



HAL
open science

Écrire sa vie face à l'autorité. Exemplarité de l'écriture autobiographique, Avant la nuit de Reinaldo Arenas (1992)

Gersende Camenen

► **To cite this version:**

Gersende Camenen. Écrire sa vie face à l'autorité. Exemplarité de l'écriture autobiographique, Avant la nuit de Reinaldo Arenas (1992). Presses universitaires François-Rabelais. Écriture de soi et autorité, 2016, Collection "Perspectives littéraires", 978-2-86906-410-2. hal-03133871

HAL Id: hal-03133871

<https://hal.science/hal-03133871>

Submitted on 7 Feb 2021

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.

Écrire sa vie face à l'autorité. Exemplarité de l'écriture autobiographique, *Avant la nuit* de Reinaldo Arenas (1992)

Gersende CAMENEN

Université François-Rabelais-Tours, ICD

Les historiens de la littérature latino-américaine s'accordent à dire que celle-ci s'est forgée sous la dépendance de l'autorité, politique et religieuse. Écrite sous la tutelle de l'Église ou de la Couronne espagnole, la littérature qui s'écrit sur le continent est, au commencement, un discours adressé. Cette condition première aurait laissé de profondes traces, qu'il serait possible de relever tout au long de son histoire et jusque dans ses expressions contemporaines.

Est-ce là véritablement une spécificité, une exception culturelle ? On pourrait en douter, tant les exemples de cette relation de la littérature avec le pouvoir, de son attirance pour la force ou du rejet de cette dernière, abondent sous d'autres latitudes, depuis les poètes de cour, la querelle des lettres et des armes ou la plus contemporaine question de l'engagement. Néanmoins, il s'agirait pour les historiens d'une particularité ou tout au moins d'un trait saillant, et qu'il s'exprime dans d'autres littératures n'empêche pas qu'il soit constitutif d'une sorte d'idiosyncrasie. Parce qu'elle émerge sur un territoire gagné par la force et dans une société dépendante, politiquement et culturellement, la littérature latino-américaine serait constitutivement marquée par sa relation avec l'autorité.

Les lettres ont en effet été, sur le continent, le compagnon des armes, leur secrétaire et leur commentateur, critique ou complaisant. Le débat sur les concepts d'autorité et d'autoritarisme est loin d'être clos car les sciences sociales sont confrontées aux manifestations toujours nouvelles de cette triste réalité politique en Amérique latine. On peut néanmoins poser, du côté de la littérature, quelques jalons d'une constante, celle de la fascination ambiguë exercée par les leaders autoritaires sur les écrivains. Dans *Facundo, Civilisation et Barbarie* (1845), essai fondateur de la modernité politique du continent, l'écrivain argentin Domingo Sarmiento dresse le portrait indirect de son ennemi politique, le caudillo Rosas. Mais dans sa charge contre le tyran, comme l'a souligné non sans malice Miguel de Unamuno, c'est une forme de passion que Sarmiento laisse éclater, au point que l'on peut lire son réquisitoire comme une déclaration d'amour. Autre temps, autre figure : la voix continentale de la poésie moderniste, Ruben Darío s'est promenée dans toute l'Amérique

centrale avec l'aval des tyranneaux locaux. Enfin, plus près de nous, il ne fait aucun mystère que l'un des plus proches confidents de Fidel Castro fut Gabriel García Márquez.

On aurait sans doute tort de négliger l'importance de ces cas individuels, car l'histoire littéraire s'écrit aussi dans les relations personnelles tissées entre ses acteurs et leurs petites histoires, surtout sur un continent où la théorie du grand homme de Thomas Carlyle a tant pénétré les mentalités, des écrivains (*Sartor Resartus* est une des lectures de chevet du jeune Borges) et des autres. Ce sont néanmoins deux manifestations plus structurelles des relations entre littérature et autorité en Amérique latine dont il sera ici question, l'une concernant l'écriture de fiction, l'autre, l'écriture autobiographique.

La première est la complicité, fondatrice de la littérature latino-américaine, entre savoir et pouvoir, langage et autorité. La littérature latino-américaine, née avec l'indépendance, à l'orée du XIXe siècle, s'est vue contrainte, dès le début, d'accomplir une tâche politique, celle d'imaginer l'unité d'une culture afin de fournir le socle d'une identité nationale voire continentale, dont la quête romantique l'agitera pour longtemps (GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, 2001). Cette complicité initiale, forgée dans cette conjoncture historique, décide de son destin. La fortune d'un genre phare du continent, le roman du dictateur, incarne cette tension fondatrice. La permanence du genre repose non sur sa capacité à refléter un triste référent mais sur le fait qu'il met en scène la complicité initiale entre le pouvoir et la rhétorique qui a forgé son image. Le roman du Cubain Alejo Carpentier, *Le recours de la méthode* (1974) montre particulièrement bien comment le pouvoir et la rhétorique sont produits dans les mêmes circonstances et ne peuvent exister l'un sans l'autre. Dans le roman de Carpentier, les professeurs et les poètes fournissent au dictateur les armes rhétoriques dont il a besoin pour légitimer son pouvoir, fondé sur une force tellurique autochtone, celle qui définit également l'identité culturelle du pays. L'écrivain comme auteur est ici le double du dictateur. C'est cette assise métaphorique du pouvoir et de ses mythes (l'auteur et la culture) que la vague postmoderne des romans du dictateur, à partir des années 70, essaierait d'ébranler.

L'autre grande manifestation de cette relation entre autorité et littérature se trouve dans l'écriture autobiographique. Fruit d'une crise de l'autorité entraînée par les Lumières et l'Indépendance, l'écriture autobiographique, subitement dépourvue de son interlocuteur traditionnel (l'Église et la Couronne espagnole), s'exerce depuis le XIXe dans un vide interlocutoire (MOLLOY, 1996). De ce manque originel est issu un modèle rhétorique marqué par la forte empreinte du questionnement national et identitaire déjà mentionné et

toujours prégnant au XXe siècle. Espace critique, la question nationale organise les modalités de l'écriture de soi, faite de constants va-et-vient entre sujet et patrie, personne publique et moi privé, évocation lyrique et registre des faits. Pensée sur le modèle de l'Histoire dont elle espérait tirer sa légitimité documentaire et testimoniale, l'autobiographie est marquée par une injonction communautaire. Pour parler de soi, le sujet, fragile, car dépourvu d'une assise institutionnelle, a eu recours tout au long du XIXe à des stratégies d'auto-validation comme la prétention à l'historicité, à l'utilité publique ou au témoignage. Afin d'asseoir sa légitimité, ce sujet autobiographe écarte également du récit de sa vie ce qui ne semble pas de nature à renforcer le liens du moi avec la communauté. C'est tout particulièrement l'enfance qui fait les frais de cette forme d'autocensure. Or, car ils sont un élément intrinsèque de la perception du sujet par lui-même, ces tactiques et ces silences ont fini par constituer les traits d'une rhétorique autobiographique toujours en vigueur dans les textes contemporains.

C'est à la lumière de cette double tradition historique qui expose l'écriture de fiction et l'écriture autobiographique à l'autorité que l'on réfléchira sur la manière dont l'écrivain cubain Reinaldo Arenas (1943-1990) n'a eu de cesse d'écrire sa vie face à et contre l'autorité incarnée par le régime castriste. Une véritable pulsion d'écrire son existence anime l'ensemble du projet de l'écrivain, un projet où vie et écriture sont intimement et souvent douloureusement liées. C'est sans doute une des raisons profondes de la légende d'écrivain maudit qui l'entoure. Plus qu'un effet de réception, sur lequel on reviendra, la reconnaissance d'Arenas à partir de son autobiographie vient sans doute confirmer une vérité profonde de l'œuvre. Cette légende commence par la fin. En effet ce sont ses mémoires, *Avant la nuit*, publiées à titre posthume, d'abord en France en 1992, puis en Espagne ainsi que leur adaptation cinématographique, *Before Night Falls* par Julian Schnabel, qui ont rendu célèbre cet écrivain dissident du régime castriste qui, pour une poignée de lecteurs français et latino-américains, était déjà un classique depuis la publication au Mexique en 1969 de son roman *Le monde hallucinant*.

Or, et c'est là tout l'enjeu de notre réflexion, écrite durant les trois dernières années de vie de l'écrivain alors exilé aux États-Unis et épuisé par la maladie, l'autobiographie reprend, dans un singulier contexte existentiel et politique, le récit d'une vie qui était déjà la matière d'une partie de l'œuvre de l'écrivain, notamment d'un cycle de cinq romans en partie achevés et publié au moment de l'écriture de l'autobiographie, intitulé *La Pentagone*. Bien que masquée par le travail de fiction, la vie d'Arenas, ses expériences d'enfance, de jeunesse et d'adulte à Cuba, marquées par son opposition au régime (sa persécution en tant

qu'homosexuel et dissident) fournissait déjà la matière de ces romans. Aussi l'autobiographie *Avant la nuit*, à cause de son contenu mais surtout du contexte de sa publication, de sa réception et de sa place dans l'œuvre de l'écrivain, pose-t-elle une série de questions. La première est celle du sens et de la signification de ce geste qu'accomplit Arenas en écrivant sa vie une nouvelle fois. S'agit-il une réécriture ? Et si oui, comment l'interpréter ? Pour y répondre, il faudra s'interroger sur la relation que chacune de ces écritures, fictionnelle et autobiographique, entretient avec l'autorité dans l'œuvre d'Arenas. Sont-elles de nature fondamentalement différente ?

Inexemplarité de la fiction ?

L'écriture d'Arenas obéit à deux intentions : il s'agit, même dans la fiction, de raconter sa propre expérience et, par ailleurs, d'imaginer un destin individuel face à une Histoire qui ignore et réduit à néant les désirs des individus car l'Histoire y prend la forme d'un Pouvoir absolu, celui du régime dictatorial de Cuba. Ce double projet trouve dans le corps son point d'appui et son emblème. Le corps d'Arenas -son corps fictif et son corps réel- parcourt tous les itinéraires possibles pour échapper à la codification collective du pouvoir : la simulation, la clandestinité, la fugue, l'opposition et la mort. Le corps de l'écrivain porte sur lui la marque de la loi (c'est un proscrit du régime cubain), l'insistance sur sa différence sexuelle (c'est un homosexuel) et il est enfin l'arme principale de la stratégie d'opposition radicale d'Arenas (c'est un dissident), (VALDÉS-ZAMORA, 2011).

Ce projet général de l'écriture se retrouve dans la fiction et dans l'autobiographie. Notre hypothèse est que la réécriture, dans l'autobiographie, de la vie déjà représentée dans la fiction obéit chez Arenas à un désir d'exemplarité : face à l'abus du pouvoir, le récit de vie devient un argument. Il faut renverser l'autorité abusive, la déjouer en faisant soi-même autorité à travers l'exemplarité de sa vie. C'est dans l'autobiographie que ce désir trouvera à s'exprimer. Dans la fiction, les obstacles sont de deux ordres. Il s'agit d'une part des stratégies narratives employées par Arenas pour disqualifier l'autorité et, par ailleurs, d'une difficulté voire d'une impossibilité structurelle de toute fiction à être exemplaire.

La disqualification du pouvoir repose chez Arenas sur une « logique de l'excès » (VALDÉS-ZAMORA, 2011). Dans les romans du cycle de *La Pentagone* consacré à Cuba (depuis les années 50 jusqu'à l'avenir imaginaire de la dictature castriste), cette logique s'applique à la représentation de l'expérience sexuelle, lieu de l'opposition à l'autorité. C'est d'abord le corps de l'écrivain ou de ses représentants dans la fiction qui trouve une forme de libération dans l'excès de son plaisir et de ses fantasmes, une manière de se soustraire à

l'autorité. Dans *Arturo l'étoile la plus brillante* (1985), Arenas raconte l'histoire d'un homosexuel enfermé dans un camp de rééducation (expérience qu'il a lui-même vécue). La nuit, Arturo voit un jeune homme danser et chanter pour lui. L'évocation récurrente du corps de ce jeune homme (« rayonnant, nu, absolu ») à qui Arturo s'imagine donner rendez-vous dans un château inventé de toutes pièces, alterne avec celle d'un soldat qui vient régulièrement violer le protagoniste au milieu des plantations de canne à sucre ainsi qu'avec celle des corps décharnés et épuisés des autres homosexuels obligés comme lui à travailler toute la journée aux champs. Tandis qu'il s'invente par écrit des voyages imaginaires sur des cahiers que lui apporte sa mère, le visage et le corps d'Arturo se métamorphosent et embellissent. Mais ni les autres détenus ni les gardiens ne semblent s'en apercevoir.

Comme pour Arenas, pour Arturo, l'écriture est indissociable de la sexualité et de la représentation d'un univers fictif où se réalisent les désirs impossibles à accomplir dans la vie réelle. Mais alors qu'il essaie de s'enfuir vers un monde rêvé, Arturo est rattrapé par les soldats, sa mère et même le « divin jeune homme » qui fait lui aussi partie de ses poursuivants, l'abreuvent d'insultes et finissent par le tuer en le criblant de balles.

Si les convictions politiques d'Arenas sont connues à travers ses déclarations publiques, elles sont cependant servies ici par une fiction. Or, dans la mesure où la fiction se définit comme un récit imaginaire, on peut légitimement se demander comment le récit de vie, ici transformé par la fiction, pourrait servir d'avertissement, d'autant plus que l'imagination est particulièrement fantaisiste chez Arenas. En général, la force d'un exemple vient du fait qu'il renvoie à des faits avérés. Quelle peut donc être la force d'un exemple créé pour les besoins de la cause ? Le fait que la fiction se réfère à des faits irréels affaiblit considérablement, voire annule, sa force pragmatique. Si le fictionnel et l'exemplaire se marient aussi mal, c'est pour des raisons de fond, qui sont à la fois d'ordre pratique et d'ordre théorique.

Pour qu'un itinéraire, en l'occurrence celui d'Arturo, puisse servir d'avertissement il faut que son évocation soit accompagnée d'un point de vue clair. Comment une histoire pourrait-elle être exemplaire si les conclusions à en tirer demeurent ambiguës ? Comment trancher le paradoxe devant lequel l'histoire d'Arturo nous place : l'imagination libère de la cadence infernale de l'Histoire mais cette liberté est tragiquement éphémère. Tout le problème est que dans la fiction, le point de vue sur l'histoire est structurellement confus : d'une part, l'imbrication des sources énonciatives est extrêmement complexe ; d'autre part, la hiérarchie des voix n'étant guère évidente, il est très difficile de dégager une autorité

responsable de l'ensemble. Malgré leur inspiration autobiographique, les romans de *La Pentagonie* ne tranchent pas l'ambiguïté énonciative constitutive de la fiction et délivrent pas de leçon claire : Arenas condamne-t-il Arturo à travers le destin qu'il lui inflige ? L'imagination est-elle un pur leurre ou une véritable échappatoire face au pouvoir et à l'histoire ?

Il est bien sûr possible de tirer des romans d'Arenas une conclusion, une vision critique du régime cubain, ou une certaine idée des pouvoirs libérateurs de l'imagination face à l'Histoire. Dans une certaine mesure, la vie d'Arenas, transformée par la fiction, peut être la source d'un enseignement pour son lecteur. Mais on sait combien les leçons tirées d'une fiction varient souvent avec les lecteurs. La prétendue exemplarité de la fiction n'est jamais qu'une illusion d'exemplarité : elle ne vient pas du texte, mais de la façon dont on choisit de le lire. Je peux, par exemple, décider sans me soucier des intentions de l'auteur, que la fiction arénienne a valeur d'avertissement (la liberté du désir est un leurre face au poids de l'Histoire) ou de leçon (elle témoigne de la liberté souveraine du désir) ou encore qu'elle est purement ludique (elle n'a donc aucune exemplarité).

C'est à chacun de décider si tel ou tel texte ou passage d'un texte a pour lui valeur d'avertissement ou de leçon. Et ce, pour une raison d'ordre théorique. La fiction se définit moins par des caractéristiques objectives propres que par un contrat de lecture spécifique. La formulation plus fine du contrat de fiction est sans doute celle proposée par Jean-Marie Schaeffer : la lecture de fictions se situe dans le cadre pragmatique de la « feintise ludique partagée » : « la fonction de la feintise ludique partagée est de créer un univers imaginaire et d'amener le récepteur à s'immerger dans cet univers, elle n'est pas de l'induire à croire que cet univers est l'univers réel » (SCHAEFFER, 1999 : 156). Le texte de fiction ne demande pas à être reçu comme un discours portant sur l'univers réel. Dès lors, il devient difficile de parler d'exemplarité : comment la fiction pourrait-elle proposer des règles de conduite si elle n'a pas à s'occuper des conséquences de ce qu'elle dit ?

La latitude laissée à l'interprétation est due à un transfert d'autorité qu'opère le contrat de fiction : de l'écrivain vers le lecteur. En outre, dans le cas des fictions d'Arenas, la stratégie narrative de l'excès (satire, sexualisation et carnalisation des corps, particulièrement ceux du pouvoir) destinée à discréditer l'autorité castriste radicalise la difficulté voire l'impossibilité d'une exemplarité. Le pouvoir de la fiction repose sur l'ampleur des significations qu'il ouvre, sa contrepartie est son inexemplarité essentielle. C'est donc, dans le projet d'Arenas, cette incapacité structurelle de la fiction à donner

l'exemple qui peut expliquer la nécessité ressentie par l'écrivain d'écrire à nouveau sa vie, sous un autre contrat.

Exemplarité de l'autobiographie

C'est en effet la « scène judiciaire » (MATTHIEU-CASTELLANI, 1996) fournie par l'autobiographie qui intéresse Arenas, un lieu d'énonciation d'où porter l'attaque et donner l'exemple, voire faire autorité (ce qu'ironiquement, il finira par incarner, aux yeux de la critique). Le contenu de l'autobiographie d'Arenas (*Avant la nuit*, 1992) est soit connu du lecteur à travers les trois premiers romans du cycle fictionnel publiés avant les mémoires (*Celestino avant l'aube*, *Le palais des très blanches mouffettes*, *Encore une fois la mer*), soit en cours de réélaboration dans les deux volumes (*La couleur de l'été*, *l'Assaut*) écrits et révisés par l'auteur pendant les trois dernières années de sa vie, qui sont également celles où il rédige son autobiographie (ARENAS, 2002 : 7-17). Le projet de l'auteur n'est donc pas de révéler une vie déjà connue dans ses grandes lignes : l'enfance misérable dans la campagne profonde de Cuba, la formation autodidacte, l'érotisme précoce et la sexualité débridée, les amitiés et filiations littéraires, les inimitiés politiques, la dissidence, la persécution, la prison, l'exil.

Il s'agit en réalité d'une mise en ordre, effectuée au seuil de la mort et d'un face à face avec le pouvoir à Cuba. Et pour ce faire, Arenas trouve dans l'autobiographie les modèles rhétoriques qui étaient déjà sous-jacents dans son écriture fictionnelle : le témoignage et la protestation, « Je crie donc je suis » comme il le résume dans un article célèbre (ARENAS, 1986 : 13-24). Non que soient écartés l'imagination ou le style, souvent hyperbolique, autrement dit les formes de cette « logique de l'excès » qui en réalité domine la totalité de l'œuvre, fictionnelle et autobiographique. Ils ne sont pas incompatibles avec l'exigence de vérité, d'exhaustivité et particulièrement d'exemplarité, ces impératifs qui gouvernent le geste autobiographique d'Arenas. C'est, plus que jamais, le contrat passé avec le lecteur qui détermine la signification de l'écriture de vie. C'est sur ce dernier que nous nous attarderons à présent.

Avant la nuit est un texte testamentaire, à la fois longuement médité et écrit dans l'urgence, dans une course effrénée contre la maladie et la mort. L'écriture, comme le corps qui la soutient et l'incarne, sont en sursis. C'est là ce que suggère le paratexte. Deux textes encadrent en effet l'autobiographie et en déterminent fortement la réception. Une « introduction » intitulée « la fin » et rédigée en août 1990, au terme de l'écriture de l'autobiographie rapporte avec les conditions difficiles dans lesquelles Arenas met en ordre le

récit de sa vie. En quelques pages, trois sortes de journal condensent leur propos et conjuguent leurs objectifs : le journal de la maladie, celui de l'écriture et celui de l'engagement politique. L'intensité dramatique du texte repose sur cette condensation, fruit de l'urgence :

Comme je n'avais pas la force de m'asseoir devant ma machine, je me suis mis à dicter ma propre vie au magnétophone. Je parlais un moment, je me reposais et je reprenais. J'avais déjà commencé mon autobiographie à Cuba, comme on le verra plus loin, et je l'avais intitulée *Avant la nuit*, car je devais l'écrire avant la tombée de la nuit, puisque je vivais en fugitif dans un bois. Maintenant, la nuit avançait de nouveau, de façon plus imminente. C'était la nuit de la mort. Maintenant, il fallait vraiment que je termine ma biographie avant la nuit. Ce fut pour moi un défi. J'ai continué ainsi de travailler à mes Mémoires. J'enregistrais une cassette et je la passais à un ami, Antonio Valle, pour qu'il la tape à la machine. J'avais déjà enregistré plus de vingt cassettes et la nuit ne tombait toujours pas (ARENAS, 1992 : 10-11).

Deux stratégies rhétoriques de construction de l'exemplarité apparaissent dans cet extrait. L'affirmation d'une continuité, suggérée dans le choix du titre, dont l'écrivain a fait preuve tout au long de sa vie. L'oralité, source historique de l'autobiographie (la vie comme récit conté, notamment dans le cadre judiciaire, cadre toujours sous-jacent dans le texte arénien et réactivant la vieille tradition hispanique de la picaresque, également présente chez Arenas) imposée par les circonstances, devient ici une force : la solennité dramatique des dernières paroles transmet son efficacité pragmatique et son autorité morale au récit de vie.

Une autre source d'exemplarité apparaît à la fin de l'introduction : la filiation. Arenas invoque l'aide d'un autre écrivain, Virgilio Piñera. C'est sous la tutelle de ce père littéraire, également proscrit par le régime qu'Arenas écrit :

En revenant dans mon appartement à la sortie de l'hôpital, je m'étais traîné jusqu'à une photo accrochée au mur, celle de Virgilio Piñera, mort en 1979, et je lui avais parlé en ces termes :

-Ecoute bien ce que je vais te dire, j'ai besoin de trois ans encore pour terminer mon œuvre, c'est ma vengeance contre presque tout le genre humain.

Je crois que le visage de Virgilio s'est assombri, comme si je lui avais demandé quelque chose d'exorbitant. Près de trois ans se sont écoulés depuis ma requête désespérée. Ma fin est imminente. J'espère rester maître de moi jusqu'au dernier instant. Merci Virgilio (ARENAS, 1992 : 16-17).

Née d'un dialogue d'outre-tombe, *Avant la nuit* fait résonner la voix des morts. Cette filiation littéraire, spirituelle et éminemment politique fonde elle aussi l'exemplarité de la vie d'Arenas. Contre les écrivains officiels, vivants (Alejo Carpentier ou Nicolás Guillén) Arenas

construit son canon littéraire (José Lezama Lima, Virgilio Piñera) d'écrivains proscrits et décédés. C'est donc la voix d'un écrivain politique mort qui clôt l'autobiographie. Elle est portée par la lettre d'adieu qu'Arenas adresse aux Cubains. La lettre est publiée à la fin du volume :

J'exhorte le peuple cubain de l'exil comme de l'île à continuer à lutter pour la liberté. Mon message n'est pas un message de défaite, mais de lutte et d'espérance. Cuba sera libre. Moi, je le suis déjà (ARENAS, 1992 : 445).

Ce contrat de lecture de vérité se prolonge dans les choix de composition de l'autobiographie qui procède, chez Arenas, de la volonté de mettre le récit de sa vie au service d'un combat. Les chapitres sont courts et incisifs, comme autant d'arguments longuement affûtés. Le style est lui aussi simple, comme s'il s'agissait de gagner en efficacité. Mais surtout, la rhétorique judiciaire du livre tire sa force d'un détournement. En effet, elle s'appuie sur une expérience personnelle et collective. *Avant la nuit* reprend en effet le modèle discursif de la confession publique telle qu'elle était imposée par le régime aux dissidents. Au moment où il quitte Cuba en 1980, lors d'une vague de départs connue sous le nom du port de Mariel, Arenas dut lui aussi rédiger une « diatribe » contre lui-même :

Avant de faire ma dernière sortie, je pense avoir tiré ma révérence avec un geste digne d'une opérette : jusqu'au dernier moment, nous devions signer une sorte de confession (une de plus) où nous déclarions être des éléments immoraux, indignes de vivre dans cette société « lumineuse ». Je rédigeai une diatribe furibonde et pathétique contre moi-même et toute cette lamentation était adressée au « camarade » Fidel Castro en personne. L'officier d'immigration –autrement dit l'agent de la Sécurité d'État- me regarda avec satisfaction (ARENAS, 1986 : 22).

C'est ce modèle rhétorique de l'auto-accusation, détourné de ses fins et braqué contre ses initiateurs, qui sous-tend *Avant la nuit*. L'exigence de vérité qui l'habite est le contre-pied du mensonge imposé par l'autorité politique de l'île lors des mascarades de procès, tristes échos des purges stalinienne. En outre, l'exigence de vérité qui fonde l'autobiographie d'Arenas invalide la littérature prétendument réaliste largement pratiquée sur l'île. Autrement dit, le choix de l'autobiographie, terminée en exil, est une prise de position contre la littérature officielle alors publiée sur l'île, à travers l'organe gouvernemental de l'UNEAC. Arenas joue l'autobiographie contre la fiction discréditée de l'île. La voix du dissident est exemplaire car elle met à nu les mensonges de la parole pratiquée sur l'île, depuis le pouvoir et depuis une partie de la littérature.

La rhétorique judiciaire qui gouverne le récit d'Arenas fait de sa vie un exemple, non pas seulement au sens où elle serait un paradigme de la vie dissidente, homosexuelle proscrite à Cuba (ce qu'est devenu Arenas pour la critique) mais au sens où elle est une preuve à produire dans un contexte déterminé. Soumis à ce régime, le récit de vie est donc une suite de preuves.

Une brève comparaison entre la représentation de l'enfance dans le premier roman d'Arenas et les premiers chapitres de l'autobiographie met au jour les stratégies narratives à l'œuvre dans cette dernière, orientée par la visée pragmatique de l'accusation du régime. *Celestino avant l'aube* est le premier roman d'Arenas, inspiré de son enfance dans la campagne désolée de l'île, il est aussi le seul publié à Cuba. Il s'agit d'un récit onirique à la temporalité éclatée. La narration est conduite par un enfant qui, pour échapper à la violence et à la brutalité de la réalité, crée un monde à sa fantaisie. Le roman est ainsi peuplé de personnages fantasmés, apparaissant la nuit, parmi lesquels son double et cousin imaginaire, Celestino, l'écrivain. Le narrateur délègue l'écriture à ce Celestino, un personnage admiré, un autre soi-même qui saurait lire et écrire alors que lui-même ne sait pas, tout en ayant l'intuition du pouvoir et de la magie de l'écriture.

Celestino avant l'aube contient le noyau de l'imaginaire arénien où l'aspiration poétique est solidaire d'une révolte politique. Mais la fiction, pour les raisons que l'on a exposées, n'est pas pour autant exemplaire : l'indécidabilité de l'énonciation, le traitement onirique du temps et de l'espace sont deux des nombreux traits poétiques qui laissent une large place à l'interprétation, entravant le processus d'exemplarité.

Dans les chapitres d'*Avant la nuit* consacrés à l'enfance, on retrouve le même noyau imaginaire, une enfance primitive et anhistorique, au contact de la nature et déjà habitée par l'écriture. La circularité créée par les titres (avant l'aube/avant la nuit) souligne la continuité et la cohérence du parcours vie/écriture/œuvre. Mais, à la différence du récit éclaté du roman, l'enfance est contée dans des chapitres courts, qui sont comme autant de vignettes contenant chacune une leçon agrémentée de son *exemplum*. Cette matrice édifiante s'illustre dans le motif du miracle récurrent dans le récit de l'enfance. Arenas se présente à plusieurs reprises comme un enfant sauvé (des maladies, de la violence), un miraculé dont l'existence, si souvent mise en péril, est en elle-même une preuve. Sur le mode d'une vie de saint, subversive quant à son contenu, Arenas reconstruit sa vie dans le but d'édifier ses lecteurs. La vie est un exemple, et à ce titre, elle doit instruire et encourager l'imitation.

La reprise de la matière biographique (réelle et imaginaire) a souvent fait lire *Avant la nuit* comme un mode d'emploi permettant de clarifier la complexité des romans d'Arenas. Mais cette lecture ignore la visée rhétorique et pragmatique de l'autobiographie de l'écrivain. Cette reprise montre surtout que l'autobiographie n'est pas pour Arenas la quête d'une identité que l'écriture révélerait. L'écriture d'Arenas postule l'unité du moi et la met au service d'une ambition collective.

À ce titre, *Avant la nuit* reproduit le modèle autobiographique latino-américain dégagé par Sylvia Molloy que nous évoquons en introduction. Cependant, contrairement à la tradition du XIXe siècle, l'injonction communautaire est ici détournée contre l'autorité. C'est l'affirmation de l'individualité qui peut fonder une communauté face à une autorité qui nie toute aspiration à la liberté. Ce projet poétique et politique s'appuie sur une écriture exemplaire qui trouve dans le modèle judiciaire de l'autobiographie un lieu d'où prendre le contrepied de la rhétorique du pouvoir.

Le choix de l'autobiographie s'éclaire également si on le compare à la grande tradition latino-américaine du roman du dictateur (GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, 2001). Contrairement à l'ambivalence politique et morale du jugement porté par les romanciers sur les dictateurs, s'abritant derrière l'ambiguïté constitutive du discours romanesque pour osciller entre fascination et dénonciation de l'autorité abusive, le discours de l'autobiographie d'Arenas est sans appel. La solidarité de l'autorité et de l'écriture, constante de la littérature latino-américaine n'est donc pas déjouée, elle devient au contraire une arme que l'autobiographie retourne contre le pouvoir.

BIBLIOGRAPHIE

- ARENAS, Reinaldo (1985), *Arturo l'étoile la plus brillante*, trad. Aline Schulman, Paris, Seuil.
- (1986), *Necesidad de libertad*, México, Cosmos.
- (1992), *Avant la nuit, Autobiographie*, trad. Liliane Hasson, Paris, Julliard.
- (2003), *Celestino avant l'aube*, trad. Didier Coste, Paris, Mille et une nuits.
- BOUJU, Emmanuel, Alexandre GEFEN, Guiomar HAUTECŒUR et Marielle MACÉ (eds.) (2007), *Littérature et exemplarité*, Rennes, PUR.
- COMPAGNON, Antoine (1998), *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto (2001), *La voz de los maestros. Escritura y autoridad en la literatura latinoamericana moderna*, Madrid, Verbum.
- MATTHIEU-CASTELLANI, Gisèle (1996), *La scène judiciaire de l'autobiographie*, Paris, PUF.
- MOLLOY, Sylvia (1996), *Acto de presencia, la escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, México, FCE.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (1999), *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil.
- VALDÉS-ZAMORA, Armando (2011), « Sexe et excès dans l'œuvre narrative de Reinaldo Arenas », in Audrey Aubou (ed.), *Arenas en toutes lettres*, Paris, Orizons, p.175-188.