont les mauvaises herbes, les tas d'ordures, les *chavalos* (gamins) aux yeux foncés et les chiens<sup>12</sup>.

Même si *In Nueva York* conserve une certaine gravité<sup>13</sup>, Nicholasa Mohr se détourne grâce à l'humour d'une écriture uniquement contestataire. Dans "*The English Lesson*" par exemple, texte consacré à des cours du soir d'anglais élémentaire, elle parodie à travers le personnage de Mrs Hamma le discours et le comportement d'un professeur qui – comme le suggère son patronyme ("Hamma" évoque "*the hammer*", "le marteau") – matraque tant ses élèves de formules stéréotypées qu'ils en deviennent capables de l'imiter, performance qu'elle est loin de soupçonner<sup>14</sup>. Dans *The House*, la dénonciation

---

<sup>11</sup> Cf par exemple le désormais classique *...y no se lo tragó la tierra* (*...And the Earth Did Not Part*) (1970), texte dans lequel, à travers un collage littéraire, Tomás Rivera rend compte de la culture liée au mode de vie itinérant des travailleurs saisonniers *chicanos*.

<sup>12</sup> Mario Suárez, *El Hoyo*, *Arizona Quarterly*, III, été 1947, p.112-5.

<sup>13</sup> Dans "*The Robbery*", par exemple, une mère sans ressources vient réclamer, à l'homme qui l'a tué en légitime défense, le montant d'une pierre tombale pour son fils mort.

<sup>14</sup> Cf "*I would like to say to you how wonderful you are, and how you gonna have the most fabulous future..., after all, you so ambitious !*"

*When she realized he sounded just like Mrs Hamma, Lali began to laugh.*

*'Are you' - Lali tried to keep from giggling, tried to pretend to speak in earnest - 'sure there is some hope for me ?'*

se fait de façon plus suggestive et plus subjective à la fois. La langue est d'une extrême sobriété. Dans sa neutralité, elle imite une langue parlée qui, en dépit de sa platitude, acquiert un rythme et une certaine dimension poétique. La première vignette commence sur ces mots :

On n'a pas toujours habité rue Mango. Avant on habitait rue Loomis, au troisième étage, et encore avant on était rue Keeler. Avant la rue Keeler il y a eu la rue Paulina. Et avant ça, je ne me souviens pas. Mais je me souviens qu'on a beaucoup déménagé. A chaque fois j'ai eu l'impression qu'on était un de plus. Quand on est arrivés rue Mango on était six - Mama, Papa, Carlos, Kiki, ma sœur Nenny et moi. [...]

Un jour, quand on habitait rue Loomis, une bonne sœur de mon école est passée et m'a vue qui jouais devant chez nous.

La bonne sœur a demandé : Où habites-tu ?

J'ai dit : Là, en montrant du doigt le troisième étage.

Tu habites là ?

Là. J'ai dû regarder ce qu'elle voyait, le troisième étage, la peinture écaillée, les barres de bois que Papa avait clouées aux fenêtres pour qu'on ne tombe pas. [...] J'habitais là. J'ai fait oui de la tête<sup>15</sup>.

A travers ce premier texte, Sandra Cisneros choisit d'emblée de mettre en scène l'errance de la famille. En outre, la vision de cette maison délabrée montre bien que le *barrio* demeure "une plaie béante au flanc de [la société américaine], [et] représente l'envers inavouable, du prestigieux système qui la régit"<sup>16</sup>. Dans *The House* toutefois, le rejet de l'écriture de la pauvreté en *incipit* permet de déployer une autre vision. Comme le montre la formule "j'ai dû regarder ce qu'elle voyait", ce regard qui ne s'attarde que sur la surface des choses n'est pas celui d'Esperanza, la narratrice. Sandra Cisneros s'attachera à l'autre aspect du *barrio* : le *barrio* vu de l'intérieur par ceux qui y vivent en situation d'insularité.

Sans adopter la même stratégie, Nicholasa Mohr et Sandra Cisneros se situent dans la tradition américaine qui donne la parole à des voix longtemps demeurées

---

'Oh, heavens, yes ! You have shown such ability this - William was beginning to lose control, laughing loudly - 'semester!'", Nicholasa Mohr, *In Nueva York*, Houston : Arte Público Press, 1988, p.72.

<sup>15</sup> Sandra Cisneros, *La Petite fille de la rue Mango*, Paris : Nil éditions, 1996, p.9-11 ; pour le texte original : *The House on Mango Street*, New York : Vintage Book, 1984, p.3-5.

<sup>16</sup> Marcienne Rocard, *Les Fils du soleil, La Minorité mexicaine à travers la littérature des Etats-Unis*, Paris : Maisonneuve et Larose, 1980, p.350.

silencieuses, exclues de l'histoire. Cette exclusion est tout d'abord le fait d'une réalité linguistique : l'immigré récent ne maîtrise pas l'anglais. Il est par conséquent condamné à l'isolement et aux tâches les plus ingrates<sup>17</sup>. Ainsi dans *In Nueva York*, Lila que son mari est allé chercher tout spécialement à Porto Rico travaille "comme une mule" du soir au matin dans la cuisine du restaurant que tient son époux<sup>18</sup>. Alors que Mamacita, personnage principal de "*No Speak English*" dans *The House*, était arrivée flamboyante de son pays, descendue toute de rose vêtue d'un taxi, "on ne l'a [ensuite] plus jamais revue"<sup>19</sup> :

Quelles que soient ses raisons - elle est trop grosse, ou ne peut pas remonter l'escalier, ou a peur de l'anglais -, elle ne descend pas. Elle reste tout le jour assise près de la fenêtre et écoute la radio espagnole et chante toutes les chansons nostalgiques où on parle de son pays d'une voix qui ressemble au cri de la mouette<sup>20</sup>.

A ce premier type d'exclusion s'ajoute l'enclavement du *barrio*. Si Nicholasa Mohr l'évoque ponctuellement<sup>21</sup>, Sandra Cisneros consacre la vignette "*Those who don't*" ("Ceux qui") à ce problème :

Ceux qui n'y connaissent rien ont la frousse quand ils viennent dans notre quartier. Ils nous croient dangereux. Ils se figurent qu'on va les attaquer avec des couteaux luisants. [...]

Mais nous, on n'a pas peur. On sait que le type à l'œil torve est le frère de Davey the Baby, et le grand à ses côtés avec un chapeau de paille est l'Eddie V. de Rosa...<sup>22</sup>

---

<sup>17</sup> Reinaldo Arenas dénonce également cette exclusion avec virulence. Juan, personnage principal d'*El portero*, fut successivement, nous dit-on, "serveur dans un bar du southwest, chargé du nettoyage des urinoirs dans un hôpital pour réfugiés haïtiens, repasseur dans un atelier (ou manufacture) de New York midtown, caissier dans un cinéma de la 42ème Rue", Reinaldo Arenas, *Le Portier*, Paris : Editions Rivages, 1990, p.14 ; pour le texte original : *El portero*, Miami : Ediciones Universal, 1990, p.13.

<sup>18</sup> Cf "*I saw a chance to get away to see what was going on in other places, to live in New York, another kind of life. It just seemed exciting to me. Now, Chiquitín, I have no life, except work and more work and church on Sunday, and nobody to talk to.*", *op. cit.*, p.131.

<sup>19</sup> *The House*, *op. cit.*, p.85 ; texte original, *op. cit.*, p.77.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p.86 ; texte original, *op. cit.*, p.77.

<sup>21</sup> Alors qu'on s'apprête à célébrer un mariage, Sebastian déclare : "*No one in my family's coming, Raquel. First of all, they would never come here from Bronxville, never! I mean my sister and my aunt are afraid of getting mugged if they shop in Bloomingdale's on Fifty-nine Street and Lexington Avenue! Imagine them coming to the Lower East Side ? Please.*", *op. cit.*, p.82.

<sup>22</sup> *Op. cit.*, p.35 ; texte original, *op. cit.*, p.28.

En choisissant une petite fille rebelle pour narratrice, Sandra Cisneros conserve le patron d'un roman d'éducation tout en mettant l'accent sur une figure spécifique de l'exclu au sein même de l'exclusion : la femme *chicana*. Son écriture conforte le constat de Rafael Pérez-Torres : "En premier lieu, parmi les exclus, il y avait les *Chicanas*, dont l'identité se limitait, de par la tradition, aux murs de la chambre et de la cuisine"<sup>23</sup>. Loin de s'attacher aux "*vatos locos*", figures de drogués ou délinquants qui hantent traditionnellement l'écriture du *barrio* depuis les années soixante, le regard de l'enfant narratrice met en évidence l'enfermement féminin. Cette dénonciation repose sur une dynamique qui joue d'un va-et-vient constant entre inclusion et exclusion. La population féminine de la rue Mango est en effet représentée à travers une ronde de vignettes qui répète inlassablement l'enfermement des "*comadres*", leur exclusion. L'enfermement est tout d'abord le fait du *barrio*. Pour elles, le centre de la métropole anglo-américaine est inaccessible. C'est la ville de l'autre par excellence. Très rarement mentionnée, elle n'est d'ailleurs jamais représentée tant dans *In Nueva York* que dans *The House* :

Tu sais, j'aurais pu être quelqu'un, dit ma mère et elle soupire. Elle a vécu toute sa vie dans cette ville. Elle parle deux langues. Elle chante des airs d'opéra. Elle est capable de réparer la télé. Mais elle ignore quelle ligne de métro il faut prendre pour aller en ville. Je lui tiens très fort la main en attendant que le train arrive<sup>24</sup>.

Si l'insularité isole la femme *chicana*, ce phénomène est encore aggravé par le machisme qui caractérise la vie familiale. Comme le souligne le titre d'une vignette "Y'avait une vieille femme, elle avait tant d'enfants qu'elle savait plus quoi faire", la désertion du mari accable le personnage féminin. La claustration est aussi parfois consciencieusement organisée par le père ou l'époux jaloux :

Sally dit que ça lui plaît d'être mariée [...] Elle est heureuse. [...] Sauf qu'il ne la laisse pas téléphoner. Ni regarder par la fenêtre. [...] Elle reste assise chez elle parce qu'elle n'ose pas sortir sans sa permission. [...] Elle se plaît à contempler les murs qui s'ajustent si bien dans les coins, par terre les roses du lino. Et le plafond lisse comme un gâteau de nocces<sup>25</sup>.

---

<sup>23</sup> Rafael Pérez-Torres, *Movements in Chicano Poetry, Against Myths, Against Margins*, Cambridge UP, 1995, p.50.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p.101 ; texte original, *op. cit.*, p.90.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p.113 ; texte original, *op. cit.*, p.101-2.

Quand l'enfermement n'est pas tel, pour de nombreuses femmes la fenêtre constitue le seul lien avec le monde extérieur. De par son prénom, Esperanza, la narratrice est elle-même incluse dans cette chaîne féminine et promise à cette même place, synonyme de tristesse et d'attente :

C'était le nom de mon arrière grand-mère et maintenant c'est le mien. [...] Mon arrière grand-mère. J'aurais aimé la connaître, une femme cheval sauvage, si sauvage qu'elle ne voulait pas se marier. Jusqu'au jour où mon grand-père lui a jeté un sac sur la tête et l'a emportée. Simplement, comme si elle était un lustre. C'est ce qu'il a fait.

Et l'histoire dit encore qu'elle ne lui a jamais pardonné. Toute sa vie elle l'a passée à regarder par la fenêtre à la façon qu'ont tant de femmes de bercer leur tristesse appuyées sur un coude. [...] Esperanza. J'ai hérité de son nom, mais je ne veux pas hériter de sa place près de la fenêtre<sup>26</sup>.

Telle est bien la problématique de *The House*, écrire "la maison à laquelle j'appartiens et n'appartiens pas" ("*the house I belong but do not belong to*"<sup>27</sup>), dire l'exclusion, s'inclure dans une chaîne d'exclusion et parallèlement s'en libérer par l'écriture. Contre l'emprisonnement féminin symbolisé par cette "place près de la fenêtre", la narratrice revendique l'atypie (être femme, mais femme cheval, soit une femme marquée par un signe masculin). Et du même geste, elle s'ancre dans l'atopie, fixant par la seule écriture "*A House of my Own*" – selon le titre d'une vignette –, soit un lieu de mémoire.

Ainsi contre la notion de frontière qui établit une barrière, exclut et incarne la déchirure symbolique qui marque l'histoire de ces populations, Nicholasa Mohr et Sandra Cisneros développent une stratégie narrative qui, tout en valorisant les marges de l'espace urbain, permet la construction grâce à l'écriture d'un lieu foyer, d'ailleurs explicitement désigné par les titres qu'elles ont choisis : *In Nueva York* et *The House of Mango Street*. En intitulant son roman *El portero*, il est clair que Reinaldo Arenas fait un tout autre choix.

Dans *Spiks*<sup>28</sup>, Pedro Juan Soto faisait déjà de New York "*una perrera*" (un chenil). Avec *El portero*, Reinaldo Arenas donne à cette image une nouvelle dimension

<sup>26</sup> *Op.cit.*, p.17 ; texte original, *op. cit.*, p.10-1.

<sup>27</sup> *Op.cit.*, p.110.

<sup>28</sup> Pedro Juan Soto, *Spiks*, Rio Pedras, Puerto Rico : Editorial Cultural, 1980.

et rompt définitivement avec le réalisme. Comme l'indique l'*incipit* : "Ce qui suit est l'histoire de Juan, un jeune homme qui se mourait de peine"<sup>29</sup>, ce roman est consacré à l'exil et à la souffrance qu'il provoque chez son protagoniste, un jeune Cubain immigré. Loin de pouvoir s'ancrer dans une communauté d'accueil, Juan se présente comme une figure extrême de l'exclu. Il s'oppose tant au "nous", narrateur collectif qui prend en charge le récit, qu'aux différents habitants de l'immeuble luxueux dans lequel il est portier. En ce sens, Arenas refuse l'écriture du *barrio* pour lui substituer celle de l'entre-deux. Il opte à cette fin pour une stratégie romanesque assez proche de celle employée par Kafka dans *Amerika*.

Comme Kafka, Arenas a recours à des personnages fonctions. Caricaturaux et tous accompagnés d'animaux fétiches, chacun incarne une obsession spécifique : Roy Friedman offre des bonbons à tout va et vit dans un retranchement de friandises ; Joseph Rozeman, éminent prothésiste dentaire, affuble même ses chiens d'un sourire artificiel ; Oscar Times I et Oscar Times II, homosexuels, se ressemblent tant qu'ils paraissent ne faire qu'une seule et même personne... Quant à Juan, il rappelle Karl Rossmann, le protagoniste d'*Amerika* non seulement par sa fonction (il est portier, Karl était liftier), mais également par un certain nombre de traits spécifiques comme la servitude du métier, la naïveté, le zèle professionnel jamais récompensé mais toujours suspecté, et la menace d'un procès<sup>30</sup> qui signifierait son renvoi. De surcroît, tout comme Karl, Juan confiné au hall d'entrée, est en position d'enfermement et de déracinement extrême<sup>31</sup>. Enfin, sans subir de métamorphose, Juan est également une figure de l'exclu du fait de son excentricité absolue due à sa position d'entre deux règnes. Moins désespéré et satirique, l'univers d'Arenas évoquerait un dessin animé à la Walt Disney.

---

<sup>29</sup> *Op. cit.*, p.11 ; texte original, *op. cit.*, p. 11.

<sup>30</sup> M. Pietri, régisseur, accumule les lettres de plaintes contre Juan afin d'obtenir son renvoi et son discours évoque de façon constante le procès, cf. pour le texte original, *op. cit.*, p. 72 et p.122 ; trad., *op. cit.*, p.110 et p. 188.

<sup>31</sup> Cf. "Notre portier est un pauvre poisson qui [...] s'asphyxie en ces lieux. Regardez-le, quand vous pourrez, derrière les vitres du hall, enfermé dans son bocal, cherchant désespérément le contact avec les eaux ouvertes.", *op.cit.*, p.172 ; texte original, *op. cit.*, p.112.

Comme Cendrillon en effet, Juan se heurte constamment à la population humaine, mais il est en revanche soutenu par le monde des animaux qui le choisit pour interprète.

L'altérité de Juan est encore accentuée par sa quête d'une autre porte, porte "jusqu'alors invisible ou inaccessible", "celle du bonheur véritable"<sup>32</sup>. Si, dans une certaine mesure, cette quête aboutit du point de vue narratif avec la grande migration vers le Sud-Ouest que Juan entame avec les animaux, elle est également illustrée dans ce roman par la construction d'un nouveau lieu poétique qui, comme chez Kafka, joue d'une certaine neutralisation de la langue et du mélange des genres. *El portero* tient en effet à la fois de la satire sociale, de la fable au traitement BD, du texte politique (lorsque Juan évoque son passé à Cuba), de la parodie biblique : Juan, comme le souligne l'exergue<sup>33</sup>, est une version moderne de Jean, du procès-verbal enfin du fait de la posture narrative qui y est adoptée. D'emblée, en effet, le récit est pris en charge par un "nous" qui prétend exposer ce cas "dans la mesure du possible"<sup>34</sup>. Ce "nous", comme le découvre peu à peu le lecteur, désigne une grande partie de la communauté cubaine immigrée aux Etats-Unis, posture énonciative qui présente divers avantages. Du fait de sa quasi omniscience concernant tous les détails du "cas Juan", elle a quelque chose de "Big Brother is watching you". Toutefois cette dimension inquiétante subit ici un traitement comique du fait des nombreux commentaires qui parsèment le texte :

Nous reconnaissons que parfois plusieurs d'entre nous aimeraient se montrer plus drastiques avec certains personnages, plus circonspects avec les autres, et même que nous aimerions supprimer les actes peu scrupuleux de quelques-uns d'entre eux, véritablement immoraux. Mais il y eut consensus de tous les signataires pour ne pas offenser l'objectivité [...] Cette réserve faite, nous nous considérons dans l'obligation de poursuivre<sup>35</sup>.

---

<sup>32</sup> *Ibid.*, p.16. A travers cette définition, cette porte correspond exactement à la notion d'entre-deux telle qu'elle est définie par Michel De Certeau, soit "un espace créé par une pratique de l'écart [qui] correspond à un transit, passage d'un lieu à un 'ailleurs' non encore identifiable", *op. cit.*, p.118.

<sup>33</sup> "Cette lumière était la véritable lumière qui, en venant dans le monde, éclaire tout homme.", Jean, 1-9.

<sup>34</sup> Cf. "... *no pretendemos ni podemos, explicar este caso, sino, sólo en la medida de lo posible, exponerlo.*", *op. cit.*, p.11.

<sup>35</sup> *Op. cit.*, p. 25 ; texte original, *op. cit.*, p.19.

Outre qu'elle interdit toute censure, cette position narrative permet de contrevenir aux règles littéraires ("nous ne constituons pas (par bonheur) une confrérie d'écrivains, et nous n'avons pas par conséquent à obéir à ses lois"<sup>36</sup>), ainsi que d'aménager un certain flottement quant au style<sup>37</sup> et à la langue adoptés. La langue est appauvrie par l'oubli de l'exil<sup>38</sup>. Imprégnée de tournures administratives, elle hésite quant au terme à employer<sup>39</sup>, retrouve ponctuellement des expressions cubaines ironiques ou chargées de nostalgie, ou tantôt se laisse aller non sans excuse à l'anglicisme<sup>40</sup>.

Se pose alors la question : quel est l'enjeu de ce rapport mené avec tant de minutie par la communauté en exil ? Ce parti pris permet non seulement à Arenas de parodier les rapports qui ont dû fleurir sous le régime castriste, il suscite également un anti-rapport : un rapport sans censure, qui fait place au fantastique que porte le regard de Juan, l'autre, l'irréductible. Si son excentricité le marginalise par rapport à la collectivité cubaine qui se veut parfaitement intégrée dans le monde américain<sup>41</sup>, parallèlement Juan permet de dénoncer le prix à payer pour cette réussite. Figure d'exclu, il est également une anti-figure de l'acculturation cubaine aux Etats-Unis. Il incarne l'autre, tout ce à quoi le Cubain assimilé a dû renoncer, tout ce qu'il a

---

<sup>36</sup> *Ibid.*, p.13 ; texte original, *op. cit.*, p.12.

<sup>37</sup> "Vraiment, nous ne sommes pas du tout sûrs du style que nous devons employer pour rendre cette histoire vraisemblable, sans affecter pour autant ce qu'elle a d'apparemment fantastique.", *ibid.*, p.147 ; texte original, *op. cit.*, p.99.

<sup>38</sup> Cf. "Tout cela avec la pauvreté d'une langue que pour des raisons évidentes nous avons dû oublier peu à peu, comme tant et tant de choses.", *ibid.*, p.12 ; texte original, *op. cit.*, p.11.

<sup>39</sup> Cf. "*El pensaba y así lo ha dejado testimoniado (¿testimoniado? ¿Existe esa palabra en nuestra lengua?*)", *op. cit.*, p.14.

<sup>40</sup> Cf. "*Desde que llegó [...] le dimos ayuda material (más de doscientos dólares) y le viabilizamos (otra palabra de allá) rápidamente el Social Security (lo sentimos, pero no tenemos equivalente para esa expresión en español).*", *ibid.*, p.12.

<sup>41</sup> Cf. "Imaginez le maire de Miami (un Cubain distingué), ou celui de Hialeah (un autre éminent Cubain), ou le président de l'Université internationale de Floride (encore un Cubain), ou le directeur en chef du *Miami Herald* (un Cubain), ou le directeur des Editions Playor (un Cubain), ou d'autres personnalités tout aussi respectables que celles que nous venons de mentionner, en train de signer un document attestant la santé mentale et réclamant la sortie de l'hôpital d'un jeune homme qui affirmait avoir entendu parler une mouche!... Et pourtant, non seulement il l'avait entendue, mais nous aussi!", *op. cit.*, p.223 ; texte original, *op. cit.*, p.144.

douloureusement refoulé au tréfonds de son être : "notre personnage faisant partie de notre communauté, fait du même coup partie de nous-mêmes"<sup>42</sup> rappelle le narrateur.

Comme ses autres textes, ce roman d'Arenas se caractérise donc par "un effort d'évasion poétique face au système coercitif de réduction et d'exclusion"<sup>43</sup>, effort qui permet de dépasser les limites imposées par le réalisme. Cette quête de la liberté promeut face à "l'ensemble de la tradition, nationale et internationale [...], une relation non plus de soumission craintive et sacrée, mais de subversion ludique, parodique, anthropophage"<sup>44</sup>, forme d'art poétique que défend le personnage du singe dans *El portero* :

La vie, chers amis, n'est rien de plus, mais rien de moins aussi qu'un jeu. [...] Car dites-moi, qu'est-ce que la liberté sinon la possibilité de jouer, en nous moquant de tout y compris de nous-mêmes [...] ? [...] Soyons donc versatiles et burlesques, irrévérencieux et pleins de jovialité<sup>45</sup>.

Pour conclure on soulignera le fait que, si la réalité sociologique que représente le *barrio*, interdit à Nicholasa Mohr et Sandra Cisneros la radicalité professée par Arenas : "notre véritable identité est un incessant déguisement, une farce infinie. La solennité, c'est la tombe"<sup>46</sup>, ces écrivains pratiquent tous à un certain degré l'auto-dérision, stratégie fondamentale pour dire l'exclusion sans raidir les classifications. Nostalgiques et irrespectueux, ces trois textes refusent les barrières conventionnelles pour travailler sur des marges à la fois territoriales, idéologiques et poétiques.

---

<sup>42</sup> *Op. cit.*, p. 13 ; texte original, *op. cit.*, p.12.

<sup>43</sup> Cf. Eduardo Béjar, "Reinaldo Arenas o la angustia de la modernidad", in : *Reinaldo Arenas, Recuerdo y Presencia*, Miami : Ediciones Universal, 1994, p.53-61, p.53.

<sup>44</sup> Pierre Rivas, "Emergence et différenciation des littératures sous dépendance : quelques propositions théoriques", in *Littératures émergentes, Emerging Literatures*, sous la direction de J.-M. Grassin, Bern/Berlin : Peter Lang Verlag, p.183-6, p.186.

<sup>45</sup> *Op. cit.*, p.203-5 ; texte original, *op. cit.*, p.132-3.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p.204 ; texte original, *op. cit.*, p.132.